



Programa de Doctorat en Llengües Aplicades, Literatura i Traducció

Escola de Doctorat de la Universitat Jaume I

La ciutat de València. Estudi interdisciplinari contemporani. Local i universal.
Memòria i contemporaneïtat. Individu i societat. Espai i escriptura.

Memòria presentada per Jaume Garcia Llorens per a optar al grau de doctor per la Universitat
Jaume I

Jaume Garcia Llorens

Dr. Lluís B. Meseguer Pallarés

Autor

Director

Castelló de la Plana, setembre de 2022

Llicència CC Reconeixement – Compartir igual (BY-SA)



Per al desenvolupament d'aquesta tesi doctoral no s'ha rebut cap finançament per part de cap institució o entitat pública o privada

Agraïments

Són moltes les persones que m'han acompanyat al llarg d'aquesta investigació aportant-hi idees i informació valuosa. El meu agraïment més sincer cap a totes aquestes persones sense les quals, segurament, no haguera arribat fins ací.

A les i als qui han contribuït, amb opinions, bibliografia o m'han aconseguit fonts primàries i secundàries de manera totalment desinteressada, agraïment etern. No diré noms per si me'n deixe algun, però és el meu cercle habitual de cerveses, futbol i altres aficions.

Al meu tutor, el Professor Lluís B. Meseguer Pallarés, per la seua infinita paciència (sóc una persona que pot arribar a desesperar) i pels consells a l'hora d'orientar-me pel món de la ciutat i la seua representació artística fins que vaig poder trobar el camí.

I a totes i tots els qui sempre han estat ahí, perquè m'han ensenyat, amb simplicitat, a entendre millor la ciutat.

Resum

Partint del fet que l'època de majors transformacions en tots els àmbits en la història de la ciutat de València ha sigut la segona meitat del segle XX, i que el discurs artístic ha caracteritzat, creat i imaginat una mirada plural i contradictòria sobre la ciutat reconstruint-la com una estratègia discursiva destinada a indagar el sentint de les tensions i conflictes que caracteritzen els processos de transformació urbana, és la finalitat d'aquesta tesi analitzar com una forma d'escriptura i d'organització dels materials expressius arriba a materialitzar-se en una forma de pensar i de donar sentit a la ciutat de València dotant-la d'una imatge. A la ciutat de València se li poden aplicar alhora una llarga llista de trets i adjectius aparentment contradictoris entre ells: creativa i tòpica, moderna i conservadora, ciutat de plataformes salvífiques itinerants i de la voracitat immobiliària, etc. En aquest sentit, l'espai urbà actualitza i posa en escena un imaginari a través del qual s'estableixen les relacions conceptuals mitjançant les quals una societat pensa la ciutat i orienta l'experiència d'aquest espai i de les relacions entre els que l'habiten. L'imaginari, per tant, que segons l'època esdevinga hegemònic, mantindrà una tensió dialèctica amb les altres visions de la ciutat per la presència o absència de la participació ciutadana en la configuració de la ciutat.

Índex de continguts

	Pàg.
Agraïments	IV
Resum	VII
1. Justificació	
1.1 Introducció	13
1.2. Estat de la qüestió.	14
1.3. Metodologia.	16
2. Pensar la ciutat, pensar l'urbà.	
2.1. Polis, civitas, ciutat.	19
2.2. Teoria literària i història social de la literatura.	29
2.2.1. Discurs artístic i mimesi.	29
2.2.2. La teoria marxista.	30
2.2.3. La semiologia urbana de Roland Barthes	33
2.2.4. El postformalisme rus: Mikhaïl Bakhtin	34
2.2.5. La geocrítica literària.	35
2.3. Sociologia de l'art i la cultura	37
2.3.1. El capital cultural.	38
2.3.2. Sociologia de la literatura.	39
2.3.3. L'humanisme marxista: Henri Lefébvre	39
2.3.4. Literatura i identitat.	43
2.4. La representació de la ciutat.	44
2.5. València a través dels temps.	54
3. València en el camí de Maig del 68 a les «cendres de maig».	
3.1. La postguerra.	79
3.1.1. L'exili	91
3.1.2. La riuada de 1957 i la Nova València	103
3.1.3. Els anys del Desarrollismo	107
3.2. De Maig del 68 a «Les cendres de maig».	129

3.2.1. La ciutat regional	159
3.2.2. La ciutat nacionalista: l'impuls o la subordinació en l'obra de Joan Fuster	171
3.2.2.1. La Batalla de València	202
3.2.3. Moviment popular i ciutadà a València	212
3.3. La contracultura.	226
3.3.1. El poder subversiu de la festa	237
3.3.2. El còmic i el cinema com a propagadors de la cultura underground.	246
3.3.3. L'opció estètica.	260
3.3.4. Els (auto)marginats	271
3.4. El desencís.	289
4. La València del temps del PSPV-PSOE després de la transició i les motivacions de la contracultura (1979-1991)	
4.1. L'alcaldia de Ricard Pèrez Casado.	301
4.1.1. Els símbols. La ciutat regional.	307
4.1.2. Les transformacions urbanístiques, la terciarització de la ciutat. L'horta.	316
4.1.3. La ciutat mediàtica: la premsa i RTVV.	325
4.1.4. La Mediterrània.	332
4.1.5. Les Falles.	342
4.1.6. La ciutat, l'artista i el polític: el desencís.	345
a) Rafael Chirbes	348
b) Alfons Cervera	353
c) Jaume Pérez Montaner.	356
4.1.7. Una València negra, també: Josep Lluís Seguí i Ferran Torrent.	367
4.1.8. València de la poesia internacionalista. Josep Piera, Joan Navarro i Gaspar Jaén i Urban.	376
4.1.9. Contra la València fragmentària.	386
4.1.10. En la València nacional(ista): Josep Lozano i Ferran Cremades i Arlandis.	

.....	403
4.1.11. La València submergida	412
a) Tribus urbanes: punks i skinheads	414
b) Quinquis a València.	424
c) Abelardo Muñoz	429
d) La línia sinistra i Bernardo Cordellat	433
4.1.12. La València moderna	440
a) La modernitat i els nous costums urbans	442
b) La Ruta	455
c) En trànsit a la ciutat neoliberal	462
4.2. La postmodernitat	468
5. La València del Partit Popular (1991-2015)	
5.1. El mandat municipal de Rita Barberà.	493
5.1.1. La construcció d'una economia reconscible: neoliberalisme, bombolla immobiliària, corrupció i turisme.	499
5.1.1.1. El triomf del neoliberalisme a València i la bombolla immobiliària.	499
5.1.1.2. La corrupció.	511
5.1.1.3. El city marketing i el turisme.	516
5.1.2. La degradació de la democràcia deliberativa.	523
5.1.2.1. L'accident del Metro.	526
5.1.2.2 El ressorgiment dels moviments socials: els Salvem.	529
5.1.2.3. El retorn de la política i la # Primavera Valenciana.	541
5.1.3. La reconstrucció de la identitat col·lectiva.	547
5.1.3.1. El fet diferencial.	552
5.1.3.2. Identitat i cultura juvenil.	557
5.1.3.3. Identitat i esport: el futbol a València.	564
5.2. La memòria.	572
5.2.1. Els llocs de memòria.	575
5.2.2. El barri.	582
5.2.3. La ciutat glocal.	588

6. Conclusions	601
7. Bibliografia.	
7.1. Bibliografia general	625
7.2. Fonts audiovisuals	646
7.3. Fonts literàries.	647
7.4. Fonts musicals.	660

1. Justificació.

1.1. Introducció.

Les ciutats són espais d'una vida en permanent transformació, escenaris del canvi i la contradicció que caracteritzen el fer i desfer de la modernitat. I com qualsevol altra realitat, les ciutats no tenen una existència en l'imaginari social si no són dites, anomenades, narrades i evocades amb eficiència i complexitat. Només així aconseguen una singularitat entre les altres ciutats. Els escriptors i els productors de discursos artístics, en general, han assumit la responsabilitat de, amb la seua producció, contribuir a la construcció de la ciutat, a «inventar-la», a modificar-la i fabricar la imatge que la seua urbs projectarà en la memòria interna i externa, i a articular l'entorn on la vida quotidiana es reflecteix i es contrasta.

Però sovint aquesta encarnació perdurable de les ciutats s'ha d'obrir pas entre un munt de simplificacions, tòpics i tergiversacions. I la ciutat de València n'és un cas evident. Tradicionalment l'han dotada d'una imatge coriàcia construïda amb la superficial jovialitat del món de la festa, d'un clima benigne, una horta idíl·lica i un parell d'edificis emblemàtics que, amb una paella, adornen la seua postal més tòpica i que tendeixen a reduir-la a una anècdota festiva i agrícola en la cultura de masses del nostre temps.

Així doncs, partint del fet que l'època de majors transformacions en tots els àmbits en la història de la ciutat de València ha sigut la segona meitat del segle XX, i que el discurs artístic ha caracteritzat, creat i imaginat una mirada plural i contradictòria sobre la ciutat reconstruint-la com una estratègia discursiva destinada a indagar el sentint de les tensions i conflictes que caracteritzen els processos de transformació urbana, és la finalitat d'aquesta tesi analitzar com una forma d'escriptura i d'organització dels materials expressius arriba a materialitzar-se en una forma de pensar i de donar sentit a la ciutat de València dotant-la d'una imatge.

1.2. Estat de la qüestió

Sobre València s'ha escrit prou i la ciutat, en el discurs artístic, apareix en nombroses obres i estudis literaris, des de la València de Sorolla descrita per Abelardo Muñoz (1999) a la de Blasco Ibáñez mostrada per León Roca (2003), passat per la visió per a veïns i visitants de Joan Francesc Mira i Francesc Jarque (1999) o les «Identitats urbanes en la narrativa catalana contemporània» (2016) d'Adolf Piquer qui recorre la simbologia i significació d'alguns espais urbans de la nostra literatura contemporània, entre d'altres. Per tant, el tema s'ha estudiat des d'una perspectiva del discurs artístic, ja siga literari, cinematogràfic, etc., com des d'una perspectiva sociohistòrica en què s'analitza la relació de la ciutat i l'evolució de la resta d'arts representatives com també la seua influència en la vida i creació dels artistes més destacats. Així doncs, l'objecte d'aquesta tesi no constitueix cap novetat quant al tema triat. Tot i això, com ja hem esmentat en l'apartat anterior, la nostra finalitat és analitzar com una forma d'escriptura i d'organització dels materials expressius arribar a materialitzar-se en una forma de pensar i de donar sentit a la ciutat de València dotant-la d'una imatge.

A l'hora d'analitzar el material bibliogràfic existent, s'han d'assenyalar dos textos a partir dels quals hem observat quin és l'estat de la qüestió. L'any 2018 la revista *Debats* publicà un monogràfic, *La ciutat literària: identitats, espai urbà i camp literari dels segles XX i XXI* coordinat per Maria Patricio Mulero. El monogràfic mostra la diversitat d'enfocaments possibles en l'estudi de la ciutat literària que abasta una diversitat de disciplines acadèmiques, des de l'estudi de la representació de l'espai urbà en les obres literàries partint d'una perspectiva pròpia dels estudis literaris en la qual la reflexió que es desprèn d'un espai concret esdevé, complementàriament, en una anàlisi de fenòmens de la modernitat i les societats que les experimenten fins a la patrimonialització d'espais que segueixen la petjada d'un escriptor icònic de la ciutat, el pensament del qual constitueix una base per a la identitat cultural local, i també abasta una diversitat de casos de ciutats literàries (Barcelona, París, Lisboa) que, quant a la ciutat de València, està representada per la presència de la ciutat en la poesia de Vicent Andrés Estellés, un autor profundament lligat a l'imaginari de la postguerra a càrrec de Jordi Oviedo i on el tractament del territori és un exemple de memòria de l'espai i

identitat literària que uneix profundament l'autor amb l'entorn físic i social on viu i treballa. El retrat de València acaba amb l'aportació de Jesús Peris en què, a través de la geografia literària de Max Aub i la seua descripció d'èpoques passades, la literatura ofereix un intent de reconstrucció no només de la ciutat i els seus espais sinó que també de la República i els seus valors.

L'altre text és la tesi doctoral de Francisco Jesús López Porcal *Valencia en el imaginario del discurso ficcional. El espacio narrativo: novela y ciudad* (2014) presentada en la UCH-CEU en què pretén mostrar el paper preponderant de l'espai en l'estructuració del relat i la seua connexió amb la resta dels elements narratius. L'espai sensorial (cromatisme, sensacions auditives) proporciona informació sobre el valor simbòlic dels ambients que influeixen en l'actitud de l'individu i la seua relació amb l'entorn, i manifesta el valor semàntic que adquireixen aquests aspectes en la ficció. La casa, nucli essencial de la novel·la urbana i l'espai social exploren la vinculació de l'individu a un determinat entorn atenent els seus hàbits i costums. I afig que potser per això, «el significado de los espacios de las ciudades sea entendido a través de los elementos urbanos arquitectónicos ubicados en la calle y en la plaza pública: pero también mediante el análisis de las experiencias vividas en estos escenarios y reflejados en el rostro y en las consciencias de los personajes» (López Porcal, 2014: 303). D'aquesta ficcionalització del que es percep brolla l'imaginari de la ciutat en què també influeixen factors econòmics, històrics, sociopolítics i, fins i tot, orogràfics.

Per a López Porcal, la imatge que emana de la narrativa analitzada xoca frontalment amb la València tòpica, mediterrània i lluminosa. València hi apareix com una ciutat fanàtica i intolerant de vegades, trist i lúgubre unes altres, però també delictiva i corrupta. També es percep una València desapareguda hui o almenys irrecognoscible, des de l'enyorança de les emocions viscudes per l'autor en escenaris ja mítics. Una València que recupera per a la consciència col·lectiva l'existència d'edificis dotats d'un fort simbolisme, baluards de l'opressió del poder i del fanatisme, com la plaça de Sant Llorenç, o una València que davant la manca de protecció del patrimoni arquitectònic, el creixement incontrolat de la ciutat a costa de l'horta i l'abandó d'usos i hàbits tradicionals es refugia en una València «que hoy recordamos en blanco y negro» (ibidem 305), una ciutat multiracial en espais reterritorialitzats per la immigració que

s'assimila al concepte de no-lloc, sense identitat ni arrelament i un imaginari de València que ens planteja la imatge d'un paisatge urbà i unes formes de vida ancorats en la quietud estàtica del record i que es manifesta en forma de memòries i autobiografies.

1.3. Metodologia.

Després d'un temps de reflexió al voltant del projecte de tesi i documentació del marc teòric, i de l'elaboració del corpus de fonts i la definició de la metodologia, com s'ha explicat en els diferents plans d'investigació que formen part de l'expedient d'aquesta tesi doctoral vam optar, com a tema, per l'anàlisi de la ciutat de València i el seu espai urbà des de la segona meitat del segle XX a través, majoritàriament, d'obres literàries tot i que s'han incorporat obres d'altres disciplines artístiques, en qualitat de fonts primàries, com el còmic, el cinema o la cançó, entre d'altres. Per a dur-la a terme, s'ha emprat una metodologia interdisciplinària que combina elements de història i teoria de l'urbanisme amb la història i teoria de la literatura, la història del cine, la sociologia, la filosofia, la semiòtica, la crítica literària, l'anàlisi del discurs, l'antropologia, la història de la ciutat de València i del País Valencià o la política.

Totes les obres incloses en el corpus d'estudi tenen com a característiques principals la presència de la ciutat de València (o del seu hinterland) en el text i han estat publicades dins de l'espai temporal delimitat de 1968 a 2015 objecte d'aquesta tesi, tot i que amb alguna excepció, com és el cas de l'audiovisual *Monle, Món, Monleón* (2019) d'Àngel Martínez o la novel·la *Noruega* (2020) de Rafa Lahuerta. Aquest estudi del corpus ens ha permès identificar les característiques socials representades en els espais urbans més rellevants i s'ha obtingut una imatge de la ciutat que han integrat i transmés les i els autors, amb els seus aspectes comuns i les seues diferències. Aquesta representació, estudiada d'una manera interdisciplinària, sorgeix d'una relació particular dels i les autores amb el seu entorn urbà i polític. Per això, hem emmarcat els capítols de la tesi cronològicament i segons el signe polític de l'ajuntament de la ciutat i del govern autonòmic, ja que les formes urbanes són produïdes i representen les expectatives, els interessos, les tensions i conflictes que caracteritzen les relacions de poder i de producció que històricament les han construïdes, a través d'un enfocament comparatista,

s'expliquen els fonaments teòrics dels diferents fenòmens urbans i les tipologies de ciutat per a trobar els seus signes, petjades i representacions en el conjunt de fonts primàries que han conformat el corpus, un corpus de fonts primàries que és l'origen de l'imaginari col·lectiu de la ciutat de València i que ens permet identificar les característiques socials representades en els espais urbans més rellevants, i que ens proporcionarà, al remat, una imatge de la ciutat que han integrat i transmés els autors de les fonts primàries, amb els seues aspectes comuns i les seues diferències.

Els camps d'anàlisi que conformen l'objecte d'estudi de la tesi per a corroborar o refutar la hipòtesi de treball són:

- a) Les característiques literàries, sociològiques i polítiques de la literatura valenciana a través del posicionament de les i els autors i l'anàlisi de textos.
- b) El rol del poder polític quant a la generació i significació de l'espai urbà.

2. Pensar la ciutat, pensar l'urbà.

2.1. Polis, civitas, ciutat.

La ciutat és un objecte cultural complex, una construcció en constant transformació, que més enllà del seu aspecte i estructura concretes, constitueix la representació d'una forma des de la qual els individus pensen aquestes configuracions urbanes, socials, econòmiques i culturals que genèricament anomenem «ciutat». Així per exemple, tot seguint M. Cacciari (2010: 12-27) la *polis*, la ciutat grega és el lloc on el ciutadà lliure (no els esclaus ni els estrangers) viu, i queda exemplificada en l'àgora, on es debat sobre l'esdevenir de la *polis*. En canvi, el terme *civitas*, la ciutat romana, deriva de *civis*, el ciutadà, que es caracteritza per la concurrència conjunta en un mateix lloc de ciutadans sotmesos a les mateixes lleis. Per tant, hi ha una relació inversa entre *polites* i *civitas*; en l'últim s'al·ludeix a la ciutat; en el primer, al ciutadà. La *civis*, per tant, no estaria determinada per cap tret ètnic o religiós, i per això mateix, és capaç d'integrar la diversitat. I aquesta unió serà el producte no d'un origen comú, sinó d'un objectiu que els uneix.

La *polis* grega és un lloc estanc, tancat, que tant Plató com Aristòtil adverteixen que no pot créixer perquè impossibilitaria el govern democràtic de l'àgora. En canvi, la *civitas* romana, que no és tant ciutat com ciutadania, consisteix a créixer, no és possible limitar-la, ja que la seua essència és augmentar i expandir-se. Aquesta dualitat subjau en la base de la ciutat.

«Por un lado consideramos la ciudad como una comunidad; la ciudad como un lugar acogedor, un 'regazo', un lugar donde encontrarse bien y en paz, una casa [...]. Por otro, cada vez más consideramos la ciudad como una máquina, una función, un instrumento que nos permita hacer nuestros negocios con la mínima resistencia. Por un lado tenemos la ciudad como un lugar de *otium*, lugar de intercambio humano, seguramente eficaz, activo, inteligente, una morada en

definitiva; y, por otro, el lugar donde poder desarrollar los *necotia* del modo más eficaz.» (Cacciari 2010: 26)

La ficció en general al llarg del segle XX ha caracteritzat, creat i imaginat una mirada plural i contradictòria sobre la ciutat, reconstruint-la com un artefacte narratiu des del qual gestionar el seu règim de visibilitat i també com una estratègia discursiva destinada a indagar el sentit de les tensions i conflictes que caracteritzen els processos de transformació urbana. La representació cinematogràfica, literària de la ciutat, fins i tot en els seus vessants més documentals, no han buscat el mer registre d'una petjada, un vestigi o testimoni d'un món referencial, ja donat *a priori*, sinó més bé el registre de la trobada entre un determinat pensament fílmic, literari, és a dir, entre una forma d'escriptura i d'organització dels materials expressius, i una forma de pensar i de donar sentit a la ciutat.

Per a entendre la noció variable de ciutat, és a dir, la imatge que té certa època de la ciutat, cal observar com es construeixen en aquesta època les ciutats i també com es representen, com es produeix la trobada, en termes foucaultians, entre «les noms et les choses», les paraules i les coses, o, en el cas que ací ens ocupa, entre el discurs artístic i el pensament urbà, resultant un objecte cultural que reconeixem com a ciutat.

«[...] l'ensemble des relations pouvant unir, à une époque donnée, les pratiques discursives qui donnent lieu à des figures épistémologiques, à des sciences, éventuellement à des systèmes formalisés; le mode selon lequel, dans chacune de ces formations discursives, se situent et s'opèrent les passages à l'épistémologisation, à la scientificité, à la formalisation; [...] L'épistémè, ce n'est pas une forme de connaissance ou un type de rationalité qui, traversant les sciences les plus diverses, manifesterait l'unité souveraine d'un sujet, d'un esprit ou d'une époque; c'est l'ensemble des relations qu'on

peut découvrir, pour une époque donnée, entre les sciences quand on les analyse au niveau des régularités discursives.» (Foucault 1968: 250)

En aquest sentit, el conjunt d'imatges de la ciutat no es redueix al que és visible en el text sinó que abasta també l'horitzó d'expectatives (Jauss 1986: 4.21) en què se citen múltiples representacions i relats que construeixen i reconstrueixen, escriuen i reescriuen la ciutat i els seus imaginaris. L'espai urbà actualitza i posa en escena un projecte, un imaginari a través del qual s'estableixen les relacions conceptuals mitjançant les quals una societat, un col·lectiu o una comunitat pensa la ciutat i orienta l'experiència d'aquest espai i de les relacions entre els qui l'habiten.

Així doncs, al llarg del segle XIX a València es constituirà un nou paradigma que emmarcarà el discurs urbà del segle (Delfante 2006: 271-279). La desaparició d'edificis i elements morfològics preexistents (religiosos, civils, militars) propicià reedificacions per a nous usos i noves tipologies de vivenda, així com canvis en la trama i funcionalitat dels espais urbans. El camí cap a la modernització urbana de València es concretarà especialment a partir del segon terç del segle XIX, en el qual s'inscriu la dècada (1876-1886) a la qual Sanchis Guarner (1983:505) denominà època de «la febre d'or», quan la classe burgesa ciutadana s'implica en les activitats financeres, en el govern municipal (Pons i Serna 1992) i, en conseqüència, en la política urbanística amb majúscules, exemplificada en el Pla d'Eixample de la ciutat i en les reformes interiors (Taberner 1987) (Sanchis Guarner 1983: 522-528).

Tot i això, l'any 1901, amb motiu d'unes eleccions municipals, Blasco llançà un manifest, *La revolución en Valencia*, que, entre altres coses, deia:

« [...] Hemos cambiado el alma de Valencia; ha llegado el momento de que transformemos su cuerpo, que bien lo necesita... Mientras llega el momento de regenerar España, revolucionemos nuestra ciudad cambiando su vida

material. [...] Hay que derribar casas para abrir nuevas vías; hay que dar al pueblo otra agua; hay que hacer desaparecer los barrios antiguos en el centro de la ciudad.

Es deshonroso para Valencia ese mercado a estilo moruno... Las necesidades de la vida civilizada hace tiempo que exigen un mercado de hierro y cristal.

Es una vergüenza que las escuelas municipales estén establecidas en callejones tortuosos, donde no penetra el sol; en casas viejas con un ambiente más cargado de gérmenes de enfermedad que de enseñanza....

Subleva el ánimo que aquí, donde apenas hay una calle sin iglesia o convento, no exista una escuela pública edificada para tal objeto. [...] Es preciso terminar las calles cuyo ensanche no está más que iniciado; abrir otros nuevos para que se airee la ciudad; y cuidarse del suelo -ya que el cielo es inmejorable-, reformando el alcantarillado y el pavimento.

Hay que ensanchar los puentes...; un puente sobre todos, el de San José, resulta una callejuela abandonada.

Es conveniente llevar a cabo el proyecto del boulevard desde el antiguo jardín del Real a los poblados marítimos. Valencia tendría un nuevo paseo, una verdadera calle moderna, semejante a la Avenida del Parque de Bolonia en París, o a la Castellana de Madrid, y la parte más extrema del Cabañal se uniría a la ciudad por un camino más corto.

Hay, en fin, que preocuparse no sólo de la salud y la decencia, sino del embellecimiento de la ciudad, y crear en las playas valencianas y en sus terrenos colindantes, grandes bosques de pinos, eucaliptus, etc.» (Sanchis Guarnier 1983: 543-545)

Quan comença el segle XX s'accelera el procés d'industrialització del País Valencià. Les antigues ferreries esdevenien factories i així, per exemple, el taller de caldereria que el 1897 havia obert un grauer, Miquel Devís, es convertí el 1929 en la Casa Devís, constructora de locomotores i maquinària, que el 1947 prengué el nom de Macosa. Es

modernitzaren les indústries de teixits de llana i cotó, del calçat, del cànem, d'adobs químics. Es creà el 1910 la Companyia Valenciana de Vapors Correus d'Àfrica, damunt la qual es constituïria el 1916 la Companyia Transmediterrània. La banca es reforçà amb l'arribada de nous capitals forans, principalment els repatriats de Cuba i Filipines. Aquest desenrotllament industrial i mercantil permeté que descendira la quantitat d'habitants dedicats a les feines agrícoles i que cresquera la dels que treballaven en la indústria, el comerç i els serveis (Lluch 2001: 125-162).

En el segon decenni del segle XX la vida en la ciutat de València conservava encara molts aspectes tradicionals, que li donaven un to bastant provincià. A pesar dels progressos tècnics i econòmics i la insurgència de les classes modestes, la societat continuava molt jerarquitzada encara. Les diferències socials es posaven ostentosament de relleu, com per exemple, en la manera de vestir -ús freqüent de levita i copalta pels burgesos, i general de brusa i espadnyes pels menestrals i proletaris. Lluís Guarner ho retratava així:

« ...La mañana deja caer
el algodón en rama de la niebla
sobre la ciudad enferma...
La ciudad que despertaba
como una mujer clorótica...
...Era blanca la esclerótica
de las pupilas del cielo...
Pasó de pronto un tranvía,
luego otro, luego otro...
y una tartana enlutada
que va a la pescadería...
La ciudad
despertaba,
el sol sus trenzas peinaba

en las calles
solitarias
por donde pasa una vieja
que va a misa
y una obrera que camina
muy deprisa...» (Millón 2007: 55)

Quasi tot el transport era encara hipomòbil, ja que eren molt pocs els automòbils i sols n'hi havia de luxe. Es construïren teatres (Eslava el 1918, Olympia el 1915, el Martí – més tard, cinema Lys-, el 1916); el València Foot-ball Club, el Gimnástico i el Levante eren els equips de futbol; els treballadors urbans del sector serveis havien accedit al descans dominical i disposaven d'un temps lliure per a l'oci. (Nadal 2007 : 14-64). Si existeix compendi mitològic al voltant dels eixos bàsics de l'època, cal convenir l'existència intrínseca de diverses constants que dissenyaren la imatge d'aquells anys: el cinema, la música, el món dels objectes, les revistes, la ciutat o l'esport entre d'altres. A València la moda del consum es constata en els basars i grans magatzems que posen a l'abast del ciutadà mitjà utensilis com el gramòfon, màquines d'escriure, de cosir, fotogràfiques, bicicletes, aparells de ràdio -les primeres emissions daten de 1923 i que, amb el cinema, exercirien una influència revolucionària en el desenvolupament i modernització de la informació. La condició barroca del món com a mercat, com a espai bigarrat, crea noves al·legories i una reversió moral del temps. El primer llibre de contes de Samuel Ros (València, 1904-Madrid, 1945) es titula *Bazar* (1928). En els *hai-kais* inclosos en *Vermell en to major* (1929), de Carles Salvador (València, 1893-1955), podem llegir:

«ANUNCI: COMERÇ
Al surtidor de gasolina

hi ha un fanaló rodó:
la llum engelosida.» (Meseguer 2018: 232)

Amb el declivi del model vuitcentista del capitalisme industrial, basat en el lliure mercat, i la seva posterior substitució per un model corporatiu-monopòlic-de desenvolupament econòmic, basat en les restriccions i el control de la competència i de les economies locals, la transformació de les metròpolis occidentals de principis de segle culmina, en els anys 20 i 30, amb el model fordista-keynesià de producció a gran escala, orientat al consum de masses i sustentat per processos d'urbanització massiva de la població, característic del període d'entreguerres.

Després del període de reconstrucció urbana posterior a la segona guerra mundial, i sobretot amb la crisi dels anys setanta, les ciutats sofreixen profunds processos de regeneració, de gentrificació i de reconfiguració socioespacial que desemboquen en el que Edward Soja (2008) ha denominat «postmetròpoli», el resultat d'una dispersió de la producció per tot el món acompanyada d'una concentració de serveis (financers, mercantils, informacionals) en poques ciutats, establint una jerarquia de ciutats que concorren en un mercat globalitzat d'oportunitats i influència, caracteritzat per fluxos d'informació i de capital.

La crisi estructural que es manifesta al llarg d'aquests anys i en la dècada posterior va donar lloc a processos de reestructuració social, ideològica i cultural que van afectar l'esperit de la modernitat, amb conseqüències en totes les escales de la vida humana. La metròpolis postfordista o postmoderna resultant representa la nova manera de vida contemporània, però marcada alhora per continuïtats profundes amb el passat i per una profunda reorganització, parcial i selectiva de la metròpolis moderna. La crisi va generar la demanda de modernismes alternatius, altres formes de modernització orientades a dirigir el treball de producció de nous espais amb els quals significar el món contemporani. I si bé el pensament urbà s'havia orientat fins a aquella època cap a la cerca d'ordre i de regularitats en els canviants fenòmens urbans, amb la crisi apareix un pensament crític de la metròpolis que l'aborda amb les eines d'una economia política

radical, atenta als processos de concentració de la producció i de la suburbanització massiva, als signes de la cultura del consum com a forma de vida i de gestió de la ciutat, a la fragmentació metropolitana i a la segregació socioeconòmica, o, la diversitat de les formes de manifestació de nous moviments socials. La rigidesa de l'entorn urbà edificat generava problemes per a l'acumulació capitalista ja que immobilitzava el capital en ubicacions espacials concretes que, amb el pas del temps, es tornen obsoletes el que fa que la construcció social de l'espai urbà capitalista es caracteritze per un constant procés de construcció i destrucció, això és, per la seva constant transformació.

D'altra banda, aquestes ciutats de finals del segle XX són cada vegada menys representatives de les cultures locals que van conformar la ciutat industrial moderna, i es configuren com a espais d'intersecció, nodes d'una àmplia xarxa metropolitana de fluxos econòmics i fluxos d'informació progressivament globalitzats (Soja 2008:277).

La postmetròpoli representa, doncs, una reestructuració de l'imaginari urbà, un reajustament dels mapes conceptuals a través dels quals donem sentit a la realitat urbana, a la manera en què pensem, experimentem, valorem i decidim cursos d'acció en els espais, llocs i comunitats en què vivim (Soja 2008:452). És un lloc de simulacres, de representacions hipertrofiades que ja no apunten cap a un referent o ideari concrets, aquells que animaven els programes urbans de la ciutat moderna, sinó cap a la idea d'una realitat inexistent, però que presenta tots els signes, idealitzats, de la realitat. En paraules de Jean Baudrillard (1987: 14), «no se trata ya de imitación, ni de reiteración, incluso ni de parodia, sino de una suplantación de lo real por los signos de lo real, es decir, de una operación de disuasión». El simulacre urbà és una estratègia comunicativa que ja no està concebuda solament per a reflectir o si escau dissimular alguna cosa, segons el joc clàssic de la representació o emmascarament d'una veritat profunda, sinó que està concebut per a dissuadir de l'absència de cap realitat mitjançant la producció intensificada, hiperreal, dels signes d'una realitat que ha estat evacuada dels llocs de memòria (Nora 2008) als no-llocs, als llocs de pas. En la postmetròpoli, les grans superfícies comercials, les estacions intermodals o els *halls* dels edificis de les grans corporacions simulen els espais urbans (plaça, carrer, enclavaments històrics) que progressivament van perdent la seva funció i desapareixen com a tals de la ciutat, però la simulació de la qual presenta tots els signes, hipertrofiats, d'aquests espais suplantats.

En aquest sentit, si alguna cosa representa el simulacre és la nostàlgia de la representació d'un espai i d'un temps inexistent, a més de la gestió d'un nou repartiment del sensible, de la percepció de la ciutat i de la competència, de les possibilitats d'acció en la mateixa i de l'exercici de la ciutadania.

El 21 de novembre de 2018 s'inaugurà a Castelló de la Plana el nou parc comercial Estepark, un centre comercial i d'oci que s'anuncia al seu web (<https://estepark.es/>) com a punt de trobada i un lloc on «comer, pasear, comprar, relajarse, hacer deporte o disfrutar de un completo día con toda la familia.»

No obstant això, no es tracta d'un complet desplaçament d'un model urbà per un altre sinó que allò que caracteritza la ciutat és la complexitat produïda per la pervivència, en el mateix espai urbà, de les successives transformacions que l'han configurada. L'espai urbà no és sol el reflex d'una societat, sinó la societat mateixa que l'ha produït (cfr. Castells 1986; Lefebvre 2013). I en tant que les formes urbanes són produïdes, igual que altres objectes, representen les expectatives, els interessos, les tensions i conflictes que caracteritzen les relacions de poder i de producció que històricament les han construïdes.

Per a l'arquitecte García Vázquez, a diferència dels antics models de ciutat, afirma que «[...] las visiones urbanas nos remiten a formas de mirar, es decir, no tanto a *cómo es* la ciudad, sino a *qué* nos interesa de ella, cómo la filtramos, cómo la proyectamos y cómo nos proyectamos sobre la misma.» (2004: 2). La metròpolis contemporània resulta així una sort de lasanya, una ciutat de pasta fullada formada per múltiples estrats, un paisatge amalgamat conformat per diverses formes edificades que, amb el pas del temps, se superposen unes sobre altres. Però implica també un apilament de sentit, un palimpsest resultant dels múltiples i intricats processos d'escriptura i de reescriptura que han donat com a resultat el text urbà contemporani, aquest text en el qual poden llegir-se, superposats i entremesclats, els traços d'un intens treball de construcció i de reconstrucció de la ciutat i del pensament urbà contemporani, i de les pràctiques creatives, artístiques i comunicatives.

La ciutat al llarg del segle XX ha estat l'objecte privilegiat de la representació artística ja siga filmica, literària o pictòrica, tant referent a la posada en escena dels seus paisatges i de l'horitzó simbòlic dibuixat per les noves arquitectures de la modernitat -

gratacel, fàbriques, ferrocarrils-, com pel que fa a la projecció de les seves narratives sobre la història de fons dels processos de destrucció i reconstrucció urbana, especialment en aquells que s'operen en la segona meitat del passat segle.

La literatura i el cinema, i l'art en general en el llindar del mil·lenni, continuen explorant insistentment la ciutat, indagant en les petjades deixades per les tensions i esquinçaments produïts al llarg de la seva reconstrucció, fent un treball de lectura i de memòria de les seves formes, llocs i paisatges. El paisatge urbà s'ha transformat en l'objecte d'una nova mirada reveladora no només d'espais i objectes, sinó de cossos i de pràctiques socials i culturals (Barber 2006) que reclamen una actitud interpretativa i una lectura atenta de les ciutats en el context del que s'ha convingut a denominar els processos de revitalització o regeneració urbana, després de les crisis dels anys setanta.

La transformació de les metròpolis i capitals occidentals en espais d'oportunitat, disponibles per a noves apropiacions de sentit, a la cerca de posicions competitives en el mercat global de ciutats que competeixen per atreure recursos econòmics i serveis, planteja l'últim interrogant que la mirada fílmica i literària projecta sobre la ciutat.

Així per exemple, *Vicky Cristina Barcelona* (2008) és un exemple de com el cinema pot ser emprat amb èxit per a promocionar una destinació turística, en aquest cas Barcelona. La pel·lícula, dirigida per Woody Allen, sembla un spot publicitari de la ciutat. Tot seguint Sara Antoniazzi (2021: 151-166), Barcelona apareix com un escenari exòtic, caracteritzat per una barreja de bellesa urbana sintetitzada en l'arquitectura de Gaudí, per pràcticament tots els llocs indicats en les guies turístiques, com el Barri Gòtic amb la plaça de Sant Felip Neri, el Parc de la Ciutadella, el Raval amb el Macba, la Rambla, etc., una bellesa natural a causa de la proximitat de les muntanyes, una ciutat plena d'espais verds, on a penes transiten els cotxes i els ciutadans viuen en cases unifamiliars envoltats de jardins i la joia mediterrània sintetitzada en la càlida llum del sol, el mar i un cel permanentment blau. Com explicaria el mateix director:

«He querido retratar un lugar exótico, romántico y estimulante para la imaginación de dos turistas norteamericanas que llegan a la ciudad de

vacaciones. Un lugar con carisma y la receta del Mediterráneo.» (Antoniazzi 2021: 162)

Una Barcelona exclusivament de ciutadans i turistes rics, que consisteix en una successió de llocs idíl·lics, racons pintorescos, edificis modernistes, locals de disseny, restaurants elegants, mansions amb piscina i patis d'estil andalús. És a dir, Woody Allen convertí Barcelona en un parc temàtic per a turistes i ciutadans acomodats, on s'exclou la veritable població de la ciutat.

2.2. Teoria literària i història social de la literatura.

Aquest apartat emmarca des del punt de vista teòric els referents agafats dels estudis literaris que són necessaris per a aproximar-se a les formes d'escriptura i d'organització dels materials expressius en la seua relació amb el món social i, per extensió, a la ciutat.

2.2.1. Discurs artístic i mimesi

Com ben bé exposa D. Villanueva (2004), ja des de la Grècia clàssica hi han hagut debats sobre les formes en què l'art representa la realitat. El procés, anomenat *mimesi*, relaciona directament la realitat amb la creació artística i definiria la literatura com l'expressió estètica del món real. Si per a Plató en *La República* (1989; 1992) la representació literària de la realitat implica el perill de distorsionar el que és real, per a Aristòtil en la *Poètica* (2019), en l'intent d'imitar la realitat, la literatura es converteix en representació, la qual cosa hi afig una formalització dels fets històrics, així com una estilització estètica.

Fent un salt en el temps, Erich Auerbach escrigué *Mimesi* (1950) on defenia una tesi: la forma en què un escriptor processa la realitat, la perspectiva en què s'inscriu, i l'estil que tria no poden explicar-se més que referint-nos al context sociocultural de l'escriptor

(Auerbach, 1979). És a dir, el filòleg alemany associa els moments sociohistòrics al debat dels diferents estils i a la investigació de la forma realista.

De l'Escola de Praga destaca la dimensió social que aporta als estudis literaris Jan Mukarovsky (Padró Nieto, 2012), per a qui les obres literàries basculen entre la dinàmica interna de la pròpia estructura i, alhora, el context històric que introdueix elements externs condicionants de la seua evolució. Mukarovsky distingeix *l'obra-cosa* o artefacte de l'objecte estètic, i introdueix el fenomen de la valoració estètica en funció del context d'interpretació. L'objecte estètic és, doncs, un signe mediador de la realitat, entesa com un conjunt de valors del receptor, que esdevé, així, un actor necessari en la mediació col·lectiva que és l'experiència del text.

2.2.2. La teoria marxista

A partir de les opinions literàries de Marx, les quals es basen en: a) el criteri de determinisme econòmic pel que fa a la qüestió de si l'obra reflecteix desenvolupaments avançats o regressius en la base econòmica; b) el criteri de versemblança, que està en concordança amb el codi literari de la seua època; i c) el criteri de les preferències personals, com poden ser les obres de Shakespeare o Goethe, que pertanyen al cànon literari del seu temps (Fokkema – Ibsch 1988: 103-165). Així doncs, el I Congrés d'Escriptors Soviètics celebrat el 1934 accepta el realisme socialista com a guia de la creació literària. I en els estatuts de la Unió d'Escriptors, el realisme socialista es formula de la següent manera:

«El realismo socialista, método de la literatura y crítica literaria soviéticas, demanda del verdadero artista la representación históricamente concreta de la realidad en su desarrollo revolucionario. Al mismo tiempo, la verdad y la concreción histórica de la representación artística de la realidad tiene que combinarse con el objetivo de remodelamiento ideológico y de educación de

la clase trabajadora en el espíritu del socialismo» (Fokkema – Ibsch 1988: 121)

L'art i la literatura són manifestacions de la superestructura ideològica i, per tant, en el realisme socialista, la literatura s'avaluarà estrictament en funció de la seua capacitat per a reflectir la realitat. Tot i això, en aquesta crítica marxista del reflex es perceben tres tendències: la més estricta i mecànica, que redueix l'escriptura a la representació fidel del reflex expressiu, que té en compte la capacitat d'expressió i d'estructura textual, seguida per György Lukács (Fokkema-Ibsch 1988: 141-163; P. Zima 2000: 84-106); i també la que adopta Lucien Goldmann (P. Zima, 2000: 97-106) amb una perspectiva plural que conté l'estructura significativa de l'obra, la visió del món d'un grup, les estructures mentals, el grup social i l'estructura social. Finalment, hi ha una tercera tendència representada per Louis Althusser i Pierre Macharay (ibidem 32-41) que hi afeg la capacitat de revelació ideològica de la literatura en tant que ficció i construcció.

Partint dels postulats marxistes, Lukács (Fokkema-Ibsch 1988: 141-163; P. Zima 2000: 84-106) veu la literatura com a part de la superestructura, la qual ha de reflectir la veritable naturalesa de la realitat i planteja la següent qüestió: ¿formen el sistema capitalista i la societat burgesa en la seua visió objectiva d'economia i ideologia una totalitat coherent, independentment de la consciència?

A partir de la búsqueda en la literatura realista dels models que reflectisquen les característiques de la realitat, Lukács no discuteix la qualitat literària de Joyce, de Dos Passos o de l'expressionisme alemany, sinó les característiques de la realitat que suposadament reflecteixen. Segons aquest autor, els escriptors naturalistes, simbolistes, expressionistes i surrealistes s'equivoquen ja que reflecteixen la realitat tal i com se'ls apareix de forma immediata; destaquen moments aïllats del sistema capitalista, la seua crisi i desordre, però no aprofundeixen en l'essència profunda, en la coherència entre les seues experiències i la vida real de la societat ni en les causes ocultes de les seues experiències. Per a trobar un veritable reflex de la realitat com un tot, s'ha de tornar als

grans escriptors realistes com Gorki i Henrich Mann que han sigut capaços de produir tipus literaris de valor durador (Klim Samgin, el professor Unrat), uns tipus amb (FOKKEMA/IBSCH 1988: 144-145):

«[...] características perennes (...) que en tanto en cuanto representan tendencias del desarrollo objetivo de la realidad, e incluso de la humanidad, habrán de ser efectivos durante un gran periodo de tiempo. Los escritores realistas que han creado tales tipos son la verdadera vanguardia. En sus atisbos se describen las tendencias de todo el desarrollo social.»

L'estructura del text i la capacitat d'expressió passen a ser elements bàsic de l'estudi de la literatura i desenvolupa la idea de «consciència de classe» proletària en reflexionar sobre l'alienació capitalista i reivindica la narrativa de Balzac com a representació fidel de la realitat, capaç de captar l'essència humana i social d'un període històric.

L'Escola de Frankfurt (P. Zima 1976), de la mà de Theodor W. Adorno i Walter Benjamin es refereixen al concepte de mediació per a descriure l'acció realitzada per un escriptor per a reflectir fenòmens de la realitat social a través de la creació literària. D'aquesta manera s'identifica el filtre subjectiu de l'escriptor en aquesta representació de la societat plasmada en l'obra literària. A *Libro de los pasajes* (2005) una antologia d'assaigs i reflexions que sorgeixen del seu punt de vista de *flâneur* a París, Benjamin recorre els passatges comercials de la capital francesa com a símbol de la metròpoli urbana per excel·lència. L'espai urbà, després de la industrialització, genera una nova manera de relacionar-se entre les persones i el canvi és permanent, i s'escenifica una aglomeració en perpetu moviment. A més, com la ciutat és el centre neuràlgic de les relacions de producció capitalistes, també és l'escenari de la lluita de classes, la cultura de masses i el consum. El que intenta Benjamin és capir les lleis que regeixen la vida cosmopolita i el comportament de l'home urbà contemporani.

Finalment, partint del mètode estructuralista genètic de la història de la literatura, Lucien Goldmann (Zima 2000: 97-106) considera els textos com a productes de les estructures mentals d'una classe social particular, i emfasitza la relació de l'art amb la base social. Així, com afirma el mateix autor a *Pour une sociologie du roman* (1965), «la forme romanesque nous paraît être en effet la transposition sur le plan littéraire de la vie quotidienne dans la société individualiste née de la production pour le marché» (ibidem 99). Així doncs, per a Goldmann hi ha una homologia estructural entre la ideologia del grup social i el pensament de l'obra. Amb aquesta finalitat emprà el concepte de *visió del món*, un conjunt expressat en el pla literari, a través de la creació, d'un univers concret d'éssers i coses. D'aquesta manera l'obra estructura la visió del món pertanyent a la classe social en què s'inscriu l'autor. Per tant, la literatura constitueix un punt de contacte entre l'esfera individual i la col·lectiva, i la seua essència consisteix en el fet d'eleva la consciència col·lectiva fins a un nivell que sense la mediació de l'individu creador no s'haguera aconseguit mai.

2.2.3. La semiologia urbana de Roland Barthes

Roland Barthes, un dels màxims exponents de la *Nouvelle critique*, postula un tipus de crítica literària vinculada a les ideologies contemporànies (existencialisme, marxisme, psicoanàlisi, fenomenologia) que accepte la pluralitat d'interpretacions d'una obra, la qual implica una lectura simbòlica d'aquestes, concebudes com una estructura oberta a diferents significats (Sirvent Ramos 1992: 129-169). A *Sémiologie et urbanisme* (1967) proposa de percebre la ciutat com un fet semàntic emfasitzant la seua llegibilitat. Barthes identifica en l'espai urbà una sèrie d'unitats discontinúes (camins, districtes, punts de referència) que actuen com els fonemes i semantemes, i que hi afigen una consciència de les funcions dels símbols en l'espai urbà. Per exemple, la ciutat de Roma té unes necessitats funcionals pròpies de la vida moderna que xoquen frontalment amb la càrrega semàntica de la ciutat per la seua importància històrica. Així doncs, per tal d'analitzar el llenguatge de la ciutat, s'ha d'esmicolar l'espai urbà en unitats per a, posteriorment, classificar-les i entendre com s'hi combinen. Barthes planteja la qüestió del simbolisme entès com un discurs general relatiu a la significació, que no manté una

correspondència simètrica entre significat i significat, és a dir, que s'entenen més per la seua posició que no pel seu contingut.

El centre de la ciutat és un nucli que no sol significar el punt culminant de cap activitat en particular, sinó més bé un punt buit de la imatge que la comunitat ha designat com a centre. El simbolisme, per tant, s'ha de definir com un món de significants, de correlacions que no impliquen un significat definitiu. Per això, Barthes apel·la a Victor Hugo i a la seua intuïció que la ciutat és un text: el ciutadà és un lector que, en recórrer-la, assimila fragments d'aquesta per a actualitzar-los posteriorment. Finalment, Barthes subratlla que la semiologia no suposa l'existència d'un significat definitiu: els significats són significants per a uns altres significats i a l'inrevés, i les cadenes de metàfores són infinites, com per exemple, proposa la psicoanàlisi i Jacques Lacan. Aplicant aquesta idea a la ciutat, es revetla la dimensió *eròtica* de la ciutat que procedeix de la naturalesa metafòrica del discurs urbà, una dimensió eròtica que implica una visió de la ciutat com a lloc de trobada, motiu pel qual els centres de les ciutats són llocs de reunió, una imatge de la ciutat que sorgeix, generalment, de la condensació del seu centre, lloc d'activitats socials, i lloc on, alhora, les forces de ruptura, les forces lúdiques, actuen i es troben. Per a Barthes (1999:36) la ciutat moderna és un ideograma, un mode d'escriptura de l'espai sotmés al treball de la forma configurant, un tipus de text complex i bigarrat en el qual s'inscriuen les transformacions i reestructuracions que s'han succeït en les ciutats industrials al llarg del segle XX.

2.2.4. El postformalisme rus: Mikhaïl Bakhtin

Mikhaïl Bakhtin (1989) analitza l'obra literària buscant les relacions entre l'individu i la societat, i entre les idees i el llenguatge. Per a Bakhtin, la novel·la és el gènere on millor podem analitzar el discurs social, i encunya el concepte de *cronotop*, amb el qual pretén estudiar com un tot les relacions espacials i temporals en la literatura, tot seguint les propostes d'altres teories de caràcter científic. Aquest enfocament sistemàticament cronotòpic de la literatura el va dur a estudiar-ne alguns casos, com els castells misteriosos en la novel·la gòtica o la petita ciutat provinciana que va configurar Flaubert. Per a Bakhtin, la idea de cronotop s'inscriu en una doble dinàmica: la del món

real, tal com es dona en unes circumstàncies històriques determinades, les característiques espaciotemporals del qual ofereixen materials a les representacions literàries; i, de l'altre costat, les representacions d'aquest món modelades culturalment en la literatura, que incideixen, al seu torn, en la societat receptora.

Bakhtin es refereix a aquestes dues dinàmiques, la del cosmos real que motiva o *crea* el text i la del cosmos *creat* per l'obra mateixa: «Por eso podemos llamar a ese mundo, el mundo *que está creando* el texto. [...] De los cronotopos reales de ese mundo creador, del mundo representado en la obra (en el texto)» (Bakhtin 1989: 404). Els dos mons tenen estatuts òntics diferents però entren en una dialèctica semiòtica de manera que «la obra y el mundo representado en ella se incorporan al mundo real y lo enriquecen» (ibidem).

2.2.5. La geocrítica literària

Aquesta proposta consisteix en l'estudi de les interaccions que s'estableixen entre els espais humans i la literatura, és a dir, la geocrítica vetlarà per l'articulació entre literatura i espai, la qual cosa permetrà caracteritzar les identitats culturals des d'un enfocament que no aprofundirà sinó en el seu caràcter centrífug. La connexió entre espai i literatura es proposa com una dialèctica (espai.-literatura-espai) on la literatura atorga una dimensió imaginària als espais humans i els introdueix en una xarxa intertextual. La geocrítica permet aprehendre un espai no des de la visió que pot donar una sola obra o un sol autor, sinó des de la varietat d'autors posats en relació. Amb aquesta intersubjectivitat, la pluralitat literària retorna a l'espai humà la seua pròpia dinamicitat. Per tant, si l'espai humà és una emergència constant d'estrats humans que se succeeixen en el decurs temporal, el seu aspecte mutarà amb el temps. Per això la geocrítica pren en consideració la diacronia històrica. Segons Bertrand Westphal (2000: 25), tots els espais humans, siguen o no siguen ciutats, són deutors dels espais que els han fundat: «le présent constitue le dernier estade du passé»

La geocrítica remet a les relacions espacials i temporals de què parteix Bakhtin (Westphal 2007) a *Esthétique et théorie du roman*, que deriven en una polifonia en el text que permet la convivència de diferents línies dialogants, com entre els actius

autòctons i al·lògens. La geocrítica, per tant, no es fonamenta en els etnotips culturals (símbols positius per a l'enaltiment nacional) ni tampoc s'enquadra en l'alteritat (imatge pejorativa, la majoria de vegades, del que es considera estranger) sinó a fer conviure tots dos sense crear apriorismes. En qualsevol cas, aquesta fusió de veus denota els viatges espacials (d'anada i tornada) i temporals (d'una època a una altra) que projecta la geocrítica, dins d'un treball incessant de creació i de recreació que ha modelat la identitat cultural i que, des de la literatura i la resta de discursos artístics, contribueix al flux dels imaginaris.

A *La cage des méridiens* (2016), Westphal estén la seua reflexió a les contribucions de l'art contemporani i enfoca el seu estudi cap a una crítica a la globalització des de diversos aspectes, com poder ser les fronteres i la mobilitat en l'àmbit internacional, les identitats i les relacions socioculturals entre territoris, el domini dels diversos cànons literaris davant la cultura oral, etc. Westphal planteja un debat entre els eixos culturals que perpetuen la tendència a uniformitzar la societat i les diverses manifestacions, teòriques o artístiques, que s'hi oposen per tal d'establir un nou marc de relacions basat en la pluralitat.

A partir de cinc animals segons els símbols a què Westphal els associa conceptualment, exposa la seua tesi. El talpó és la imatge de l'occidentalització del món a través de l'imperialisme i el colonialisme. Un animal que desenvolupa un instint de protecció i que simbolitza les barreres, tant polítiques i culturals, que s'imposen a «l'autre fantasmé» (Westphal 2016: 46) amb la qual cosa s'aconsegueix tancar-s'hi i restringir el camp de l'imaginari i la seua expressió literària. Amb el drac i el lleó, Westphal tracta l'existència d'un cànon que dicta què és el que s'ha de llegir i què no (ibidem 98-151). Occident, des de la seua talaia presumptament universalista, margina qualsevol cultura o llengua que no tinga capacitat de projectar-se en la metròpoli ni en el seu mercat com a sistema. Westphal proposa renunciar a aquesta imposició del punt de vista occidental i que aquest es regionalitze i, des de la diversitat, descobrisca i experimente maneres d'aplegar a acords entre els diversos agents. Del que es tracta, en essència, és que subjectes i societat abandonen qualsevol pràctica d'origen o reminiscència colonial en els territoris (reals o ficticis) on els grups humans es desenvolupen per tal que els territoris deixen de ser llocs controlats, perquè o es conceben territoris

desterritorialitzats o estem «condamnés à vivre dans un espace dont la représentation s'efforce d'être unique et statique», que privilegia el «État» per damunt del «État» (Westphal, 2000: 38-39).

Finalment, a través de la imatge d'un esquiol que gira i gira dins la *cage des méridiens* ens planteja si el nihilisme és l'única eixida en una societat cada vegada més preocupada pel futur i per la seguretat en un procés de crisi socioeconòmica, humanitària i ecològica. Pensar en l'avenir implica proposar-se de viure en un moviment que no només fuig de les coses que detesta, la qual cosa provoca la caiguda en els marges neoliberals de la globalització, sinó que busca i decideix per si mateix cap a on s'encamina, i propicia relacions des de la diversitat, tant en el temps com en l'espai. Westphal proposa transitar de l'avenir a l'avenir-se, posar-se d'acord des de la varietat d'opcions i opinions. I a l'igual que la calàbria se submergeix dins l'aigua, els diversos territoris del planeta haurien d'anar un poc més enllà dels seus límits i relacionar-se entre ells per tal de mostrar-se inestables, incomplets, incerts i, per tant, diàsporics. Si l'espai és indefinit per naturalesa, la literatura ha d'ensenyar-nos a valorar la incertesa, més enllà de qualsevol representació geogràfica del món que l'estrie, bé amb meridians, bé amb fronteres.

2.3. Sociologia de l'art i la cultura

Nathalie Heinich (Alvarado Dávila 2012) divideix la història de la sociologia de l'art en tres generacions: la de l'estètica sociològica, preocupada pel vincle entre l'art i la societat, de tradició marxista (Walter Benjamin, Lucien Goldman, György Lukacs); la de la història social de l'art, amb un component menys ideològic que introdueix el context en l'estudi de les obres i els autors (Hans Robert Jauss); i la sociologia d'investigació, que es distingeix pel seu desenvolupament metodològic al servei d'una concepció de l'art com a societat.

Quant al tema de l'espacialitat objecte d'aquesta tesi, i pel que fa a la sociologia de l'art i la cultura, ens interessa destacar les idees de «capital cultural», en què consisteix la sociologia de la literatura, l'humanisme marxista de Henri Lefévre i les relacions que s'estableixen entre la literatura i la identitat.

2.3.1. El capital cultural.

Partint de la noció de «capital cultural» establida per Pierre Bourdieu (1987: 11-17) i els seus tres estats, l'incorporat, l'objectivitat i la institucionalitat, juntament a la noció de camp literari entesa com una diversitat d'agents estructurants i en canvi constant, i alhora com un conjunt estructurat de posicions, es considera la ciutat literària com un sistema dotat d'un patrimoni literari que inclou diferents formes i alhora com un sistema divers i dinàmic. El valor simbòlic dels llibres, com tota obra d'art, provoca que més enllà de l'objecte existisca un valor ideològic, estètic i cultural que genere una determinada imatge de la ciutat en la ments dels lectors la qual els permeta relacionar-se de forma diferent i enriquida amb l'espai urbà.

Les capitals culturals, segons Christophe Charle, són els centres urbans de gran rellevància cultural que, havent-se sotmés a un procés d'emergència i afirmació de la identitat nacional, compleixen amb una sèrie de condicions preliminars (lingüístiques, polítiques, econòmiques...) però especialment, sobre les qüestions d'ordre cultural que estimulen la identificació d'una col·lectivitat com a nació: una història comuna, una literatura, tradicions culturals i estètiques (com la música) i llocs de memòria (Charle 2002)

La definició de capital cultural és flexible, i inclou «les espaces urbains dont suffisamment d'indices convergents permettent d'établir qu'ils sont, à l'époque considérée, un lieu d'attraction et de pouvoir structurant de tel ou tel champ de production symbolique» (Charle, 2009: 15). Per tant, perquè una capital cultural siga considerada com a tal el seu espai social ha de ser el resultat de l'acumulació alhora d'institucions i produccions culturals de distintes generacions, de la inscripció de la història cultural en llocs específics i el qüestionament permanent dels límits entre sectors de la vida cultural. La ciutat té una doble funció social i artística; en primer lloc, com a paisatge literari, i com a tal, com un imaginari construït amb l'acumulació d'obres literàries escrites que significativament han fixat unes característiques del lloc en la memòria dels lectors, i en segon lloc, com a centre del camp literari de la tradició literària local entenent aquest com un camp de lluita, en què la dinàmica del canvi

resulta de l'enfrontament entre els diferents actors que pugnen per la legitimitat artística (P. Bourdieu, 2005).

2.3.2. La sociologia de la literatura.

La sociologia de la literatura té com a objectiu estudiar el fet literari com un fet social, com un fenomen en què participen diverses institucions i individus que es relacionen amb les obres (en produir-les, consumir-les o jutjar-les), i d'altra banda, analitzar com en els textos literaris s'inscriuen les representacions d'una època i les seues qüestions socials (Sapiro, 2014: 5-8). La sociologia de la literatura es planteja també el tema de la mimesi, és a dir, com l'obra literària representa la realitat i contribueix a la visió del món d'una època, una visió que no és un simple reflex de la societat, sinó més bé un enquadrament (*framing*) de la realitat, segons el concepte emprat per Erving Goffman (2006) sobre com les narratives determinen la percepció i la memòria dels fets històrics. A causa de la representació de la societat que l'obra literària conté, la sociologia de la literatura ha produït investigacions sobre la literatura i la identitat, les identitats nacionals i enfocaments com la perspectiva postcolonial i la feminista (l'obra de Nathalie Heinich o de Clara Lévy en serien exemples), però ultrapassariem l'objectiu d'aquesta tesi si intentàrem explicar-les-hi.

2.3.3 L'humanisme marxista: Henri Lefebvre

Henri Lefebvre fou un professor universitari que, durant bona part de la seua trajectòria, formà part del moviment situacionista i del Maig del 68 parisenc (Baringo Esquerra 2013: 119-122). A partir de la dècada dels seixanta del segle XX, Lefebvre comença a orientar les seues investigacions a l'espai i al temps. A les seues contribucions prèvies al voltant del marxisme i la sociologia de la vida quotidiana, s'hi afigen qüestions relatives al camp i a la ciutat, reflectides en obres com *Le droit a la ville* (1968); *Du rurale à l'urbain* (1970); *La révolution urbaine* (1970); *La pensée marxiste et la ville* (1972), i *La production de l'espace* (1974).

Lefebvre considera que la contradicció identificada per Marx entre les forces i les relacions capitalistes de producció havia estat superada en les societats de capitalisme avançat pel creixement urbà. Per això, el capitalisme evolucionarà d'un sistema en què la mercaderia es produïa en una localització espacial determinada a un altre en què l'espai és produït en si mateix i crea l'espai urbà com una nova homogènia i quantificable mercaderia. Aquest enfocament posa en valor la perspectiva històrica ja que considera que cada manera de producció té el seu propi espai característic i la ciutat és un element clau en les relacions de producció i reproducció de la força de treball en les societats capitalistes avançades.

[...] El espacio debe dejar de concebirse como pasivo, vacío, o carente de otro sentido, como los 'productos', que se intercambian, se consumen, o desaparecen. Como producto, por interacción o retroacción, el espacio interviene en la producción en si misma: organización del trabajo productivo, transportes, flujos de materias primas y de la energía, redes de distribución de productos. A su manera productivo y productor, el espacio entre las relaciones de producción y las fuerzas productivas (mal o bien organizadas). No se puede concebir de manera aislada o quedar estática. Es dialéctico: producto – productor, soporte de las relaciones económicas y sociales.» (Lefebvre 2013: 20-21)

Per tant, el procés de producció de l'espai i el producte, l'espai social produït, són un únic element. Cada societat crea un espai en cada conjuntura històrica, en un procés de naturalesa dialèctica fonamentat en les representacions de l'espai, els espais de representació i les pràctiques espacials, i que revetla com cada societat produeix el seu propi espai el qual se superposa al que es va produir en uns altres períodes històrics en aquell mateix lloc.

Si ens centrem en aquestes aportacions de Lefebvre, hem de destacar:

a) La triplicitat de l'espai (físic, mental i social) concebuda per Lefebvre (2013:105) com una unitat, però de forma i límits confusos. En un espai concret, aquesta triplicitat espacial interactua contínuament, mesclant-se alhora amb capes d'altres moments històrics passats amb què pot conviure de múltiples maneres. Per exemple, en les ciutats monumentals amb una forta càrrega simbòlica i emocional com Venècia, aquesta juxtaposició pot afegir-hi complexitat al tot analític.

b) El procés històric de producció social de l'espai és una seqüència complexa que barreja qüestions relatives a les pràctiques espacials que de manera objectiva es donen en un determinat espai, les representacions simbòliques que s'hi produeixen al seu voltant, o l'imaginari social que genera. I aquesta interrelació es dona entre i) representacions de l'espai (*représentations de l'espace*), un espai concebut (*l'espace conçu*) i abstracte que sol representar-se en forma de mapes, plànols tècnics, memòries, discursos... i que és l'espai dominant en les societats i està directament relacionat amb les relacions de producció existents en una societat i amb la manera en què aquestes s'imposen; ii) l'espai de representació (*espaces de représentation*) que és l'espai plenament viscut (*l'espace vécu*), un espai experimentat directament pels usuaris a través d'una amalgama de símbols i imatges. Aquest és un espai experimentat de forma passiva pels usuaris i que els especialistes de les representacions de l'espai intenten codificar i racionalitzar per a finalment, usurpar-los-el. iii) pràctiques espacials (*pratique spatiale*), que és l'espai percebut i hi integra les relacions socials de producció i reproducció, especialment la divisió del treball i la interacció entre gent de diferents grups d'edat i gènere. Per tant, inclou la producció material de les necessitats de la vida quotidiana (cases, ciutats, ...) i el coneixement acumulat pel qual les societats transformen el seu ambient construït.

Així doncs, parlem d'una interrelació entre les tres esferes marcada profundament per la política i per la ideologia, és a dir, entre l'espai concebut i el viscut.

c) L'espai absolut, històric i abstracte. Com hem vist, per a Lefebvre la ciutat és un producte, primer que res, històric, fruit d'un procés inacabable de relació entre grups socials. Seguint aquest criteri historicista, Lefebvre articula la seua argumentació enfilant una nova triplicitat de l'espai que fa referència a diverses etapes històriques:

l'espai absolut, l'espai històric i l'espai abstracte (contemporani). Per a Lefebvre (2013: 277-280) el procés històric de la producció de l'espai comença amb l'anomenat espai absolut el qual és essencialment natural fins que és colonitzat per l'acció antròpica i esdevé relativitzat i històric. L'espai absolut és un espai que té com a origen els espais naturals i amb una escassa activitat humana i que una petita part d'aquests, a través d'un procés còsmic realitzat pels líders religiosos, es buida dels seus trets i particularitats naturals per a adquirir-ne unes altres de tipus simbòlic i polític. Aquest espai absolut és un espai cívic i religiós alhora, on es realitzen els ritus i cerimònies d'una societat (temples, santuaris, ...) que persisteixen com a sediments dels espais de representació (simbolismes religiosos, màgics, polítics). L'espai històric està marcat pel sorgiment de les ciutats gregues i romanes clàssiques i s'expandeix a través dels segles fins arribar a les ciutats estat del Renaixement. L'espai històric persisteix com un sediment de l'espai històric el qual és el suport dels espais de representació i els seus simbolismes religiosos, màgics o polítics (ibidem. 54-63).

Finalment, l'espai abstracte és l'espai per excel·lència del capitalisme, que es caracteritza per estar associat a l'acumulació de capital, on els processos de producció i de reproducció se separen alhora que l'espai adquireix una funció instrumental. En la configuració d'aquest espai abstracte juguen un paper determinant les representacions de l'espai, és a dir, els tecnòcrates o cibernantrops (*cybernanthropes*) ja que utilitzen totes les eines del poder (del mode de producció vigent a cada moment) que tenen al seu abast per a tractar d'imposar aquesta configuració al conjunt de la societat (ibidem. 32-35). L'espai abstracte representa una confrontació entre l'externalització de les pràctiques econòmiques i polítiques originades per la classe capitalista i l'Estat, i l'espai concret, l'espai produït per la interacció entre totes les classes en el desenvolupament de la vida quotidiana.

d) De l'espai abstracte a l'espai diferencial l'espai diferencial (*l'espace différentiel*) presenta forma de mosaic i és engendrat per les múltiples contradiccions que presenta l'espai abstracte i que caracteritza la ciutat en la societat capitalista. Davant un espai abstracte que tendeix a l'homogeneïtat i la uniformització (ibidem 64-71), l'espai diferencial ha de buscar com donar cabuda i permetre el desenvolupament de les diferències. En aquesta lluita contra l'homogeneïtzació de l'espai abstracte la lluita de

classes és el principal motor del procés en què juguen un paper crucial els dominats (minories, dones, etc.) en la reapropiació dels espais de la diferència.

Podem concloure, doncs, que dins de la concepció teòrica humanista de Lefebvre batega una civilització urbana utòpica en què l'espai diferencial s'imposaria sobre l'espai abstracte que en el capitalisme avançat tracta de fer-se hegemònic.

2.3.4. Literatura i identitat

En la construcció de les identitats nacionals, la literatura ha jugat un paper clau elaborant ficcions que articulen valors col·lectius i popularitzant personatges (Bourdieu 2000). Benedict Anderson (2005) destacà igualment el rol de la impremta en la configuració de les *comunitats imaginades* generant una identitat nacional a partir d'un imaginari col·lectiu i determinats aspectes en comú, tals com la llengua.

En el camp literari, la literatura primer va ser una qüestió nacional, i després anà conquerint el camp internacional fins a convertir-se en un fenomen de relacions globals, vinculat a influències entre literatures (en plural) i ampliant les possibilitats de creació. No obstant això, com en els processos de globalització, hi ha els nivells globals i locals, i el que aquesta tesi persegueix és analitzar l'impacte de la literatura local en la construcció d'una identitat reduïda a una ciutat com València. Anne-Marie Thiesse, una sociòloga que estudia la construcció de la identitat a través de la literatura, especialment la de l'estat – nació, i la construcció de les identitats europees des del segle XVIII i les relacions entre centre i perifèria en la formació de la identitat francesa, destaca que hi ha una sèrie d'elements necessaris per a l'elaboració de la nació: una història vinculada a ancestres gloriosos, herois paradigmàtics de les virtuts nacionals, una llengua, monuments, folklore, un paisatge típic, una mentalitat particular, representacions oficials (himne i bandera) i identificacions peculiars (trage típic, especialitats culinàries, animals emblemàtics). La nació no és només una adhesió col·lectiva, sinó que el seu èxit depèn de la seua interiorització. Aquesta missió pedagògica es realitza a través de la interrelació d'institucions i diversos actors socials, i no sempre en el marc d'un govern (Thiesse 2018: 119-124).

2.4. La representació de la ciutat.

Com s'ha dit abans, a finals del segle XIX i principis del segle XX, les ciutats experimenten un augment demogràfic, econòmic i territorial com no s'havia vist abans, que determina el sorgiment i la consolidació d'una nova entitat urbana, la metròpolis, la qual esdevé el símbol de la modernitat.

Amb l'enderroc de les muralles a València, en el segle XIX, i la subsegüent iniciació de l'Eixample permeteren d'enllaçar el nucli de la ciutat amb el Grau. L'increment del comerç d'exportació i el desenvolupament dels poblats portuaris feien més necessari l'acostament a la mar. Tota la zona entorn de l'antiga Porta de la Mar fou remodelada. Una àmplia sèrie d'espais verds - el Pla del Remei, la Glorieta i el Parterre- enllaçaren, pel pont de la Mar i l'antic camí del Grau, amb el carrer de Colom i la plaça de Tetuan i la resta dels bulevards de circumval·lació en què havia estat convertida l'antiga ronda de la muralla. El sector meridional de l'Eixample -entre els portals de la Mar i de Russafa, i limitat per una Gran Via, inicialment anomenada tota de les Germanies- fou el que primerament i millor es desenrotllà. Aquest eixample havia sorgit en ser enderrocada la muralla, com una zona residencial on la nova burgesia construï uns habitatges representatius del seu estatus. La burgesia lliura el vell nucli de la ciutat a la menestralia i al patriciat ranci, i se'n va a ocupar una zona asèptica, tan nova com la mateixa burgesia i l'alta classe mitjana (Sanchis Guarnier 1983: 435-487). L'automòbil, l'electricitat, el desenvolupament del capitalisme en una incipient societat de consum, la producció industrial en sèrie, els nous mitjans de comunicació (telèfon, ràdio), modifiquen radicalment la fisonomia i la manera de viure a les urbs i la manera de percebre la realitat.

A les ciutats emergeixen nous espais de sociabilitat i de consum: restaurants, cafès, terrasses, hotels, etc. L'Exposició Regional Valenciana de 1909 incorpora un nou projecte de ciutat, amb arquitectura no efímera, ponts amb vocació de permanència, espais lúdics i una idea de transformació i modernització de la ciutat.

«La Exposición se convierte para la ciudad en un gran escaparate de modernidad; un auténtico escenario sobre el que transitan todas aquellas actividades que sirven para calificar como modernas y europeas a las ciudades, y la vieja ciudad encerrada hasta hace poco entre murallas, y encorsetada por la frontera fluvial del Turia acoge la presencia de novedades culturales y las posibilidades competitivas del deporte. Además de la reforma interior y la dirección que emprende el ensanche, la margen izquierda del río se convierte en el lugar predilecto para el ocio y la nueva vida ‘sportiva’, esa nueva vida de ocio que imaginada en los cafés de la calle de la Paz recorre el itinerario de la Glorieta, la Porta de la Mar, Navarro Reverter y el río para hacerse realidad. Una nueva ciudad dentro de la ciudad, asumiendo otra ciudad irreal e imaginada, que en el subconsciente colectivo obró un poderoso impacto como consecuencia de la homogeneidad del color de las construcciones, y la sobreabundancia de luz eléctrica.» (Nadal 2007: 64)

Alhora que es produeixen aquestes transformacions, es manifesta un cert interès per com l'espai metropolità i la vida moderna afecta els individus. La ciutat és objecte de reflexió privilegiat per filòsofs, sociòlegs, escriptors. Hi ha la sensació d'un ritme frenètic a l'urbs moderna. Georges Simmel (2001) afirmava que el fonament psicològic que caracteritza l'individu urbanita és l'acreciment de la vida nerviosa que té el seu origen en el ràpid i ininterromput intercanvi d'impressions internes i externes. La vida a la ciutat moderna semblava produir una sort de saturació dels sentits i aviat l'art s'inscriurà en aquest programa urbà. Sobre la interacció en la ciutat, el filòsof berlinés ja esmentava la «ràpida aglomeración de imágenes cambiantes»; les diverses «impresiones que se imponen». Al ciutadà, afirma:

«[...] se le ofrecen desde todos lados estímulos, intereses rellenos de tiempo y consciencia que le portan como en una corriente en la que apenas necesita de movimientos natatorios propios.» (*apud* ed. 1986:260)

Per a Walter Benjamin (2018:52) el cinema, per la seua naturalesa discontinua i fragmentària, proporciona a l'individu una sèrie de *shocks* anàlegs als que experimenta l'obrer en la cadena de muntatge. Pintors i escriptors ja no poden representar la ciutat moderna mitjançant les fórmules tradicionals. En l'àmbit de la pintura, les avantguardes desenvolupen noves estratègies per a captar i reproduir aquest caràcter fragmentari. Els futuristes italians representen el ritme accelerat de la ciutat mitjançant contrastos cromàtics, la reiteració de les formes o la fragmentació dels objectes. O la vigència dels temes banalitzats pel Futurisme, com els vuit-cents mil fullets contenint el manifest *Contro Venezia passatista*, llançats el 8 de juliol del 1910 des de la Torre dell'Orologio sobre la multitud que tornava del Lido. formalitzat per Marinetti, amb col·laboració del camp pictòric: Boccioni, Carri, Russolo, els qui manipulaven la contraposició entre tradició i modernitat sobre el prisma sensual i social. Sobre el camp turístic, s'hi afirma: «Ripudiamo la Venezia dei forestieri, mercato di antiquari falsificatori, calamita dello snobismo e dell'imbecillità universalì, letto sfondato da carovane di amanti, semicupio ingemmato per cortigiane cosmopolite, cloaca massima del passatismo». Venia la temptativa precedida del feroç i alhora diletant *Discorso futurista di Marinetti ai Veneziani*, proclamat en la Fenice el 27 d'abril anterior, amb sorollós acompanyament dels col·legues i una petita batalla campal, precisava, contra els canals crepusculars, i el romanticisme, i els visitants d'arreu del món, que «Quando gridammo: «Uccidiamo il chiaro di luna!» noi pensammo a te». I fins i tot, «Liberiamo il mondo dalla tirannia dell'amore! Siamo sazi di avventure erotiche, di lussuria, di sentimentalismo e di nostalgia». (Meseguer 2020:42)

En la novel·la es manifesta el trencament en la discontinuïtat narrativa, en la fragmentació del temps i de l'espai, en una simultaneïtat i en la pluralitat de punts de vista que podem trobar, per exemple, a *Berlin Alexanderplatz* (1929), d'Alfred Döblin.

La visió de la ciutat és una acumulació de dades fragmentàries: situacions, impressions, sensacions, que se succeeixen en el text de manera brusca i caòtica. La fragmentarietat de la narració reflecteix la multiplicitat d'estímuls sensorials de què parlava Simmel o dels *shocks* de Walter Benjamin que caracteritzen l'experiència de la ciutat moderna. Els nous ritmes del jazz, del *ragtime* i de les composicions d'avantguarda reflecteixen el temps accelerat de la modernitat. La representació clàssica i unitària de la ciutat i dels seus punts de vista privilegiats –centre històric, avingudes, monuments, miradors-, objecte ara d'una accelerada transformació, desisteixen del seu objectiu de donar a veure la ciutat com un espai homogeni per a passar a proposar imatges parcials, fragmentades, que es projecten sobre la realitat urbana en procés de disgregació i dissipació.

En la invención de lo cotidiano, Michel de Certeau (1999) distingeix dos maneres de veure i experimentar la ciutat. La manera del voyeur, aquell que mira, i la de qui camina. Imaginant la contemplació de Nova York des de l'últim pis del World Trade Center, qui mira des de dalt:

«La agitación está detenida, un instante, por la visión. La masa gigantesca se inmoviliza bajo la mirada. [...] El cuerpo ya no está atado por las calles que lo llevan de un lado a otro según una ley anónima, ni poseído, jugador o pieza del juego, por el rumor de tantas diferencias y por la nerviosidad del tránsito neoyorquino. [La elevación] transforma en un texto que se tiene delante de sí, bajo los ojos, el mundo que hechizaba y del cual quedaba 'poseído'.» (Certeau 1999: 103-104)

I a peu de carrer estan els qui caminen, «los practicantes ordinarios de la ciudad» (ibid. 105) que experimenten l'espai urbà sense poder-lo llegir, enmig del trànsit del carrer.

Després dels desastres bèl·lics de la II Guerra Mundial i de la Guerra Civil, s'havia produït una nova fractura que afectava no ja a la mera percepció de la ciutat i a la nostàlgia d'una representació totalitzadora de l'urbà, sinó al mateix sentit de la ciutat. L'urbanisme europeu va iniciar colossals programes de reconstrucció dels districtes destruïts, aplicant models constructius que es repliquen i proliferen pel territori urbà, donant lloc a nous espais extremadament racionalitzats, repetitius, agressius i deshumanitzats, que s'executen veloçment desplaçant a la població cap a les perifèries de nova construcció, però produint alhora una sensació laberíntica, irrecognoscible. Així, en la seua visita a València el 1969, Max Aub, exiliat d'Espanya des de 1939, anota:

«2 de septiembre

Todavía puedo hacer los recorridos de mi adolescencia. A veces lo que veo no se parece a lo que ni – no por mí- sino porque las cosas han cambiado; las casas, los jardines, las calles. No las reconocen ni las suelas de mis zapatos. A veces todo ha variado tanto que hasta el trazado de las calles es distinto y cruzo por donde antes había paredes. No son sino tres décadas: ¿qué será dentro de un siglo? Ya nadie se acordará de lo que vi. Todo cambia más de prisa que el hombre. Donde hubo solares hay casas, y, al revés, donde se levantaban edificios ahora bullen calles. ¿Para qué entonces describir cómo son las cosas, las casas, las calles, las ciudades? Nadie caerá en la cuenta de lo que fueron. Los hombres son otra cosa, por mucho que varíen las modas; los sentimientos son todavía bastante parecidos, de un tiempo a otro seguido. También varían, pero menos. No hay donde poner la mirada donde no se vea el sentido de la vida. No el de la muerte, don Francisco, sino el de la vida; lo que no varía, naturalmente, el hondo sentir. Eso está igual... Esto ha mudado... Esto no existía... ¿Dónde está aquello que...? ¡Qué pequeño! Sólo el mar está igual. Los hombres no son eternos, pero pueden trocar gigantes en molinos.» (Aub 2015: 68-69)

Els personatges que recorren aquestes escenografies urbanes de la desolació o de la manca de destinació, mancades de motivació i d'un pretext que els oriente, posen en escena una vagabunderia impulsada per incidents casuals, fortuïts i erràtics, sense un objectiu precís, abandonat l'obstinació de resignificar i donar sentit als deteriorats i irrecuperables espais urbans. Uns espais sobre els quals la ficció exerceix una mirada que ha renunciat al propòsit de *donar-a-veure* la ciutat i que tracta ara de *fer-veure*, de produir una nova experiència espectral sobre les ruïnes de ciutats devastades, però que el significat de la qual cal indagar i explorar parant esment als indicis, a les petjades i vestigis que la ruïna potencialment acumula com un projecte de text les múltiples lectures del qual estan encara per descobrir.

Com a culminació d'aquest ràpid i intens procés de transformació, la ciutat i el teixit social sobre el qual s'erigeix perd la tradicional connexió amb el territori en el qual s'assenta. Els fenòmens socials que es manifesten a la ciutat ja no estan íntimament circumscrits a un determinat espai. D'aquesta forma, en les noves ciutats de la segona meitat del segle XX, s'observa que els fenòmens urbans cristal·litzen en llocs particulars que no coincideixen amb la planificació urbana de la ciutat, sinó que sorgeixen amb un cert grau d'espontaneïtat variable, entorn d'assentaments perifèrics, nusos de comunicacions o nous espais de consum que simulen els espais públics tradicionals juntament amb una progressiva dissipació de la dualitat ciutat/camp, donant lloc a grans conurbacions i a la colonització expansiva de l'espai periurbà.

La seqüència d'obertura de *Calle Mayor* (Juan Antonio Bardem, 1956) arranca amb una panoràmica que ens mostra una ciutat províncies que podria ser qualsevol perquè «no tiene unas coordenadas geográficas precisas». En la quarta escena, don Tomás, el filòsof intel·lectual de la ciutat, mira per la finestra i diu:

«Hay más cosas en el cielo y en la tierra.... por ejemplo, esta ciudad ¿la conoces? Es mi ciudad, una hermosa y entrañable ciudad de provincia. Hay tres cosas que son el diapason de esta ciudad: las campanas de la catedral,

los seminaristas de la Alameda en el crepúsculo de tres en tres y el paseo por la calle Mayor». (Bardem 1956)

L'enumeració o la serialitat incorpora una certa propensió a la manipulació irònica, i a la falta de densitat, coherència o «injustificació» semàntica. Vicent Andrés Estellés, en diversos poemes característics com «*Cos mortal*» (Estellés 1990: 55-56), inclou seixanta-nou noms de carrers de València recorreguts suportant la postguerra. Jaume Sisa, en «*Carrer*» (1971), pertanyent al seu àlbum *Orgia*, evoca trenta-set persones i objectes reals ordenats a lliure albir, vinculats a un carrer de Barcelona; Gato Pérez construeix «*La rumba de Barcelona*» (1978), pertanyent al seu àlbum *Carabruta*, amb vint noms de barris de la ciutat, en homenatge d'un barceloní de Buenos Aires. El conjunt enfoca aquesta faceta cap a dos àmbits temàtics: l'objectualitat del viure contemporani, sota òptica satírica, i l'èpica toponímica com a experiència del país i de la ciutat. (Meseguer 2018: 192-209).

A finals dels anys 60 i principis dels 70 es produeixen noves vagabunderies en la ficció que contribueixen a desbordar el projecte de visibilitat de les ciutats. La representació de la ciutat es transforma en espai de dissidència social, de llibertat sexual i de noves recerques. Aquesta nova mirada explora la ciutat sentida, individualment més que col·lectivament, amb el contingut emocional i el projecte de múltiples mirades, sovint contradictòries, que prenen la ciutat com a objecte d'indagació formal. Així doncs, a *Castelló 69* (Rafael Menezo, 1969) veiem un Castelló urbà reconeixible, fragmentari, amb imatges parcials dels espais recognoscibles de la ciutat, com el Casino Antic, l'església de Santa Maria, el Mercat Central o l'edifici de l'ajuntament, que contrasten amb la presència massiva d'espais com una sala de recreatius, espais industrials localitzats al Grau de Castelló com les instal·lacions de la Campsa, un desballestament, un trinet o la imatge de la finestra d'un 850 coupé, símbol de la modernitat, decorat amb adhesius de les discoteques del moment de Castelló, en un recorregut d'una colla d'amics «alternatius», que contrasten també amb l'aparença de la resta del jovent pel seu aspecte «modern» per una ciutat d'on s'ha de fugir perquè no es pot fer res.

La ciutat moderna reclama noves formes de dir i de discurs des del moment en què es produeix la pèrdua del seu sentit privilegiat i restrictiu, imposat per una posada en escena emfàtica, burgesa i monumental que és sistemàticament interpel·lada amb unes estratègies discursives amb les mateixes derives i itineraris erràtics que caracteritzen l'experiència de les ciutats contemporànies. La ciutat no és representada ja sota l'aspiració ideal i homogeneïtzadora de les mirades omnicomprendives ni des de la nostàlgia d'un passat, per ventura il·lusori, inscrit en els seus monuments, símbols o enclavaments privilegiats, sinó des de la proposta d'unes figures que violenten la mirada complaguda d'un espectador o d'un lector desapercbut dels espais inefables del suburbi, del raval, del solar, del descampat, de tots aquells no-llocs que les ciutats en reconstrucció han rebutjat o diferit fins a la seva pròxima apropiació.

Coincidint amb el període de reforma política iniciat amb el Referèndum per a la Reforma Política del 1977, trobem amb una renovada sensibilitat per l'urbà i s'aborda l'ampli i problemàtic territori de les transformacions i tensions urbanes, alhora que es tracta de donar resposta a les seves pròpies inquietuds i controvèrsies. La ficció interpel·la la memòria alhora que incorpora nous punts de vista sobre els subjectes i els espais urbans que fan emergir en la posada en escena de la ciutat temàtiques furtades a la mirada, com l'homosexualitat (*Ocaña, retrato intermitente*, de Ventura Pons, 1978), els espais urbans reclosos en les ombres, com el dipòsit de *Cada-ver-es* (Angel Garcia del Val, 1981), o en els llocs comuns de la imatgeria popular i del món de l'espectacle, retratats a *Això diu que era* (1978), de Rafa Ferrando. Les formes de vida de les minories, com a *Gitanos sin romancero* (Llorenç Soler, 1976), la degradació mediambiental, urbanística i social a València en *Sega cega* (1968), o la memòria de la guerra i l'exili com a temes silenciats i diferits pel franquisme, que podem observar a *Rondalla del retorn* (1977), de Josep Piera.

S'insereixen procediments simbòlics en el substrat naturalista del relat, el projecte de construcció d'un lector o espectador disposat a indagar el significat que la història oficial ha instituït sobre el passat. Aquests discursos recorren al treball sobre la textura formal de l'obra per a elaborar mecanismes discursius que permeten perforar la impenetrable transparència narrativa, obrint el text a noves lectures, més enllà de la seva immediata aprensió i fruïció com a relat. Tals procediments assenyalen sovint cap al

caràcter tènuement documental del relat per a interpel·lar la posada en escena naturalista.

Especialment durant els anys 80 del segle xx, la ciutat en crisi i en deconstrucció / reconstrucció es presta a la iconografia desoladora dels espais obsolets, abandonats pel progressiu desmantellament d'una indústria que havia ocupat els territoris estratègics de la ciutat i que ara són objecte de noves deambulacions i trajectes erràtics per part d'uns subjectes que no aconsegueixen dotar de significat els nous fenòmens i territoris urbans. Una ciutat perforada en el seu teixit urbà i social, dispersa i difuminada per la seva projecció periurbana s'estén ara sobre un territori plagat de terres de ningú, territoris erms que la ficció explora insistentment com a terra incògnita i inefable, lloc privilegiat per a l'exercici d'uns intents de nova mirada. Aquesta ciutat col·lapsada que indaga en la seva pròpia història mitjançant l'exploració en la ficció dels espais residuals -solars, suburbis, ravals, abocadors, instal·lacions obsoletes-, en els quals roman la ruïna de la participació de la indústria que va servir a la «refundació» o modernització de la ciutat, és objecte ara de noves lectures i incursions en la memòria inscrita en els seus plecs i estrats, en les intrahistòries fragmentàries i relats de vida parcials, digressius i sovint laberíntics, que es confronten amb l'imaginari urbà de la nova comèdia desenfrenada i d'unes escriptures més interessades per l'estilització de l'underground i el *kistch* que per donar compte de les tensions i conflictes que es manifesten a les ciutats en declivi del panorama industrial espanyol. Apareix un nou escenari productiu, resultant de les aliances entre el cinema i la televisió, i de la consolidació d'un públic tant cinematogràfic com literari urbà cada vegada més allunyat del treball de la memòria i apegat a la història immediata. El cinema d'Almodóvar en seria un exemple, en la seva versió estetitzant de les cultures urbanes representades en clau de melodrama populista i de fulletó o el territori de la delinqüència juvenil del cinema d'Eloy de la Iglesia o la narrativa de José Luis de Tomás.

La ciutat en reconstrucció dels anys 90 posa en escena l'intent de refundar l'urbs i el pensament sobre l'urbà des de la reapropiació i el disseny estratègic dels espais denominats «d'oportunitat», juntament amb la intervenció, mitjançant grans intervencions urbanístiques, en àrees seleccionades i exclusives de la ciutat. La nova ciutat requereix ser repensada des dels seus fonaments amb la finalitat de definir la seva

nova identitat i funcionalitat, amb la mirada posada en el seu potencial específic orientat a la canviant concurrència en els mercats globals, resultat de les campanyes de comunicació i de les noves oportunitats que brinda l'espai de fluxos (Castells 1995). Així per exemple, les instal·lacions de la Ciutat de la Llum, en un principi dissenyades per a allotjar els millors platós de cinema de tot Europa, hui hi ha establert la seu central de l'anomenat Districte Digital Comunitat Valenciana, un hub tecnològic concentrat a la ciutat d'Alacant i la seua rodalia.

La nova ciutat és una ciutat corporativa, caracteritzada no per la indústria i la proletarització, sinó pel treball d'oficina, el consum i la suburbanització. Les ciutats s'han convertit en pols informacionals i de serveis d'un procés global d'urbanització que es reflecteix en grans zones metropolitanes i, sobretot, en l'establiment de xarxes de ciutats que s'articulen al voltant de l'oferta de serveis i informació

Els grans esdeveniments, les campanyes de promoció i els projectes arquitectònics emblemàtics ocupen, llavors, el lloc principal en l'agenda política de les ciutats. La construcció d'espais residencials d'elit es combina, en aquest context, amb la d'infraestructures i espais que simbolitzen la creativitat, la innovació i l'avantguarda. Paral·lelament, els centres històrics tendeixen a una degradació i a un posterior procés de renovació. De ciutats amb centres marcats per una profunda petjada històrica passem a ciutats policèntriques, que, amb l'oci i el *shopping* com a focus d'orientació, calquen la seva estratègia de promoció mitjançant megacomplexos amb els quals clonen la seva imatge.

Les institucions intenten donar sentit i continuïtat a la ciutat mitjançant la producció d'imaginari a través dels mitjans de comunicació, on es conjuminen imatges que al·ludeixen, alhora, a un patrimoni arquitectònic antic i als moderns espais d'oci o als nous edificis emblema. En aquest context, l'arquitectura s'ha mostrat com una forma d'espectacle i com a ideologia, utilitzada des del poder com a insígnia de la regeneració o renovació d'una ciutat per a «posar-la en el mapa».

«[...] mitos que tienen algo de necesidad compensatoria y que expresan la frustración de la experiencia social en las ciudades. [...] Otro es el forjado en las modernas fábricas de sueños (los media, la publicidad, la Gran arquitectura, etcétera): se trata de los malls, de los parques temáticos; utopías y ucronías aparentes donde todo empieza y acaba en un festín de consumo dirigido. Es el juego de la simulación, el ocio programado, eficiente, sin riesgos y muy previsible que se postula como la gran experiencia cultural de nuestra época. (Martínez 2003 : 116).

En aparença, tot es torna tàctil i visible, però buit de qualsevol significat profund, desactivant així els grans temes que acompanyaven el pensament clàssic de l'urbanisme, la segregació, els desequilibris socials i les tensions que històricament han acompanyat la construcció de la ciutat. La ciutat es transforma en parc temàtic, en emulació d'altres referents urbans o simulacre dels espais públics d'antany. Accessibilitat, imatge i emblema, constitueixen els tres elements de la ciutat espectacle funcionant simultàniament com a elements dinamitzadors del mercat. En aquest context els edificis es constitueixen en productes publicitaris, en una sèrie de símbols exteriors i visibles de les possibilitats de la nova ciutat.

2.5. València a través del temps

Un dels aspectes més interessants de la història urbana i de la vida de les ciutats és la conformació de discursos i d'imatges que transmeten, en cada moment, una suma de visions, de necessitats i de percepcions sobre el seu present i el seu futur. Junt als monuments, aquestes imatges són referents poderosos i importants per a transmetre un missatge i per a resumir una visió de la història i de l'esdevenidor urbà.

És més, l'un i l'altre, discurs i paisatge cultural urbà, són elements íntimament relacionats. Alguns han teoritzat sobre la importància del paisatge cultural, la seua influència i la seua relació amb mecanismes de reproducció social i cultural (Boira,

2001/2002). Els paisatges culturals poden arribar a ser discursos materialitzats. Aquells poden ser vistos com a texts, com a metàfores i com a part de discursos. Quan veiem un paisatge, estem veient, doncs, una societat encara que moltes vegades no ens n'adonem, la qual cosa representa un èxit indubtable del susdit paisatge.

Però els discursos també es veuen influïts per la geografia cultural, pels monuments i la configuració urbana heretada. Cada època ha anat aportant-hi construccions, edificis i barris que són assumits (o moltes vegades, rebutjats) per l'etapa següent d'acord amb els seus interessos dominants. El paisatge cultural com un palimpsest i no com una sèrie de capes, sediments o estrats, concepció que permet la possibilitat de reescriure el passat, el present i projectar-los al futur amb un determinat discurs que és, en definitiva, l'actuació urbana.

Així, el paisatge cultural urbà i discurs es troben interrelacionats, i aquests dos s'han d'inscriure en un context social i fins i tot polític determinat. Així, el discurs com el paisatge, és una forma de representació de la realitat.

Per a la finalitat d'aquesta tesi, farem un breu resum de la conformació de discursos i d'imatges que ha transmés València al llarg de la seua història.

Al món, són moltes les ciutats desenvolupades i construïdes sobre l'illa d'un riu: la Cité de París, Estrasburg, o Manhattan a Nova York. València és una ciutat fluvial, que naix en època romana d'una illa enmig del riu Blanc, l'actual Túria. El riu és protagonista de la seua geografia i història. Un condicionant decisiu de la cultura valenciana i una preocupació constant pel seu règim d'avingudes catastròfiques. El Túria és un riu sense paisatge que l'ha generat de manera artificial mitjançant una simbiosi entre l'horta oberta i la ciutat tancada, capaces ambdues de definir el mateix paisatge i la seua particular cultura. Sense el riu no s'entén la ciutat morfològica però tampoc s'entén la ciutat construïda. El paper de l'antic llit del Túria ha estat decisiu per a l'evolució i configuració del centre urbà emmurallat. Els romans triaren una terrassa fluvial més elevada que el terreny circumdant per tal que la ciutat estiguera fora de perill de les violentes riuades i propera al port fluvial. L'emplaçament inicial d'un nucli determina la posterior configuració urbana i creix de manera compacta al voltant del nucli original. Així doncs, l'eixamplament urbà en època medieval es durà sobre zones inundables, zones que els romans evitaren i que, alhora, generarà una segregació urbana: les zones

més altes, sense perill d'inundacions, contenen els edificis més insignes de la ciutat: la Seu, la Generalitat, la Casa de la Ciutat i acull les elits polítiques (la noblesa i el clero), mentre que les àrees còncaves circumdants allotjaran la resta de la societat i les activitats lúdiques i menestrals. Tot seguint Joan Carles Membrado (Membrado 2017), i partint del vessant sociològic que considera la toponímia com un acte ideològic (Tort i Donada 2003), els topònims de Ciutat Vella ens indiquen, d'una manera explícita, elevacions i depressions fora de l'abast de les inundacions i també concavitats susceptibles de ser afectades pels desbordaments del riu: davallada de Burguerins, dels Genovesos, la pujada de la taverna del Toledà, la rambla de Predicadors, el carrer de la Mare Vella (del riu), el Tros Alt (plaça del Tossal) són topònims que, si més no, ens permeten comprendre millor les preocupacions de les persones que els crearen i la importància del riu en la configuració de València al llarg de tota la seua història.

Després de l'enderroc de les muralles, el riu ha estat durant segles una frontera física i psicològica per a l'expansió de la ciutat cap al nord, que dificultà la seua expansió. Les representacions cartogràfiques i vistes de la ciutat, juntament amb les fotografies són testimonis de la presència i protagonisme del riu en el retrat de la ciutat en el temps. (Llopis i Perdigón, 2010). La imatge que el dibuixant flamenc Anton van den Wijngaerde transmet de la ciutat en 1563 (ibid. 15) vista des del nord, com tradicionalment s'ha mostrat la ciutat, és la d'una gran urbs emmurallada i vorejada per un riu on, sobre un casalot, destaquen nombrosos monuments que la van estructurar. O la representació del segle XVIII (ibid. 23), on veiem la ciutat com una joia encastada i penjada d'un collaret superior que és el riu. Aquestes són visions orgulloses de la identitat que proporciona el riu. La ciutat-convent i ciutat-fortalesa, la ciutat -mercat i ciutat – taller del segle XIX tal i com la defineix Joaquín Azagra (1993: 43 – 72) ofereix una imatge externa presidida pel riu i els cinc ponts sobre els quals sembla que penja el recinte emmurallat. En enderrocar les muralles al segle XIX, es desplaçarà el centre cívic de la ciutat des de la Seu fins a l'ajuntament i la ciutat vella, encotillada per la frontera fluvial del Túria, acollirà la presència de novetats culturals i les possibilitats competitives de l'esport. A més de la reforma interior i la direcció que emprèn l'Eixample, el marge esquerre del riu esdevindrà en el lloc predilecte per a l'oci i la nova vida esportiva de la ciutat.

Les imatges del desastre de les riuades han tingut un cert pes en l'imaginari col·lectiu valencià, un imaginari reflectit en, per exemple, quadros com *Amor de madre* (1912), d'Antonio Muñoz Degraín o, fins i tot la pel·lícula *Torrent* (1926, Monta Bell), interpretada per Greta Garbo que és una adaptació de la novel·la de Blasco Ibáñez *Entre naranjos*.

Des d'un punt de vista etimològic, *Valentia* deriva del participi present del verb *valere*, «ser fort, vigorós, saludable», *valens, entis*. La desinència del plural neutre del participi present l'hem d'emmarcar en el context de *castra valentia* «campaments forts» i vàlids, en oposició a *castra vetera* «campaments vells», ja abandonats. El significat de *Valentia*, doncs, seria «fortalesa, vigor». Un significat que contrastarà amb l'etimologia de la València musulmana. Sota el príncep Abd al-Rahman I, València esdevingué una ciutat islàmica que els geògrafs que l'esmenten (Sanchis Guarner 1983: 38-39) - al-Razi i al-Udzrí - anomenen *Madinat al-Turab*, això és, «ciutat de terra», probablement perquè València estava edificada damunt un sòl d'al·luvió i no de roca, i perquè com que no tenia empedrats els seus carrers, hi abundava la pols.

El principal dels reis de taifa valencians, Abd al-Aziz ibn Abí Amir (1021-1061) construï les muralles àrabs de València i convertí *Madinat al-Turab* en una ciutat protegida, formosa i important, una delitosa ciutat, una espècie de república italiana amb turbant, i que d'ara endavant serà cantada pels poetes i comparada ben sovint al paradís amb poemes que palesen el goig de viure, la màgia dels jardins nocturns, la remor sensual de les fonts, dels rius sonors i de les flors perfumades.

«Valencians, quin goig el vostre!

Aigua i ombra teniu, amb rius i arbres.

L'etern paradís és a ca vostra.

De donar-me a triar, meu el faria.

Viviu-lo. No penseu en l'infern.

Del paradís al foc no s'hi va mai.» (Ibn Khafaja d'Alzira, dins Piera 1983: 48)

«València és un paradís
excels d'arbres i de fruits.
Com la font de la vida i Salsabil
rius hi corren, generosos de vi.» (Ibn al-Zaqqaq, ibid. 48)

«[...] València és la maragda per on corre un riu de perles.
És la bellíssima dama que Déu féu jove i eterna.
València té els matins lluents, pel sol
que juga amb el mar i corre per l'Albufera.» (Al-Russafi, ibid. 58)

La visió de València que ens transmet el *Poema de Mio Cid* (Enríquez, 1984), a pesar dels tòpics literaris repetits al llarg de la literatura medieval (València «la mayor» (ibid. 65); «la clara» (ibid. 185); «la grand» (ibid. 214), és semblant a la visió musulmana: València és una ciutat rica que el Cid vol guanyar per a la cristiandat.

«[...] cuando mío Çid gañó a Valençia e entró en la çibdad.
Los que fueron de pie caballeros se fazen;
el oro e la plata ¿quien vos lo podrie contar?
Todos era ricos cuantos que allí ha.» (ibid. 121)

El dissabte 9 d'octubre del 1238, festa de Sant Dionís, féu en Jaume I la seua entrada triomfal en la ciutat de València. El País Valencià es disgregava del món islàmic i

quedava definitivament incorporat a la civilització cristiana de l'Europa occidental, incloent-se dins el domini cultural i lingüístic català i en la unitat política de la Corona d'Aragó, dins la qual el rei conquistador i fundador volgué definir i legalitzar la seua personalitat regional dotant-lo d'una autonomia total.

En la seua pugna amb l'aristocràcia, Jaume I trobarà el suport de la doctrina jurídica romana, que afirmava la supremacia del príncep, i per tal de contrarestar l'auge de la noblesa, el rei afavoria decididament els municipis i la burgesia, la mentalitat social de la qual, segons Arcadi Garcia (Sanchis Guarner 1983: 83), postulava els principis de llibertat personal, propietat lliure, exempció fiscal, garantia d'una justícia pública independent de coaccions i violències, sentit jurídic realista i proteccionisme econòmic. Tot això era tant com dir predomini de la ciutat sobre el territori o regne; és a dir, l'urbs esdevenia metròpolis. Per això el nou estat s'anomenarà «la Ciutat i Regne de València». *Les Costumes*, revisades l'any 1251 i estructurades en llibres, rúbriques i furs o capítols són la mostra de la constitució i territorialització d'un dret peculiar del nou Regne, inspirat en bona part en els principis jurídics de la burgesia ciutadana.

L'espectacular creixement demogràfic i l'eufòria econòmica del XV fonamentarà el discurs ideològic del patriotisme valencià, promogut per la classe dirigent de la capital. A un «regne» com el de València amb legislació, corts, moneda, pesos i mesures propis corresponia també un nom distintiu per a la llengua. Més prompte que tard, el gentilici «valencià» que plasmara la constitució d'una identitat comuna als habitants del Regne de València havia de germinar. Antoni Ferrando (1980: 36-55) indica que es passa de *romanç, pla, vulgar, catalanesc, català* o *llengua catalana* en el període constituent (1238-1348) a *llengua valenciana* en el període de plenitud (1412-1522) en què el sentiment identitari valencià es refermaria plenament, acompanyat per la puixança econòmica i l'extensió a nivell popular del nom *llengua valenciana*. Ferrando diferencia entre «consciència nacional», entesa com un vague i elemental sentiment de posseir una mateixa llengua i «consciència nacionalitària», tendent a identificar la idea de ciutadania jurídica amb la de nació. Això és, els valencians de l'Edat Mitjana mantindrien una consciència nacional comuna als catalans i els balears, atenent a la llengua compartida, i una consciència nacionalitària particular, exclusivament valenciana, emanada de la forta

personalitat jurídica del Regne de València. Eiximenis clou el pròleg on descriu les bondats de la capital i del regne de València del *Regiment de la cosa pública* així:

«Per totes les raons enumerades nostre Senyor Déu ha volgut que el poble valencià siga un poble especial, elegit entre els altres de tot Espanya. Ja que, com que la major part haja vingut i eixit de Catalunya i li és procliu, a pesar d'això no s'anomena poble català, sinó que per ser un privilegi especial té nom propi i s'anomena poble valencià. I per les mateixes raons al·ludides és digna cosa que la ciutat que és cap de tot el regne tinga per nom València, que significa tant que és una ciutat de valor com una ciutat que per excel·lència val, ha valgut i valdrà fins a la fi del món, amb ajuda de nostre Senyor Déu.» (Eiximenis 2009: 40)

Abans de cloure el llarg Tres-cents, les afirmacions relatives a la «nació valenciana» i a un «nosaltres, valencians», eren cada vegada més freqüents.

La burgesia valenciana trobà el seu mentor intel·lectual en fra Francesc Eiximenis, franciscà nascut a Girona abans del 1327, que visqué a València des del 1383 al 1408 i que seua obra fonamental, *Lo Crestià*, del qual només ens n'han arribat quatre llibres, ens descriu en *El Dotzé del Crestià* (1385-1386) la ciutat ideal, la qual és plana, quadrada, amb quatre portes, carrers rectes i paral·lels, dividida en quatre quaters amb sengles places, amb la catedral i el palau del bisbe vora una gran plaça central, i amb el palau del príncep al costat de la muralla i amb portal propi; es tracta, doncs, d'una concepció urbanística hipodinàmica, prematur anunci del classicisme renaixentista, gens d'acord amb l'estructura de la València medieval.

Eiximenis, entusiasta de les formes de vida urbana dedicà als Jurats de València el *Regiment de la Cosa Pública* amb una llarga lletra proemial on descriu «les especials bel·leses» de València en nombre de trenta-dues, i dóna una detallada i acolorida imatge

tres-centista del Regne. Així doncs, reprenent el tòpic àrab de la bellesa de la ciutat, esmenta les especials belleses de la ciutat i regne de València, «Els qui l'han posseïda abans durant molt de temps han dit que si algun paradís hi ha en la Terra, en el regne de València es troba» (Eiximenis 2009: 30). O com esmenta un poc més avant, «La terra, per una gràcia especial, és tan alegre i plaent que enamora els hòmens que vénen d'altres terres només mirant-la, els quals no se'n poden anar sinó disgustats» (ibid. 36).

El *Dotzé* és una vertadera exaltació del paper primordial de les ciutats com a nuclis articulats de la convivència humana, civil i religiosa, on l'home desplega de manera natural la seua innata condició d'animal social. En la ciutat l'home troba *magisteri espiritual i material* per a fugir de la ignorància. Compta, a més, amb *l'estímul de la doctrina i l'exemple dels altres*, especialment dels qui, com els mercaders, han viatjat i aporten novetats i millores. La constant correcció que imposen *la vergonya i l'eficaç acció de la justícia i la protecció* contra els possibles enemics interns i externs. A això cal afegir encara el *solaç* i les amenitats i diversions i, sobretot, la seguretat d'un *bon govern*. Així doncs, al viatger alemany Jeroni Münzer, qui visità València l'any 1494 (Sanchis Guarner 1983: 204) li sorprén l'animació dels carrers de la València quatrecentista:

«Els habitants de la ciutat, tant els homes com les dones, acostumen passejar de nit pels carrers, on hi ha sempre tanta gentada que hom creuria trobar-se en una fira, però ho fan amb molt d'ordre perquè ningú no s'hi fica amb el proïsme. Mai no hauria cregut que existís tal espectacle, de no haver-lo vist, acompanyat pels meus compatriotes, els honrats mercaders de Rafensburg. Les botigues de queviures no les tanquen fins a la mitjanit, i així hom pot comprar-hi allò que vullga a tothora.»

Pedro Calderon de la Barca (1600-1681) visità València el 1638 i ambientà diverses comèdies en aquesta ciutat. Així doncs, a *El maestro de danzar* apareixen diversos carrers indeterminats i la plaça de l'Olivera, centre neuràlgic de l'activitat teatral valenciana. A *Primero soy yo*, un bosc als afores de la ciutat i el carrer de la Mar. A *El prado de Valencia*, de Gaspar Mercader, on hui és l'Albereda, uns pagesos duen la seua filla Belisa perquè visite aquest bell lloc. Per a Alonso del Castillo Solórzano, València és:

«[...] noble ciudad, metrópoli de aquel antiguo reino de quien él toma su denominación, ilustrada del invicto y magnánimo rey don Jaime, su conquistador, con tan suntuosos templos, insignes edificios, nobles y generosas familias de caballeros, cuyos ascendientes mostraron en su conquista su animoso esfuerzo y el valor de su generosa sangre.»
(Rodríguez 1987: 169-170)

Són espais de la quotidianitat urbana. Una quotidianitat que oscil·la en una dualitat entre l'apogeu urbà i una religiositat notòria. La topografia de l'urbs es retrata en la seua essència prenent com a base una voluntat per compondre un escenari reconeixible. No hi ha una simple acumulació d'espais i personalitats de la zona, sinó que s'intenta captar els hàbits i particularitats socials, capaces d'entrar en connexió amb l'espectador. El 1672 el francès A Jouvin visità València i quedà impressionat per l'aristocràticisme i l'activitat mercantil de la ciutat sis-centista, de la qual diu:

«València, anomenada la bella..., capital del seu Regne.... plena de totes les coses necessàries a la vida humana, és una de les ciutats més agradables

d'Espanya, i així mateix una de les més grans i més riques, pel tràfic que fa amb els països estrangers...

Hom podia dir que a València hi ha tants palaus com cases, la major part dels quals estan construïts amb grosses pedres. València és morada de molta aristocràcia, que s'hi sent atreta per totes les meravelles que conté....

Tots els carrers de València són llargs i bonics, excepte els dels voltants de la Pescateria, prop de la qual hi ha el carrer de l'Argenteria. Tanmateix, aquest és el barri més ple de mercaders, i n'hi ha alguns de francesos. Els mercaders són rics a València, principalment a causa del seu tràfic de seda amb els països estrangers.» (Sanchis Guarner 1983: 321)

L'episodi barroc és, després del gòtic, el que sense cap mena de dubte millor caracteritza l'arquitectura de la ciutat de València. L'estructura oval de la Mare de Déu dels Desemparats o la torre salomònica de Santa Caterina en serien exemples. Al llarg del segle XVII i bona part del segle XVIII, València adquireix la imatge corogràfica d'una ciutat orgullosa dels seus edificis i de la seua història local, alhora que forja un imaginari col·lectiu del passat històric com a ciutat. Cenyida per les muralles i torres medievals, protegida de les riuades pels àmpits a la vora del Túria, travessat com si foren vies sàcres per cinc ponts de pedra, amb casalicis que allotgen els sants patrons, València serà viscuda per la ciutadania des d'intensos valors afectius i patris.

Si anteriorment la ciutat en l'imaginari urbà havia aspirat a veure's com una altra Roma, en els segles XVII i XVIII buscà contemplar-se com una nova Jerusalem. Es remodelen temples. Hi ha un auge de les torres campanar, com si es tractara d'obeliscos que avisen el transeünt de la ubicació de les parròquies o dels convents. En caracteritzar el segle XVII valencià com «un segle excitat», Joan Fuster pensa que, en instal·lar-se les freqüents efemèrides d'ordre cívic o religiós en la quotidianitat, «al capdavall ja no ens semblen insòlites, sinó més aviat sòlites: l'anòmal se'ns apareix com normal - és l'excitació socialitzada» (Fuster 1986: 132).

En la línia de les vides de sants, trobem el doble vessant de la lloança a València com a cap i casal del Regne i la de l'enaltiment del monarca, formulada ací, tanmateix, en termes de defensa de la catolicitat. Els governants han de merèixer tot el crèdit atesa la seua condició de fidels esdevinguts servidors excel·lents de la fe catòlica; els mèrits de València deriven dels orígens, és a dir, de la legislació que Jaume I li atorgà en el moment de la fundació. L'argumentació conclourà que València és "santa", d'acord amb una opinió que ve d'antic i es perpetua en el temps, tal com afirmarà, a començaments de la centúria següent, el pare dominic fra Pere Soler (1703):

«Y aquesta, germans meus, és la raó per què esta ciutat de València li diuen fins los papas Alma civitas, ciutat santa. No perquè estiguen canonitzats tots los Jurats en persona, sí perquè si la ciutat en forma batejà a sant Vicent per sant, ell ha deixat canonitzada per santa la Ciutat.» (López Quiles, 2014: 181)

Si els governants de la ciutat observen santa conducta, la ciutat haurà de ser també santa, perquè la santedat del taumaturg ha passat a les autoritats locals no individualment, sinó com a institució. A través d'ella, la consideració de santa arriba a tota la ciutat, de tal manera que també els seus fills es troben impulsats per aquestes mocions de virtut. La ciutat i els seus representants concebuts com a sagrats, tot fonamentat en l'acció cristianitzadora de Jaume I i facturat en període d'invasions dels llocs costaners, les quals es produiran sovint al segle XVII.

Al segle XVIII comença l'empedrat de carrers de la ciutat, es renoven les vies de comunicació com el port, es construeixen nous centres docents, com la Reial Acadèmia de Nobles i Belles Arts de Sant Carles (1768) o la Duana, després Fabrica de Tabacs i, el 1922, Palau de Justícia, construïda entre 1758-1802, per Felip Rubio i Antoni Gilabert, el gran edifici neoclàssic de la ciutat. Tot i això, als viatgers del moment que visitaven

València, l'arribada a la ciutat per l'Albereda i la porta del Real els produïa una gran impressió inicial, que després s'esvaïa. El francès Jean F. Peyron que vingué el 1772, explica:

«L'entrada a València per la porta del Real dóna una magnífica idea de la ciutat, on hom arriba per una *Alameda* molt bella; aquest nom donen al seu principal passeig quasi totes les ciutats espanyoles; la de València té arbres de soca alta, tarongers, magraners i palmeres, i al remat quatre formoses columnes.

Hom passa el Guadalaviar per un pont prou bonic, decorat amb dos templets i sengles estàtues de sants toscament esculpides, i arriba a la plaça de Sant Domènec, irregular i gran. El fons de la plaça l'ompli la Duana, un edifici gran i sumptuós, construït en temps del rei actual...

Fins aleshores València s'anunciava com una ciutat magnífica, però en eixir d'aqueixa explanada, ja no hi ha res més que carrers estrets i retorçuts.»
(Sanchis Guarner 1983: 376-377)

De fet, la València de la segona meitat del segle XVIII era encara una ciutat medieval amb carrers de traçat musulmà i amb les cases d'estructura encara gòtica, entre les quals s'intercalaven bastants palaus barrocs i nombroses esglésies també barroques, amb cúpules de teules blaves i una profusió d'airosos campanars, la majoria dels quals eren de construcció divuitesca. El valencià Antoni Ponz comentà el 1774:

«Casi todas las parroquias y conventos de Valencia tienen altísimas torres para las campanas, y la de Santa Catalina es de las más acreditadas. Semejantes edificios han sido más costosos que útiles. Ningún reino de

España tiene tantos ni tan encumbrados como éste.» (Sanchis Guarner 1983: 380)

La irregularitat i l'angostura dels carrers de València no podien plaure gens als viatgers set-centistes, amarats de cartesianisme. El francès Jean F. Peyron protestava asprament perquè diversos geògrafs havien dit que:

«Totes les cases de València eren palaus, i atribuïen a la ciutat el qualificatiu de 'la bella', títol que no pot hom atorgar-li si passeja pels seus carrers estrets i tortuosos, impracticables quan ha plogut, per tal com no estan empedrats, i on a penes criden l'atenció dues o tres cases construïdes amb gust i algunes esglésies. (ibid. 380)

A partir de 1858, amb l'alcaldia de Josep Peris i Valero, València inicia el trànsit cap a la modernitat urbana, amb els primers passos per a l'enderroc de les muralles a partir de 1865, i el projecte d'obertura d'una ronda que rodege el perímetre de la ciutat seguint el seu traçat. L'absorció de la perifèria (Patriaix, el 1870; Benimaclet, el 1871; Marxalenes, Beniferri i Benicalap, el 1872; Russafa, en 1877, etc.) hi aportarà una nova perspectiva espacial. A finals del segle XIX la frontera del riu al Nord desapareix, l'Albereda esdevé un espai d'exhibició de les famílies i la Glorieta l'escenari recreatiu de la ciutadania on s'acudeix en les festivitats. Apareix també la primera arquitectura esportiva de la ciutat, com el trinquet del Jai Alai (Nadal 2007: 22-24) i el centre cívic es desplaça de la Seu a la nova casa consistorial. S'aprofitaran edificis eclesiàstics desamortitzats i l'Eixample es projectarà en direcció a Russafa.

Tot seguint F. Archilés (2007), el plantejament de la identitat valenciana que els diferents sectors renaixentistes van promoure es va fer en el marc de la creació de la

identitat nacional espanyola i no contra ella. No es podia imaginar una identitat nacional alternativa a l'espanyola al País Valencià. Però sí que van acumular materials culturals i simbòlics que permetien donar compte de la identitat regional valenciana com a no conflictiva amb la nova identitat nacional espanyola basada en tres elements:

- 1.- La centralitat atorgada a la llengua pròpia a l'hora de definir la identitat valenciana a partir d'aquest moment ocuparà un pes simbòlic capital.
2. La construcció d'una narrativa del passat, un discurs històric sobre la identitat valenciana que la va dotar de coherència i continuïtat en el temps i l'espai. La redefinició de l'etnicitat duta a terme per la Renaixença permetia la reinterpretació del passat propi com a fragment meritori del passat nacional així com la reassignació d'un paper social a la llengua catalana que no entrava en contradicció amb l'estatus nacional reservat a l'espanyol i, finalment, la fusió d'ambdós trets culturals amb la fidelitat política a la nació espanyola. Teodor Llorente, al «Cant a la Pàtria», fa ben patent que la Pàtria, en majúscules, a la qual els renaixentistes valencians canten en llengua no castellana - «Parlem distinta llengua, tenim lo mateix cor»- era Espanya; Els poetes de la Renaixença diferenciaven entre la pàtria espanyola - severa, superior, políticament intocable- i la "màtria" valenciana - sentimental, pròxima, entranyanable- ja que mentre la raó els parlava d'Espanya, el cor ho feia de València.

«Sápien los espanyols, que fent Valencia
Fem Espanya també, que no s'obliden
Así los llaços que á la Patria nugen,
Ni los que lliguen á la Mare Patria. [...]
Fém á Valencia gran, qu'es nostra mare;
Fém á Espanya més gran, qu'es nostra patria.» (Iranzo 1900: 135-139)

3. La Renaixença valenciana va exercir una tasca fonamental a l'hora de recuperar, fixar i inventar el patrimoni artístic i històric valencià, així com va contribuir a «descobrir» el paisatge valencià com a peça central de la seua imaginació simbòlica de la identitat valenciana.

Estretament vinculada amb aquesta fixació del paisatge i el patrimoni, està la fixació d'un àmbit geogràfic, un àmbit territorial per a la identitat valenciana. *Las Provincias* és el nom del diari fundat per Teodor Llorente; «Regne de València» o «Les tres províncies germanes» era un recurs deliberat per a mantindre un sentit d'identitat territorial que mantinguera la continuïtat temporal històrica.

De la flora que engalana l'horta, els arbres més esmentats són els tarongers i les moreres, dos arbres no casualment productius, pilars de l'economia valenciana del segle XIX. La sublimació de l'horta la trobem a «La barraca» (1883), poema de Teodor Llorente on l'autor mitificà aquest humil habitatge de fang i pallús i el convertí en símbol per excel·lència del paisatge de l'horta i, per extensió, de tot València. Símbol evocador i reverencial d'una societat patriarcal i jeràrquica lligada a una concepció cristiana de la vida i a una ideologia conservadora, no hi havia lloc per als elements rebels o discordants. Adolf Beltran (2002: 58) es referí als «arquetips llorentins», que es «basen en la visió idíl·lica del món de l'Horta que, a diferència de la ciutat, on es desplejava el conflicte de classes, mantenia suposadament unes relacions harmòniques de jerarquia i treball. Era la ideologia dels grups de poder». En parlar de la barraca, la llauradora, el mas, la mar i la muntanya aquests poetes no feien sinó recollir i fixar literàriament el gust i la sensibilitat artística que en el darrer terç del segle XIX imperaven entre les classes lletrades. De fet, Joan Fuster (1980: 44-45) reconeix que la lírica de Llorente sabé tocar «l'entranya col·lectiva» i buscar «el goig del paisatge, l'amor a la geografia blana de l'horta de València i a la gent que hi deixa la suor i les il·lusions».

Tot i això, una part d'aquest programa va ser assumit, a la fi del segle XIX i inicis del segle XX pel blasquisme, l'enemic polític del llorentinisme. Al llarg del primer terç del segle XX, l'imaginari de la identitat valenciana va semblar més ben representat per Blasco Ibáñez i Sorolla, tots dos republicans, que no per Llorente i la seua herència. Ara, sobretot l'Horta i encara més la ciutat de València, esdevenien la base d'aquest

imaginari. La València blasquista esdevenia la metonímia perfecta d'una identitat valenciana progressista i republicana. Una València com una petita república, l'Atenes del Mediterrani, que entre 1898, quan és elegit Blasco per primera vegada, i fins a 1911, que realitza una identificació entre el seu projecte polític i el caràcter de la ciutat de manera que el poble a què apel·la Blasco és el poble de la ciutat, el poble sobirà, el que viu en la ciutat històrica i que s'identifica amb el projecte d'una València republicana i lliure (Nadal 2007: 25-32).

Com s'ha vist en l'epígraf 2.1 en parlar de l'inici cap a la modernització urbana de València, en l'article publicat a *El Pueblo* titulat «La revolución en Valencia» prefigura la reforma de la ciutat i determina els que seran els projectes amb què el blasquisme es presenta com a partit en què coincideix la burgesia més dinàmica de la ciutat agrupada al voltant de l'Ateneu Mercantil i la Cambra de Comerç: el Mercat Central, els eixamples, els ponts, la unió amb la mar, l'embelliment i sanejament de la ciutat. Una visió pròpia de la ciutat, amb les seues alternatives educatives, casinos instructius als Poblatos Marítims, societats obreres, mitjans de comunicació i editorials, elements de convivència, recreació i vida col·lectiva com la creació, el 1903, amb Eduard López – Chavarri de l'Orquestra Valenciana de Cambra en el conservatori reforçaran el sentiment d'identitat en un mateix projecte urbà i proposaran una nova manera de viure la ciutat. Pel camí, però, la llengua havia de resultar-ne una víctima propiciatòria. La València progressista, imbuïda de valors universals, rebutjava l'estretor de la llengua.

El regionalisme polític l'havia iniciat el 1902 el metge Faustí Barberà (1850-1924) amb el seu discurs «De regionalisme i valentinicultura». Aquests valencianistes polititzats induïen els valencians a presentar les seues reivindicacions comunitàries, com feien llavors molts altres pobles de manera simultània a Europa. S'ha de tindre present que el nacionalisme valencià de principis del segle XX no s'estructura en contraposició al regionalisme valencià, sinó que naix d'aquest regionalisme (Archilés 2009, 94). En el cas espanyol, «la construcció de les regions va ser un dels mecanismes més importants i habituals en la construcció de la identitat nacional espanyola contemporània, especialment en el trànsit dels segles XIX al XX» (Archilés 2006: 487-491).

Cordes vibrants (1910), poemari de Miquel Duran de València (València, 1883-1947), és el manifest esperançat del jove lluitador nacionalista, confiat en les possibilitats

d'èxit del procés de redreçament nacional en què s'ha compromés. Aquest recull de versos comptava amb un pròleg d'Eduard López-Chavarri (València, 1871-1970), on escrivia:

«València, voltada pertot d'un esprit artificial, va perdent la seua veritat de viure. La deformació espiritual que això ens ha dut és immensa, i, per a més dolor, la cerquen els artistes, els que devien tindre arrelat el sentiment de la terra, allà en el més endins del cor. [...] I per a major decaïment, hem soterrat la paraula entre corfes de fruita arreplegades del carrer ciutadà... Els dos verins més grans que ens roben la noblesa de l'existir són l'snobisme i el filisteisme. Ells han transformat la bella, polida, harmoniosa i delicada «llauradora» llevantina, convertint-la en una mena de corista de 'género chico' o en cursi dispesera disfressada per a pujar a la reunió del tercer pis. Mitjanies impotents, són els nuncis d'esta invasió prosaica; i ells, verdaders fariseus del nostre art, volen arreplegar l'exclusiva d'amor a València, com si fóra amor la grotesca pantomima dels seus gestos. Així mor el nostre caràcter, no amb la majestat gloriosa d'un Deu sublimat per l'incendi del Walhalla, sinó amb la pobra paròdia d'un innoble ninot de 'falla' vesprera de Sant Josep, que es crema entre coetades i aiguardents plebeus. (Pérez Moragón 1983: 15)

La societat valenciana s'estava convertint en una mena d'entitat que ningú volia. Els més joves es feien «il·lusions» sobre les possibilitats de regeneració que aquella societat podia tindre. Més encara: estaven veient com la regeneració era una simple substitució de valors i de llengua. Hi havia massa coses que no circulaven en la direcció adequada i que, amb aquesta desorientació, el país s'anava esvaint en folklore pur i simple.

L'Exposició Regional de 1909 suposà exposar l'afany de modernitat i transformació que havia suposat per a València, una València que havia deixat de ser provinciana i passava a ser mundial. Tomás Trénor i Palavicino, Marqués del Túria, en la seua *Memoria de las exposiciones Regional Valenciana de 1909 y Nacional de 1910* (1912) donava la seua impressió d'aquest esdeveniment:

«[...] Valencia se identificó tan íntimamente con nuestros anhelos, que toda ella y todo en ella fue parte integrante de la Exposición Regional; sus calles, sus edificios, sus tiendas, sus casinos, sus cafés, sus hoteles, los palacios de los próceres y las viviendas de los humildes... Al conjuro de nuestro llamamiento, Valencia recordó sus grandezas legendarias de Corte de Reyes y Capital de Reinos, desapareciendo la Valencia provinciana para dejar surgir a la Valencia mundial, opulenta y magnífica, expresión de lo que sería España si se despertaran y revivieran sus ciudades muertas, sus regiones atónicas, como nuestra Ciudad y nuestra Región despertaron y revivieron. [...]

Ved las urbanizaciones realizadas en estos alrededores. El creciente desarrollo del Ensanche. La transformación del interior en plazas y vías y jardines sin igual. Los servicios municipales irreprochables. El alumbrado público rayano en las fastuosidad... Ayer, yacíamos en el olvido; hoy, el forastero siente dejarnos y el turismo internacional incluye a Valencia en sus preferentes itinerarios [...] En menos de tres años, Valencia ha hecho vida tan intensa, que esa breve sucesión de meses equivale a medio siglo, y el trabajo efectuado hubiera gastado la vitalidad de dos generaciones.» (Nadal 2007: 60-61)

Aquesta Exposició Regional de 1909 fou una mostra del que hauria pogut ser la puixança de la burgesia valenciana, «si la ideologia 'sucursalista' dels seus dirigents no els hagués impedit de traure'n els fruits polítics.» (Sanchis Guarner 1983: 551). En comptes de prendre consciència de la personalitat regional i de la seua força, molt manifestes en el certamen, hom preferí exaltar-se amb narcisisme i placidesa, i donar una projecció adjectiva - no substantiva- al patriotisme regional. L'himne de l'Exposició, amb lletra de Maximià Thous Orts i música del mestre José Serrano, que el 1929 seria declarat oficialment Himne Regional, n'és el millor exemple:

«Per a ofrenar noves glòries a Espanya,
tots a una veu, germans, vingau.
¡Ya en el taller i en el camp remoregen
càntics d'amor, himnes de pau!
Per a ofrenar noves glòries a Espanya,
tots a una veu, germans, vingau.
¡Ya en el taller i en el camp remoregen
càntics d'amor, himnes de pau!
¡Pas a la Regió
que avança en marcha triomfal!
Per a Tú la Vega envía
la riquesa que atresóra,
i es la veu de l'aigua càntic d'alegría
acordat al ritme de guitarra mora...
Paladins de l'Art t'ofrenen
ses victorias gegantines;
i als teus peus, Sultana, tots jardins extenen
un tapís de murta i de roses fines.
Brindes fruites daurades
els paradisos de les riberes;

penjen les arracades
baix les arcades de les palmeres...
Palmeres sona la veu amada
i en potentíssim, vibrant ressò,
notes de nostra albada
cantem les glòries de la Regió.
Valencians, en peu alcem-se.
Que nostra veu
la Ilum salude d'un sol novell.
Per a ofrenar noves glòries a Espanya,
tots a una veu, germans, vingau.
¡Ya en el taller i en el camp remoregen
càntics d'amor, himnes de pau!
¡Flameje en l'aire
nóstra senyera!
¡Glòria a la Patria!
¡Vixca València!
¡Vixca! ¡Vixca! ¡Vixca!»

Tot i això, davant la nostàlgia de la barraca i l'elogi del camp, aquest és el temps de «Oda a la Ciutat» d'Enric Navarro Borràs, publicada en l'Almanac de Las Provincias el 1928 i que ens la presenta com a fórmula de civilitat. De cotxes, mecanògrafes i telègrafs. De velocitat, imatges i sessions de cinema. D'una nova manera de viure molt més aïrosa i oxigenada que la present en la retícula dels carrers de la ciutat vella.

«¡Oh, gloria a tú, ciutat! ¡Ciutat engarlandada
fórmula y quintaessencia de la civilitat»

amb tos vicis i luxes com una flamarada
que féra estralls als nervis d'aquell que's apocat.
Tu tripliques la vida i diuen que l'acabes...
Oferta a l'aventura, dant peus a tots els riscos,
desde els negocis amb persones graves
als de les dones asteriscos.
¡Els teus carrers! Bobines d'un periòdic
on Cronos descapdella columnes de sucesos...
¡Els teus cinemes! Escoles de preu módic
on s'aprén geografia i formes de dar besos.
¡Music-halls d'alegria fugissera
a l'abast de la mà dels qui han uns duros!
Autos i aeroplans – tant per carrera -
Telèfons automàtics que ... ha us traerán d'apuros.
Espiritualitat, ciencia i arts plàstiques,
si no els manca conreu els sobren taranyines.
Així i tot, les coses més fantàstiques
-radio o televisió – han devingut joguines.
Mirem a gics i giques cercant la fotogenia
prenent l'última moda amb rapidés de llamp.
¡¡Gloria a tú, oh Ciutat, que quan la neurasténia
se'ns menge... ja sortirem al camp!!» (Nadal 2007:166)

El pas per València de la capitalitat de la República va marcar decisivament la vida de la ciutat. Una cartografia urbana reflex d'una societat i una cultura els protagonistes de la qual van viure i van actuar enmig d'una quotidianitat assaltada per un episodi transcendent de la nostra història col·lectiva. La seua empremta queda reflectida en diversos àmbits: la dinàmica política, l'acció cultural o les múltiples dimensions d'aquella vida diària en temps de guerra. La controvèrsia sobre el «Llevant feliç», terme encunyat per la premsa madrilenya, en contraposició al Madrid assetjat per les tropes franquistes, el «front del carrer de Russafa» i els seus teatres, clubs i cabarets, les paelles a la platja de les Arenes (Calzado Aldaria i Navarro Navarro 2007).

Així València, per segona vegada en la història contemporània - la primera va ser quan el rei Josep Bonaparte va abandonar Madrid el 1812 per a refugiar-se temporalment a València, entre el 7 de novembre de 1936 i el 30 d'octubre de 1937, València va exercir un paper institucional desconegut fins llavors i hagué de transformar la seua fisonomia, el seu ritme i les seues tradicionals sociabilitats urbanes per a afrontar aquest nou paper com a capital republicana i far de l'antifeixisme internacional i com a espai per a acomodar el govern i les institucions i també desenes de milers de refugiats que fugien de Madrid i dels fronts. A la capitania general es va instal·lar, per exemple, la presidència de la República, i la presidència del Govern i el Ministeri de Guerra ho van fer al Palau dels Borja (actual seu de les Corts Valencianes). El fotògraf valencià Joaquín Sanchis Serrano (1889-1957), conegut com a *Finezas* és el notari més fidel d'aquella presència llibertària a la València bèl·lica (Girona Albuixech 2005).

Durant aquests mesos de capitalitat, la ciutat va ser pionera en l'eliminació de les manifestacions religioses o en la substitució de la tradicional onomàstica de la guia de carrers per la nova mitologia, que va imposar noms com avinguda de la Unió Soviètica (Blasco Ibáñez), carrer de Largo Caballero (Sant Vicent), carrer del Periodista Sirval (les Barques), carrer de Màxim Gorki (Comèdies), carrer de la FAI (Doctor Sumsi), entre d'altres (Navarro Navarro 2006).

El canvi urbà era visible fins en el més mínim detall. D'un costat, per la presència constant de gent al carrer, la qual cosa donava una animació –diürna i nocturna– inusitada a la ciutat. En primer lloc, de milicians i milicianes exhibint l'armament més variat, enfundats en granotes o vestits amb descordades guerreres o pellisses

desgastades. Però també simples veïns, funcionaris, visitants o refugiats, vestits de forma proletària, sense signes burgesos externs, com corbates o barrets elegants, disposats a aplaudir desfilades, corejar himnes revolucionaris o a mesclar-se a les terrasses i cafès del centre (Aparicio, Balanzà, Làuria, Barrachina...) amb milicians i soldats.

La ràpida configuració de tota una maquinària de difusió de la cultura visual, el grau d'organització i el volum de producció constitueixen alguns dels trets del període en què València va ser la capital de la República i epicentre de la mirada internacional. Els artistes valencians coneixien els nous corrents artístics i manifestats que les avantguardes havien llançat, tant des del punt de vista teòric com des del pràctic o organitzatiu (Pérez Contel 1986: 45-47). La funció social de l'art i el compromís de l'artista amb la societat del seu temps serà una de les màximes de l'avantguarda. La propaganda política tingué en el cartellisme el seu gran aliat, com havia succeït en molts dels conflictes europeus de l'època. La pràctica del cartellisme publicitari va servir de model al cartell polític i de guerra, als quals es van aplicar els mateixos mecanismes que s'havien utilitzat per a la funció capitalista i publicitària. El realisme es convertia en el llenguatge encarregat de crear aquests discursos llegibles. Josep Renau considerava que només el realisme seria capaç d'encarar una tasca així amb èxit, ja que en «el domini dels elements expressius, la plèthora de simbolismes i de representacions genèriques ofega la memòria de la realitat viva, atrofia l'eficàcia popular del nostre cartell de guerra» (Brihuega i Piqueras 2007: 426).

El cartellisme valencià va oscil·lar també entre l'estètica futurista o constructivista, la plàstica naïf que derivava de la marcada influència que havia tingut en l'art del moment Paul Klee, i el constructivisme de Torres García, que s'observa en l'obra de Vicent Ballester o Padial i el regionalisme que autors com Dubón o Artur Ballester Marco (Pérez Contel 1986: 86) van conrear. Banderoles, cartells, fulls volanders, la tribuna i els tramvies van servir de suport. La ciutat es polititzava i es tenyia amb les més diverses manifestacions visuals.

José Luis Salado, periodista de la madrilenya capçalera *La Voz*, va popularitzar una poderosa imatge: «Levante feliz», una imatge estereotip potent però que no reflectia la complexitat vivencial dels valencians. En el seu article del 4 d'abril de 1937, «Paseo por

el Levante feliz» (Salado 1937) ens narra la saturació demogràfica que es visualitzava en una ebullició humana profundament sorollosa. Els carrers «[...] están a punto de estallar. [...] Oleadas de gente, van y vienen con un ritmo cansino, un poco de noria»; el caos circulatori de vehicles oficials, militars, sindicals o de milícies (el cotxe confiscat, un símbol de llibertat de la joventut revolucionària); la incessant música amb himnes proletaris o cançons de moda «[...] en Valencia hay música a todas las horas [...] A las nueve de la mañana empiezan ya a sonar los organillos» o els núvols emergents de viatgers en els tramvies («estilo melón») que alentien la circulació. Trobar una habitació disponible era un «auténtico drama». A l'Hotel Inglés s'entremesclava l'ambient internacional (polítics, periodistes de les agències mundials) amb els «diputaditos que hacen equilibrios difíciles con el billete grande de la dieta»; a l'Hotel Victoria es podien seguir «los perfumes de marca ilustre. Cada perfume ni que decir tiene, corresponde a una fina silueta vestida con arreglo al “Jardin des Modes”»; i l'Hotel Metropol, va esdevenir l'ambaixada de la Unió Soviètica. Amb tot, «Cerca de la plaza de toros [...] hay una hilera de hoteles donde encontrar habitación por una sola noche no es todavía empresa absolutamente imposible. Allí, los huéspedes estables suelen ser altos empleados de los ministerios [...]». Una imatge recurrent de la capitalitat valenciana incideix en l'exuberància «mediterrània» gastronòmica. En bona part, intel·ligible perquè els autors de cròniques i memòries venien de la penúria alimentària de Madrid. Encara al mes d'abril de 1937, un «menú de guerra» consistia en «puré, unos salmonetes, unos fiambres [...] queso, toda clase de vinos [...] También hay pan ¡Y qué pan»; «Los comedores de La Marcelina están repletos. No hay ni una mesa libre»; «Rosarios de embutidos fabulosos, rascacielos de turrón, cartuchos coloreados de peladillas, tarros donde naufragan las aceitunas, pasteles, cestas cuajadas de bombones». Sens dubte, per a la classe mitjana amb disponibilitats monetàries i per a les elits burocràtiques, polítiques o intel·lectuals, València encara era «feliç» a la primavera de 1937. Però per a la majoria de la població representava una il·lusió fictícia. Per les mateixes dates, la ciutat de Miquel Duran de València era la ciutat de «el plorar dels infants», la de «Els sostres enfonsats / les parets ensorrades / i els murs enderrocats», o la de «la taula dels menjars escassos» (Duran de València 1978: 42-44)

3. València en el camí de Maig del 68 a «Les cendres de maig».

3.1. La postguerra.

L'impacte del franquisme a la ciutat fou devastador. No sols s'hi modificarien les estructures de poder, sinó que aquesta modificació deixaria marca en la configuració física de l'urbs. S'imposà un nacionalisme espanyol ultraconservador i centralista (Cortés 1995), amb una repressió més intensament dirigida a castigar i reprimir la ideologia esquerrana que no el nacionalisme (d'altra banda, minoritari) potencialment perillós cap a la idea d'una Espanya unida, com va passar a Catalunya. La dictadura va estroncar les expectatives autonomistes obertes als anys 30, cosa que va suposar la desaparició de plataformes culturals, va restringir l'ús i conreu de la llengua i va marginalitzar els noms més significatius del valencianisme cultural i polític (Ripoll 2010).

Els primers anys del franquisme es van caracteritzar per la invocació dels discursos regionals amb el doble propòsit de reforçar la identificació dels àmbits locals amb la nació i minar la dinàmica política dels nacionalismes no espanyols. Així, amb una clara càrrega ideològica i des d'un discurs ultranacionalista conservador, es van promocionar els folklores regionals, fins i tot algun ús de dialecte autòcton. Aquest model de nació ja estava perfectament desenvolupat i defensat per la dreta valenciana dels anys 30 i el règim només hagué de recórrer àmpliament a l'imaginari regional per a socialitzar la població en els valors ideològics d'un nacionalisme ultraconservador, una tasca en què va ser fonamental el paper del món faller (Hernández i Martí 1996). Així doncs, l'any 1940 fou presentada a l'Englantina dels Jocs Florals amb el lema de «Gloria» el següent poema que conté tot l'imaginari franquista:

«Les aures llevantines te saluden bras en alt,
i te rendixen pleitesia d' admiració lleal;

Valencia, per tu redemida, recobra s' esplendor
i torna 'ls nostres sentiments la tradició
que 'ls nostres antepassats feren de la Religio.
Per tu, tornem a tindre festes i tradicions,
alegria 'n nostres córs que tan patiren ahir;
Valencia, te reverencia ohi; invicte Cabdill;
i 'n este Palau de glories, de festes i de llum
te corona 'n les millors flors d' esquisit perfum.
Passat ya 'l dolor i la barbarie, Deu mos envia
a tu, gran Capitá, bras fort que portes la Victoria
i 'n la fermesa de ta paraula brollen els afectes;
en ton cór de gran guerrer i home exemplar,
desplegues totes les gracies de bon governar.
Valencia, martir i dolorida, llum clara,
que Deu, te dona per bressol, les portes del cel,
reliquia que tot lo món aprecia i respecta,
amiga fiel que 's mostra humil i consellera,
i 'n tot temps ampara 'n sa rialla falaguera.
Ya te canten ciutats i pobles Cabdill Espanyol;
les terres llevantines, Elch, Penyiscola, Morella,
i tanbé les ones de la mar, i lo simbolic caragól,
que 'l llaurador toca, fent la crida de consól.
Les rosses en sa tristor miraben les Banderes
que devallaben esglaidés i ha troços,
tacades de la sang que derramaren els millors;
sagrada penyora que han deixat els guanyadors
cuant encara alenaba 'l anima 'n els seus dolors.
Les campanes no pogueren cantarte guanyador,
perque les arrancaren la rapiña i l' ignorancia
abans de sa cobarde i barbara fujida;
tu serás la Providencia, que 'n tot temps mos guié,

com a missió que Deu, per ha ve d' Espanya, te confie.
Valencia, oh invicte Cabdill, te venera;
perque la salvarés del terror i del espant,
i 'n lo cami de la Victoria, parat açí 'n instant;
que tots volem bessar, Caballer de l' arrogancia,
la teua espassa tantes vegades triumfadora.
Tots units com fiel soldat, ¡¡Valencia, per Espanya!!
al crit d'amunt Espanya !! Viva FRANCO¡
i i i entre crits en veu ferma de la nova Espanya;
voreu com rebroten en mes fervor nostres glories;
perque 'n nostra sang portem les millors memories.
Vos, Regina Valenciana, perque sou jove i somnieu,
esguardeu- lo amorosida, i que la llum purisima
dels vostres ulls siga com un insens de perfurn,
que 'na Llauradora Regina, li demane per Deu;
per Espanya, per Valencia, i per la Santa Pau.» (Cortés i Catalunya 1990:
117)

Els intel·lectuals renaixentistes van forjar un imaginari de la identitat valenciana basat en un món agrari, encara que amb la presència destacada de la ciutat de València, centrat en l'espai de l'Horta, una imatge que correspon al que A. Piqueras (1996) ha denominat la identitat valenciana central. Aquesta va esdevenir la representació principal de la identitat dels valencians com a ciutat i com a regió, ja que va ser promoguda – encara que fora amb un sentit polític diferent – tant pels sectors conservadors com pels progressistes de la Renaixença i àmpliament assumit pel republicanisme blasquista, moviment amb gran capacitat de mobilització social. Ara bé: l'imaginari franquista hi sumarà el poder corruptor de la ciutat, desestabilitzadora de la família i dels valors tradicionals davant l'arcàdia feliç que és el camp. José Luis León Roca (València, 1916 – Viver, 2007), estudiós de la vida i obra de Blasco Ibáñez, guanyà el 1954 el premi

València de Literatura de la Diputació Provincial amb *Los Romeu*, una novel·la ambientada en un poble de la Ribera que s'adiu a aquesta visió del camp i la ciutat.

«Para él [el Chepa] la ciudad era un lugar de corrupción. Tenía la creencia de que los hombres se vendían al mejor postor. Y lo mismo que las mujeres que había visto en los viajes que, de tarde en tarde, efectuaba, sabía que los hombres perdían su respetabilidad por unos billetes hábilmente deslizados.» (León Roca 1954: 135)

Jordi Valor i Serra (Alcoi, 1908-1982) publicà el 1964 *Lina Morell. Un cas apassionant* tot i que, segons explica l'autor en el pròleg, l'obra fou producte d'un primer esborrany del 1942. Aquesta novel·la rosa conta la història de la jove Paulina Morell, doctora en Dret i llicenciada en Filosofia i Lletres, hereua d'una família de terratinents que busca en Ramon, el fill del masover d'Agres que administra les seues finques, el consol necessari per a superar el xoc que li suposa la decisió de son pare, vidu, que vol casar-se amb una antiga amiga de Lina, rival en el passat en l'amor del seu promés actual. Tot i que en aquesta novel·la hi haja una fugida envers una utopia rosa, també trobem el plantejament ideològic més característic del primer franquisme, entossudit a cercar l'ordre natural en el camp i en la tradició, davant dels fantasmes de l'urbs roja. Aquest ordre es fonamenta sobre dos nocions: la separació del món rural de la resta de la societat i l'antagonisme camp *versus* ciutat, l'eix central de la novel·la. La vida de la protagonista es divideix en dos meitats, una primera de caire ciutadà i una altra meitat de caire rústic, la qual és «infinítament superior en goigs purs de l'ànima i vida sana en plenitud d'aire i sol» (J. Valor 1964: 6). Lina es recupera al camp d'allò que la turmentava: «Perdia l'aire cansat i malaltís que portà de València per a fer-se plena i refeta, joiosa i àgil, de pell colrada i sana, com la tingueren en els llunyants temps dels seus estiuejos juvenívols» (ibid. 57). El camp és salut física i espiritual i mal que sempre

la vida dels camperols és una vida inferior, com insinua una amiga de Lina, és infinitament més feliç. La naturalesa esdevé una mena d'arcàdia, l'únic lloc on es pot gaudir, malgrat realitzar una vida allunyada dels elements urbans, de la comoditat de la cultura, de l'elegància. En uns moments en què la població patia fam, la mistificació del món rural esdevé un somni ansiat. I també el camp és el marc de vida ideal pel conjunt de valors tradicionals que defensa: un món patriarcal, un funcionament familiar casolà ple de recompenses, els plaers de l'ordre, l'harmonia i el benestar que dona la faena i treballar. Davant de la ciutat que no conserva la família (Demetri, el pare de Lina) en el món rural és encara aquesta una unitat bàsica. L'estatisme funciona com un element força gratificant, perquè no canvia res en l'ordre social i en l'ordre natural: tot està al mateix lloc i açò és ja motiu de plaer. No cal dir, però, que aquesta era la ideologia dels grups de poder.

«La ciudad era lugar de perdición. ¿Y qué encontraba en aquella la juventud que así abandonaba el pueblo? [...] Infinidad de muchachos se perdían en la ciudad atraídos por el espejuelo de una falsa opulencia. [...] La ciudad les llamaba. [...] Y en cambio la tierra, la buena tierra, bendición y promesa de felicidad, era sustituida por el taller, la fábrica, la oficina, lugares todos donde el hombre hallaba una existencia cómoda a cambio de una pérdida de personalidad.» (León Roca 1954: 170-172)

Valencia (1941), de José Martínez Ruiz, *Azorín* (Monòver 1873-Madrid 1967) és un llibre de memòries escrit en 1940 que, com en una pintura impressionista de la ciutat, congela la mirada en una sèrie d'estampes que ens mostren l'ambient urbà, les institucions, els personatges més rellevants, etc. Ara bé: si la visió que Azorín ofereix de les persones i llocs que va conèixer en els seus anys de joventut a València es podrien justificar per la idealització dels records, no sembla aquest el cas quan tracta llocs i

persones coetànies en tant que representants de les essències valencianes. Així, presenta com a inevitable, en tornar a València, el fet d'allotjar-se en el típic habitatge agrícola valencià: la barraca.

«He de permanecer aquí un mes y he de ir anotando mis pensamientos. La barraca es bonita. La forman cuatro paredes blanquísimas y un techo a dos vertientes. Las paredes están enjalbegadas con cal y el techo es de la larga paja.» (Azorín 1997: 201)

La descripció progressa amb tons idíl·lics i refilets de pardalets a l'alba, conformant una bonica estampa del «Levante feliz» que venia el règim. En aquest capítol («La barraca»), Blanes i Senta són el matrimoni que hi habita, tot i que «[...] no me dicen apenas nada. Trabaja Blanes en la tierra y trajina Senta en la casa o en el cobertizo de la cocina» (ibid. 202), com corresponia a cadascun pel seu gènere, tot oferint-nos una imatge folklòrica i conformista de la valencianitat. Azorín retrata dos éssers que viuen en harmonia absoluta amb la terra, i representen el model essencial i ancestral d'una vida tranquil·la i feliç a la vora de la Mediterrània. Quan Azorín (ibid. 205) fa servir el valencià als seus personatges, els presenta com curiositats arqueològiques, amerats de tipisme.

«- ¡ *Arreuet, arreuet!* - exclama Blanes.

Y esta exclamación, repetida a lo largo del día y con cualquier motivo, compendia toda la locución del labrador. Valencia entera está en tal sobriedad. ¡ *Arreuet, arreuet!* Arreo quiere decir «sucesivamente, sin interrupción». *Arreuet* es diminutivo de arreo, es decir, de *arreu*. El valenciano es tan maleable que admite diminutivos donde la lengua

castellana no los sufriría. *Arreuet, arreuet*, cuando Blanes aporca el apio, o forma hormigueros, o coge la fresa, o corta las flores, o llena la banasta de fruta. *Arreuet* cuando se sienta a comer. Y cuando tercia en una conversación, ya grave, ya alegre; cuando se despide y cuando saluda al entrar en la casa. *Arreuet, arreuet* pasa la vida. Pasa sin discontinuidad, sucesivamente, sin interrupción que nos detenga. Blanes, con solas dos palabras, es más sabio que los sabios con sus discursos o escrituras elocuentes.»

A més del prejudici envers l'idioma, pretés reflex dels seus parlants, del seu clima i de les seues hortes exuberants, així com l'enginy del bon salvatge Blanes, l'explicació d'*arreu*¹ que dona Azorín no és la que té aquest adverbí en boca d'una valencià. Azorín insisteix en la continuïtat de les tradicions que ni una guerra civil ni el pas dels segles ha pogut interrompre i no en el meninfotisme que evidencia la paraula de Blanes, en aquell context. Una actitud, la meninfotista, la de ser un arreu, que alguns consideren expressió de la idiosincràsia valenciana. I aquest és el lloc que en la imatge de la valencianitat té l'idioma vernacle per a Azorín: un estirabot còmic, de sainet, un ús popular i jocós. Els colors d'aquest món rural són lluminosos, com els de la poesia de Xavier Casp presents al poemari *Jo sense tu* (1948). Un món caracteritzat per uns colors com el blau, l'or, el bronze, rosa, blanc, daurat, la presència constant d'elements naturals com el sol, el vent, les flors, el cel, el domini del verd de l'horta i escenes quotidianes de la gent del camp idíl·liques.

«[...]

Retornàvem ... A contrallum,
feia fantàstica sensació

1 El *Diccionari català-valencià-balear* d'Alcover i Moll defineix *arreu* com «sense atenció ni esment, amb deixadesa», significat que s'adiu més a com s'utilitza al País Valencià.

veure la barca que creuava el riu
tornant el més tardà dels llauradors.
Dret al fons de la barca,
estirava la corda peresós.
I la corda, lligada
de tronc a tronc,
feia estremir
d'una banda el somrís altiu del xop
i de l'altra el vell plor del salze vell
que en la soca té els anys a retorçons...» («Paisatge del retorn», Bellveser
2007: 388)

El 15 de març de 1932, Vicente Trénor Arráspedi, Alfonso de Campos Arjona, comte de Moraleda, José Capilla i Ricardo Trénor Santmenat van crear la productora i distribuïdora CIFESA (Compañía Industrial Film Española SA) i, el 1934, Manuel Casanova Llopis, industrial agrícola que s'havia enriquit en època de la I Guerra Mundial, comprà la companyia (Fanés 1982). Tot i el republicanisme conservador de la família Casanova, vinculats a la Dreta Regional Valenciana, Vicent Casanova Giner, fill de l'industrial, autèntica ànima d'aquesta empresa, i els seus germans ràpidament es van adherir al bàndol franquista per a salvaguardar els seus interessos empresarials, cosa que, una vegada acabada la guerra, els ajudà a augmentar-los durant els primers anys de la victòria. Entre 1940 i 1943 (Garcia Carrión 2015: 191-194) CIFESA va produir un grup de curtmetratges documentals de temàtica valenciana en què s'hi recorregué a l'imaginari regional per mitjà de l'horta (*Campos de oro*) l'Albufera (*Campos de plata*) o les Falles, tot introduint elements com la indústria ceràmica i lligant el discurs historicista sobre la identitat valenciana amb la nova Espanya de la dictadura. Com a guionista d'aquests curtmetratges, trobem la figura de Francesc Almela i Vives, una figura del valencianisme cultural d'abans de la guerra que, com altres personatges amb

la seua ideologia, i una vegada superat el procés de depuració al quals els sotmeteren, no tardaren a integrar-se en el regionalisme conservador franquista.

Paral·lelament a aquest procés de folklorització, hi hagué un exercici d'eliminació de la memòria ciutadana. Es restauraren noms de les vies públiques amb les denominacions anteriors al 1931 (Aragó, Azkárraga i Salazar, 2010), a més de la de militars destacats en la Croada. La plaça d'Emilio Castelar passarà a ser del Caudillo; l'avinguda del Catorze d'Abril es convertirà en l'avinguda de José Antonio, i així successivament. En moltes esglésies es col·locaren plaques en honor de màrtirs «caídos por Dios y por España». Fins i tot la ciutat de València havia passat a ser «Valencia del Cid», «Valencia, la del mar» o «Valencia la mayor» (Ballester 1992: 49-50).

L'espai públic és un lloc subjectiu i essencialment simbòlic (Lefebvre 2013). El carrer no és un marc geomètric, cartesià i objectiu, ni un continent físic i tangible, sinó que més aviat seria un ens polític i fràgil on la consciència juga un paper important. L'espai públic és un flux dinàmic i inestable que es propaga i es contrau, guanyant i perdent força de manera intermitent. A partir d'aquesta dimensió simbòlica del carrer, l'Estat i les autoritats locals dugueren a terme una de les iniciatives que millor simbolitza la renacionalització i la unió entre nació i religió: les creus dels caiguts, erigides amb la finalitat de crear espais de comunió política per a la nova comunitat nacional, així com d'exclusió dels «antinacionals».

L'Església serà un dels principals catalitzadors en aquest procés de renacionalització. L'arquitecte castellonenc Vicente Traver Tomás projectarà el Palau Arquebisbal de València i el Seminari Metropolità de Montcada, símbols del nou poder de l'església a València, institució que controlarà una part important del poder i de les zones primordials de la configuració de la societat. Serà obligatori l'ensenyament de la religió, i al mateix temps, l'Església controlarà tota l'educació. Hom sacralitza tots els esdeveniments de la vida. Festes i costums, després de la guerra, es carreguen de contingut religiós. Les falles passaren a tindre un gran bagatge fervorós i de devoció. Tots els actes estaven precedits d'una missa i, fins i tot, el patró Sant Josep passà a un segon ordre, per l'Ofrena a la Mare de Déu. La literatura d'inspiració religiosa té un notable auge, com podem constatar en *Arcángel de mi noche* (1944), de Vicente Gaos (València, 1919-1980), l'obra religiosa de Carles Salvador (Meseguer 2018: 447-469;

657-678; 861-944), o la de Xavier Casp, sobre tot *On vaig, senyor* (1949) una literatura religiosa profundament sentida que, en cap cas, posarà en dubte l'ortodòxia oficial.

Amb una visió de vincular les fites històriques valencianes a l'imaginari del nou règim, Martí Domínguez i Barberà (Algemesí, 1908 – València, 1984), publicà el 1941 *Alma y tierra de Valencia*, una visió regionalista de tot allò que els valencians, com a poble definit històricament, podien oferir al nou estat. En una aposta per vincular clàssics valencians, territori i orientació catòlica, i sense contradir els paràmetres del règim, Alfons Verdeguer i González (València, 1923-1971) publicà el 1954 *Els clàssics, la terra i jo*, un assaig que mostrava una sèrie de vivències personals relacionades amb clàssics com Jaume Roig, Isabel de Villena, Vicent Ferrer o mossén Bernat Fenollar entre d'altres. El resultat és una València de «la pau de la nit medieval» (Verdeguer 1954:11), d'aristòcrates i cavallers, focalitzada en una geografia religiosa principalment (el Real Monestir de la Trinitat, la façana del qual «amb sa porta muda i ses finestres orbes, pareix una muralla aïlladora del mal» (ibid. 21), el pouet de Sant Vicent, la missa de primera hora de diumenge a la Seu, etc.) que connectava amb el tarannà del règim.

«A l'edat que ja sentia desitjos d'afaitar-me, i fumava d'amagat cigarrets de llavorettes, jo treballava d'aprenent en una botiga, i si m'enviaven a algun encàrrec que em fes passar per prop del carrer de la Mar, m'agradava fer una visita a Sant Vicent, amb un propòsit que llavors no podia definir, i ara sé quin era: saludar-lo.» (ibid. 26)

La construcció d'aquest nou escenari de poder discorre paral·lel a la detenció de milers de persones i al desmantellament de tota organització política i sindical existent i de bona part de l'organització social. Així, la violència trobava en el nacionalisme un repertori justificatiu definit mitjançant una sèrie de relats que convertien una part de la ciutadania en enemics de la nació. I de manera inversa, el nacionalisme trobava en la violència un dels mitjans preferencials per a la seua difusió i per a construir narratives de pertinença que ajuden els subjectes a construir les seues experiències de nació. (Archiles 2013).

El *Llibre de meravelles*, de Vicent Andrés Estellés, escrit majoritàriament entre 1956 i 1958, i publicat el 1971 es revela com a expressió biogràfica personal i alhora col·lectiva de l'antifranquisme, com a representació de la memòria col·lectiva (Halbwachs 2004), o, en relació amb l'espai, la ciutat com a construcció social (Lefebvre 2013) i els llocs de memòria històrica de Pierre Nora (2008). El *Llibre de meravelles* és l'expressió de la «trista, trista València, quina amarga postguerra» (Estellés 1990: 40), marcada per clandestines converses de les dones, en el ball de la fira del Pla del Remei (ibid. 44-45), sobre la «invicta mort» dels morts a Bétera (ibid. 41); o en Porta Coeli, el Puig, el Saler, Paterna (ibid. 44) i dels empresonats a la Model (ibid. 54).

«Pense que ha arribat l'hora del teu cant a València.
Temies el moment. Confessa-t'ho: temies.
Temies el moment del teu cant a València.
La volies cantar sense solemnitat, [...]
La volies cantar d'una manera humil, [...]
I el tema de València tornava, i se n'anava
entre les teues coses, entre les teues síl·labes,
aquells moments d'amor i aquells moments de pena,
tota la teua vida – sinó tota la vida,
allò que tu saps de fonamental en ella -

anava per València, pels carrers de València.
Modestament diries el nom d'algun carrer,
Pelayo, Gil i Morte... Amb quina intensitat
els dius, els anomenes, els escrius! Un poc més,
i ja tindries tota València. Per a tu,
València és molt poc més. Tan íntima i calenta,
tan crescuda i dolguda, i estimada també!» (Estelles 1990: 58)

Un «cant a València» que és una poètica de l'espai (Bachelard 2011) que té la consciència de compartir espais i símbols en la imaginació de la ciutat, una relació dialèctica entre el vessant públic i el privat dels espais urbans, que constantment se solapen. Estellés té la intenció de retratar els ambients, esbossar personatges i situacions, descriure racons i itineraris, la València més cartogràfica barrejada amb llocs de trobada sovintejats per la gent humil de la postguerra:

«Els carrers que creuava una lenta parella,
els llargs itineraris d'aquells dies sense un
cèntim a la butxaca, algun antic café,
aquella lleteria de Sant Vicent de fora... [...]
Ah, València, València! Podria dir ben bé:
Ah, tu, València meua! Perquè evoque la meua
València. O evoque la València de tots,
de tots els vius i els morts, de tots els valencians?» (Estellés 1990: 59)

Si l'adscripció urbana és un mecanisme de socialització essencial en societats amb referència nacionalitària oprimida (Archilés – Martí 2004: 265-308), Estellés, al Llibre

de Meravelles inventa la València civil, incardinada a l'Horta, dels carrers i els racons viscuts: l'Albereda (1990: 23, 45); les «trompetes del jazz, el carrer de Russafa / tan divers dels neons en els establiments» (ibid. 52); el carrer de Samaniego «aquell taller d'orfebre / on fores aprenent per ser alguna cosa» (ibid. 76); els billars de Colom (ibid. 57); la plaça de bous (ibid. 57); els tramvies grocs (ibid. 54); els cinemes Metropol, Tyris i Goya (1990: 40); la clandestinitat d'homosexuals i prostitutes als Jardins de Serrans (ibid. 60); les prostitutes fumadores del carrer de Ribot (ibid. 90). Cites d'aproximació semàntica o pragmàtica, rarament desvinculades d'un fet viscut en un paisatge. Prosaisme, enumeracions, acumulacions de referències, juxtaposició, polisíndeton, disparitat d'associacions aparentment inconnexes, registre col·loquial, uns discurs que ens transmet el caos que vol transcriure: el d'una època de misèries i penes. El franquisme va ser ràpid i expeditiu a l'hora d'esborrar l'empremta de la capitalitat republicana de la ciutat. El nou Estat, acompanyat de nous rituals, d'una nova estètica i de la seua pròpia simbologia, donaria un caràcter diferent a la ciutat. L'experiència d'aquells primers anys a l'hora de gestionar la ciutat i la ciutadania té profundes conseqüències. La forta jerarquització imposada per les autoritats franquistes i el control ideològic i polític que exerceixen sobre les institucions, els col·legis professionals, els llocs de treball, els sindicats verticals, etc., afavoreixen la capil·laritat de les xarxes clientelars i el desenvolupament, sense oposició rellevant, dels seus nous projectes i del seu model de ciutat.

3.1.1. L'exili.

Amb la caiguda de València, toca el torn de l'exili per als fidels a la República. Max Aub (París, 1903 – Ciutat de Mèxic, 1972) arribà a Mèxic el 1942 després d'haver viscut l'experiència dels camps de concentració de França i Algèria. Juan Gil-Albert (Alcoi, 1906 – València, 1994) arribà a Mèxic després d'haver viscut l'experiència del camp de concentració de Saint-Cyprien i de romandre uns mesos entre Perpinyà i Merigotte, als afores de Poitiers. I com ells, molts més: gent anònima, els actors José Baviera o Pedro Elviro 'Pitouto', el documentalista Juan Manuel Plaza (Gubern 1976),

els decoradors i pintors Vicent Petit i Gori Muñoz, l'escenògraf Francisco Marco Chilet, etc. I ensenyants, i empresaris, traductors, polítics. El país quedava assolat.

L'experiència de l'exili té components essencials com el tall amb un passat, l'abandonament d'unes formes de vida, la dependència respecte d'aquestes. Giorgio Agamben (1996:45-46) apunta que l'exili no és l'aïllament d'un individu envers la seua comunitat, sinó d'una persona envers ella mateixa com una espècie de concentració en un mateix. Eduard Buïl i Navarro (València, 1898 - 1973), qui començà a publicar als anys 20, a l'exili treballava de comptable a Casablanca en una empresa d'exportació de fruita. La residència lluny de València li havia estroncat l'afany creador: «1940 a 1957 és Àfrica. Em falta la saba de la meua terra i sóc planta que es mustiga i no dona flor» (E. Buïl 1972: 161). Francesc Puig Espert (València, 1892 – Asnières sur-Seina, Illa de França, 1967), fundador del Partit Radical Socialista a València, en una carta datada en 1946 (Cortés 2004: 117), ha vist com s'ha esfondrat el seu món anterior i la lluita per la supervivència l'aclapara: «Jo, que en l'emigració a penes guarde el record d'unes passades 'glòries', sols visc entregat a mon casal familiar, content de l'anonimat en què voluntàriament m'he enclòs, i procurant refer la meua vida». I així, molts més. Existències silencioses, traçades amb apunts que perseveren en una mena d'estat letàrgic, de deixar-se dur per la desídia i la passivitat.

Els viatgers del retorn des de l'exili busquen allò que han perdut, allò que han deixat en el propi país. Edward Said (2013) parla d'una mena de recerca geogràfica de l'experiència. Només s'accentua una confusió d'espais i temps. Busquen formes de retorn al propi país, és a dir, formes de completar el cicle del pelegrinatge, però en el camí assumeixen una nova condició del jo, una condició, que per la seua situació de partida, afecta a la substancialitat de l'experiència. Emili Gómez Nadal (València, 1907-Valence d'Agen, 1993), exiliat a França, treballa com a traductor i documentalista en la CGT. Les entrades del seu diari van des del 1977 al 1988. A través d'anotacions breus, el·líptiques, escriu sobre allò que ocorre durant la jornada: comenta algun fet polític, ja siga mundial, francès o espanyol, pel·lícules, avatars domèstics, etc. Hi ha un reflex mínim de la quotidianitat. La vida tranquil·la de jubilat coexisteix amb la del valencianista -amb una connexió a través de la lectura de publicacions, com *Las*

Provincias, diari al qual el seu germà Nicolau Gómez, el va subscriure el 1956, *Serra d'Or*, etc. - i amb la d'exiliat i (ex)militant polític (ex)comunista.

«(llegint *Las Provincias*) Hom ha esdevingut definitivament estrany a tot ço que puga passar encara al País; com pensar que podria ser altrament, al cap d'una tan llarga absència? (25 d'abril de 1978)» (Gómez Nadal 2008: 137)

El passat, la memòria, la ciutat que ha abandonat els rememora quan rep la visita d'algun amic, com Lolo² o les lectures i la correspondència vinculades al País Valencià. I sobre tot, cada 6 de febrer, data en què va creuar la frontera a França. «I trenta-nou anys ja del pas a peu de la frontera, vers un exili definitiu (6 de febrer de 1978) (ibid. 121) Se sent un exiliat, i on menys estrany i estranger se situa és a França. No tornarà. Els textos de Gómez Nadal (ibid. 95) són textos vinculats a la memòria de l'acció civil i política, al record del passat individual i col·lectiu en una etapa particularment agitada en la vida del País Valencià.

«Hom és un nom del passat i en això hauria de quedar tot; un de tants 'precursors' desapareguts, que no té cap desig de ressorgir del passat, ben passat, per a jugar al personatge. [...] allò que fórem els anys trenta i quaranta és pura memòria privada, sense interès fora de la pròpia memòria i enyorança. Home d'exili, i d'oblit, espectador silenciós i escèptic. (29 d'octubre de 1977)»

2 El pintor Eduard Muñoz Orts

Els autors d'exili canten l'amor a la pàtria perduda, la idealització de la terra, l'emotivitat dels records, les temences de la separació, l'esperança en la tornada; insten a conservar la identitat, remarquen la fidelitat a la llengua i a l'agre com a factors de consolació en la distància i preguen devotament la protecció per als desterrats. En la seua obra veiem una València que, com a única alteració amb l'obra anterior és un neollorientinisme trist, ja que el paisatge cordial de l'horta es tny sobtadament d'amargor i desesperança. Vegem-ne uns quants exemples:

«Detingueu la meua ànima que l'exili desnuga
Nostra terra, terra verda que el seu record ajuda
Una blanca primavera quallada d'atzahars
I un reflex de sol en els brunyits cristalls. [...]
Micalet que tanques el cel
¿Encara em veus, estant tan lluny i tan vell?» («Exili», 1941, Francesc
Alcalà Llorente, en Cortés 2004:130)

«[...]Valencians expatriats. En vostres somnis
la imatge de València es retrata:
El Micalet altiu, torre de glòria,
la festa de carrer, la nòvia maca,
els racons familiars de la infantesa,
la Fira de Juliol que a l'aire llança
les mil fletxes d'or de les eixides
i els virils esclafits d'ardenta traca, [...]»
(«Als valencians absents», 1971, E. Buïl, 1972: 185-186)

«Un dia, amb gran tristor, deixí València
i aní pel món morint-me d'enyorança. [...]
València del meu cor, jo en moria

i solament la llengua que parlava
era en el meu dolor llum i alegria.
(1965, lluny de València).»
(«Absència», ibid. 168-171)

A més de l'exili exterior, autors com Francesc Almela Vives, Bernat Artola, Miquel Duran, Lluís Guarner, Carles Salvador, Enric Navarro Borràs, Enric Soler i Godes, etc., van quedar-se a València, o dispersats geogràficament per Espanya. És el que es coneix com l'exili interior, marcat per la censura, la resistència i la pesantor d'un temps inacabable i quaresmal. Un exili tan colpidor com l'exterior i prou decisiu en la seua activitat creativa. En una carta datada el 22 de gener de 1946, Sanchis Guarner escrivia a Benimaclet a Carles Salvador dient-li:

«Benvolgut amic:

Em plagué rebre la vostra carta encara que em disgustà el pessimisme amb què explicàveu la vostra reclusió voluntària a Benimaclet, perquè segons que vós dieu: «sense contactes per eixa ciutat es viu magníficament». [...] No escatime els meus entusiastes aplaudiments per a la vostra labor individual, sempre tan selecta, però sí que em permet encoratjar-vos perquè deixeu el vostre recó, abandonant eixe pessimisme momentani, i contribuïu socialment amb la vostra valuosa aportació a orientar els nostres problemes col·lectius. (Sanchis Guarner 2005: 70-71).

Vicent Andrés Estellés se sent, en certa manera, alié al context historicopolític en què viu, mostrant un sentiment d'alteritat fora de l'estatu quo de la societat en què viu: Estellés està en un exili interior permanent, per motius ideològics, i pel dol que

experimenta amb la mort de la seua primera filla. Entre 1956 i 1957 escriurà *El llibre dels exilis*, tot i que no es publicarà fins el 1971. El paisatge urbà és decrepit:

«[...] Un desig, el desig
d'inventar-me una pàtria, un lloc al mig del qual
hi ha qui espera la carta que ningú pot escriure
si no sóc jo.
[...] Jo sé que un pot fer-se una pàtria
tallant i retallant, amb unes grans tisores,
un paper qualsevol, i aqueixa és la seua,
i un, delicadament, la creua amb una agulla.» (Estellés 1979: 15)

El jo poètic davant la realitat quotidiana que li ha tocat viure, de crisi, solitud i aïllament, li causa estranyesa i perplexitat. Està sotmés a un procés de desconcert, fins i tot, de pèrdua d'identitat: «No tinc amics» (ibid. 16) «sense terra ni pàtria» (ibid. 24); «No tinc nom. No tinc casa. No tinc anys. No tinc pàtria» (ibid. 36); tot plegat fa que el poeta tinga sensacions d'exili, que se senta un apàtrida itinerant per un món desconegut i estrany. Una València basada en l'actitud del jo poètic – exiliat, allunyament psíquic – i no en el fet del desterrament o allunyament físic i geogràfic: un exili interior, existencial, al qual s'afegeix el vessat social.

L'altre exemple paradigmàtic d'exili interior és el de Juan Gil-Albert. Durant la Guerra Civil, Gil-Albert és un home desubicat, un hedonista enmig de l'horror, assetjat per les circumstàncies. A l'exili no és més que un jove aristòcrata empobrit que sobreviu de la caritat aliena i que no aconsegueix desprendre's de la solitud.

Comença a mirar d'una altra manera. Assumeix la solitud com un estat de gràcia i descobreix el gaudi de la vida retirada. I comença a escriure una sèrie de proses de caràcter assagístic l'eix de les quals el configuren les seues experiències vitals. La

redempció li ve des del seu món interior, aquell que ha deixat lluny i que desitja recuperar: l'evocació de l'exquísida, els mites de la infància, el refinament d'una època i les formes de vida d'un passat millor. Perquè l'exili l'ha canviat.

«En ocasión de mi regreso a España me decía: ¿cómo podría defenderme de las imputaciones que, suponiendo que fueran ciertas, he dejado de sentir? ¡Curiosa situación la mía! No estoy en contra de lo que fui, no estoy, ni mucho menos, arrepentido, pero no puedo intentar una defensa de lo que no tiene ya conmigo relación ninguna. Ni siquiera puedo decir, por lo demás, que todo aquello haya dejado de interesarme; me sigue, y con más conocimiento de causa, interesando, pero estoy en otro lado, veo distinto, pienso diferente, quiero de nueva manera y voy en contraria dirección: soy, en fin, otro.» (Gil-Albert 2004: 977)

Com afirma G. Agamben (1996:46) l'experiència de l'exili ha modificat el seu punt de vista. No se situa en un nou espai real, sinó que n'inventa un d'imaginari, mental, que el trasllada al temps anterior a l'exili.

«Cuando volví del exilio, hace ya veintitantos años, fui a verle³. Durante algún tiempo gustaba de perderme en ensoñaciones, deambulando; como todo lo actual, pasada la experiencia republicana, y la tan atroz de la guerra, gentes, rostros, psicosis general que chocaba con el que venía de fuera, me era extraño, trataba de extraer de mi recuerdo, al toque mágico de un nombre, de un rincón intacto, de un encuentro inesperado, si no tierra firme para los pies, sí alimento anímico, por decirlo así; proustianismo infuso pero

3 Parla de Rafael González Díaz-Crespo, fill del propietari de la botiga The Sport, situada al carrer de la Pau.

que ya, añorantes insatisfechos del huidizo presente, cultivaron Heine, Bécquer, Nerval; en mí el papel adoptaba, también, sus ribetes de historiador, de arqueólogo, de buscador de reliquias.» (Gil-Albert 2004: 1315)

Els arquitectes proporcionen un espai neutre, una ciutat funcional. Als vianants, però, els agrada mirar, endinsar-se en la ciutat, des d'una perspectiva diferent, gens planificada, donant marge a la casualitat, a l'imprevist. D'aquesta manera, creen mapes viscuts de l'espai urbà. Juan Gil-Albert construeix una ciutat, un espai pluridimensional i de múltiples significats. El passat se superposa al present, els itineraris físics dibuixen un mapa de sentiments i experiències, la vida privada xoca amb la pública. I aquesta reacció la sintetitza en espais de prestigi. Juan Gil-Albert plasma a *Crónica general* (1974) i *Memorabilia* (1975) una València burgesa als albors del segle XX associada al carrer de la Pau, el símbol urbà que millor encarnava la modernitat.

«A la calle yo la recordaba, en la flor de su novedad, muy *Modern Style*, con su Hotel Palace, inaugurado para la Exposición Regional y Nacional de los años nueve y diez, con sus casas de miradores velados y sus entresuelos de íntimos balconcitos, y en los bajos las tiendas, en las que se detenían los carruajes mientras sus dueños, abiertas las portezuelas por el chófer, entraban a comprar una bombonera de Sèvres en *La Vienesa*. La corbata inglesa que como una pieza única entre finos pañuelos de hilo holandés, estaba expuesta en la vitrina de *The Sport*, o, colgada de una varilla metálica sobre un fondo de pañete verde, una gargantilla de Sugrañes, [...] Un día que me paseaba por la misma calle de la Paz, acompañando a los primeros visitantes franceses que vinieron a darnos, con su presencia, ya que no disponían de medios más eficaces, ánimo. Se trataba de Louis Aragon y de

Jean Cassou. La ciudad, en aquellas primeras jornadas de estupor, había adquirido una fisonomía a la que podría calificarse muy bien de surrealista.» (Gil-Albert 2004: 738-743)

En endavant, la ciutat serà l'instrument estimulante d'orgull cívic i l'expressió més aparent de la modernització. Els carrers es convertiran en un text instructiu que pot manifestar i difondre un nou ordre moral i polític, els valors i les aspiracions de la civilitat en curs de definició. Ara bé; la València que es troba en tornar de l'exili és la València de la transformació (2004: 1302-1303). I es lamenta:

«Las ciudades van perdiendo su carácter e intimidad a favor de las dimensiones; pasan de la ciudad como ser vivo, a la extensión pululante, de Atenas a lo babilónico. Hoy aún, detrás de la calle de la Paz, separada de ella por la delgadez de un papel de fumar, sobrevive este rincón que contemplo, con sus tiendecitas y sus vecinos. Pero deben tener, obligatoriamente, su televisión. ¡Adiós, pues, a la tertulia y el ingenio! Son fuentes que se apagan.»

S'enfronten dos models de ciutats: una del passat, una ciutat elegant de l'expansió burgesa, i una del present, decadent, sense ànima, producte de la crisi d'aquests valors. Les dos Valències que han conviscut sempre: la València «de la terreta, encandilada en sus menudencias» (ibid. 1205), i la «extravertida, la necessitada de espacio vital y que propiamente podríamos llamar desorbitada». O una València representada per Joan Lluís Vives o una València menestral. «Aut Cesar aut nihil», que dirà Gil-Albert representant la divisa borgiana. L'experiència de la guerra i l'exili estronquen la possibilitat de modernitat i València, a ulls del nostre autor, no serà *caesar*, sinó *nihil*.

València és una ciutat cabdal en la biografia i en l'obra de Max Aub. Va arribar-hi el 1914, als 11 anys d'edat, i hi va estudiar el batxillerat. A València es va fer escriptor i militant. Fins que es va exiliar. València té una forta presència en les ficcions que va escriure, ja que és escenari d'una part important del seu *Laberinto mágico* (1943-1968) i torna una vegada i una altra en textos carregats de nostàlgia. Max Aub interrompé el seu exili en 1969. Segons reconeix Manuel Aznar, quan Aub arribà a l'aeroport del Prat de Barcelona, després de 30 anys d'exili, «acertó a resumir públicamente su actitud con estas claras e inequívocas palabras lapidarias: He venido, però no he vuelto». (Aub 2015: 7)

Durant aquesta estada reuní informació i material suficient per a publicar, ja a Mèxic, *La gallina ciega* (1971), un volum d'impressions i reflexions sorgides en aquesta visita. Al llarg de la lectura observem la juxtaposició de dos ciutats: la que abandonà en 1939, que per a Aub és la ideal, l'autèntica, i la que descobreix tot just trenta anys després. En Aub trobem operacions de confusió dels temps i espais, i substitueix allò que veu en el present pels seus records del passat. I en el seu cas barreja espais separats per un temps determinats, els trenta anys d'absència. Per això experimentà una gran dificultat per reconèixer la 'realitat', és a dir, per distingir entre allò que recorda i allò que realment veu: «Ya nada se parece a nada. [...] Todo tiene evidentemente cincuenta años más, medio siglo, como yo. Yo no; lo veo con los ojos de entonces». (ibid. 86)

En una conversa imaginada amb Blasco Ibáñez, Aub (ibid. 64) contempla amb certa melangia una ciutat desfigurada que no s'assembla en res a la que va deixar:

«Ya no conocería Valencia. Ahora es otra cosa. No sé si mejor o peor, però muy distinta. Ya no hay plaza Castelar [...] ¡Ay, don Visent, quien conociera la Valencia de usted, la de la calle de San Vicente de afuera donde yo vivía! No es que me parezca mal que hayan tirado todo. Está bién. Pero, ¡cojones! Ya está bien. Tanto no hacer nada y tanta misa y tanto cura y tanta democracia cristiana. ¡Y tanto Plan Sur! [...] Como si nada hubiera pasado de 1928 a 1968.»

I sent una gran angoixa en no reconèixer res a València, «como no sea la Gran Vía» (ibid. 54). Aquesta dificultat d'identificar i reconèixer allò que veu durant el viatge de retorn s'amplia en el seu propi jo. En presentar-se al rector de la Universitat de València escriu (2015: 63): «No sé qué decir. No sé cómo presentarme. No sé quién soy ni quién fui». La fusió d'ambdues ciutats apareix constantment en l'imaginari de l'autor com dos espais solapats que produeixen inquietud i un cert pessimisme (ibid. 68):

«A veces todo ha variado tanto que hasta el trazado de las calles es distinto y cruzo por donde antes había paredes. No son sino tres décadas: ¿qué será dentro de un siglo? Ya nadie se acordará de lo que vi. Todo cambia más de prisa que el hombre.»

València constitueix part del mapa fonamental de la seua geografia vital i literària. A més del retrobament amb la terra, la família i les velles amistats, la raó més important d'aquest viatge és la necessitat que sentia Aub (ibid. 170) de comprovar amb la seua pròpia experiència que no hi podia tornar.

«Todavía puedo hacer los recorridos de mi adolescencia. A veces lo que veo no se parece a lo que vi - no por mi- sino porque las cosas han cambiado; las casas, los jardines, las calles. No las reconocen ni las suelas de mis zapatos. [...] A veces todo ha variado tanto que hasta el trazado de las calles es distinto y cruzo por donde antes había paredes. No son sino tres décadas: ¿qué será dentro de un siglo? [...] Yo dirigí ahí, en ese teatro, que ya no existe, el Teatro Universitario. Mas vuelve en ti: ya no existe. Ahora lo convirtieron en una tienda de tejidos.»

Com tot aquest viatge de 1969, la retrobada amb València està tenyida de desencant, amargura, desil·lusió i una certa melangia. El factor temps té un efecte. Es produeix una maniobra semblant de desarrelament, de viure en la liminaritat. El seu text està ple d'admonicions i crítiques als valencians del present. Atacava els canvis en els costums i en els escenaris de la vida. Li sorprén que no hi haja tavernes, que la gent no llegisca i només es preocupen dels acudits i del futbol. O bé que els *snack-bars* (els antics cafés), ara estiguen envaïts per «manadas de mujeres». Sentiments contradictoris apareixen en les pàgines sobre els retrobaments amb els vells amics de València: Fernando Dicenta, Juan Gil-Albert o Ángel Lacalle. Per això exclama: «Ésta que fue mi ciudad ya no lo es, fue otra» (ibid. 89) i pot declarar a la premsa amb dolor: «He venido, pero no he vuelto» (ibid. 7).

L'exiliat que ha retornat es veu en una situació d'aïllament, perquè manté una fidelitat a unes creences del temps anterior, d'abans de sortir del país. Perquè percep la diferència immensa entre l'abans i l'ara. Ahora, les descripcions en clau costumista que fa, resulten informades per aquesta perspectiva comparatista que adopten els viatgers. Allò que en altres viatges és només comparació entre maneres de viure coetànies en el temps, ací és comparació entre maneres de viure en un mateix lloc, però separades pel temps. És com un viatge temporal, per un espai immòbil. A un espai que és una València on domina l'oblit imposat per la dictadura franquista, cosa que li fa experimentar amb una major intensitat la tragèdia del desarrelament.

«Volvemos andando; cada bocacalle, un recuerdo, cada tienda, un conocido que, como es natural, no me reconoce ni yo a ellos, incógnito forzoso. La librería de Plácido Cervera, otra vez. [...] A nadie le interesan aquí los libros: las librerías desiertas. Pequeña diferencia con Barcelona donde se ve a alguna gente hojeando. Aquí, nadie lee en los tranvías o en los autobuses o en las terrazas de los snack - bars o ex cafés.» (ibid. 78):

El regres li va servir a Aub per a constatar l'amarga frustració col·lectiva d'un projecte cultural i polític: el de l'Espanya antifeixista del Front Popular republicà i els seus trenta anys d'exili havien sepultat en l'oblit l'obra de qui va ser un dels intel·lectuals més actius de la València republicana. «Estoy en Valencia, en una librería de Valencia; nadie sabe quién soy» (ibid. 170). Aquesta ignorància és demolidora per a ell:

«¿Sobre qué lloras? ¿Sobre los mineros de Asturias? ¿Sobre los obreros de Sabadell o de los alrededores de Madrid? ¿Sobre los campesinos andaluces? No me hagas reír. Lloras sobre ti mismo. Sobre tu propio entierro, sobre la ignorancia en que están todos de tu obra mostrenca, que no tiene casa ni hogar ni señor ni amo conocido, ignorante y torpe.» (ibid. 183)

El final del llibre d'Aub és d'un intens pessimisme, ja que s'adona que l'exiliat no pot tornar: «Regresé y me voy. En ningún momento tuve la sensación de formar parte de este nuevo país que ha usurpado su lugar al que estuvo aquí antes» (ibid. 403).

3.1.2. La riuada de 1957 i la nova València.

Com indica Sorribes (2010), València és l'única ciutat que té dos rius i cap dels dos du aigua. El més vell fou dessecat després de la riuada de 1957 per a evitar inundacions; el segon, construït amb el «Plan Sur» posterior a la riuada, desemboca quasi sense cabdal. València és una ciutat fluvial, que naix en època romana d'una illa enmig del riu Blanc, l'actual Túria. El riu és protagonista de la seua geografia i història. Un condicionant decisiu de la cultura valenciana i una preocupació constant pel seu règim d'avingudes catastròfiques. El Túria és un riu sense paisatge que l'ha generat de manera artificial mitjançant una simbiosi entre l'horta oberta i la ciutat tancada, capaces ambdues de definir el mateix paisatge i la seua particular cultura. Horta i ciutat constitueixen dos

dels quatre referents geogràfics d'identitat que, juntament amb els poblats marítics i el Saler-Albufera constitueixen diversitat geogràfica i cultural.

València continua sent indissociable del riu, és un tret definitori de la ciutat. Sense el riu no s'entén la ciutat morfològica però tampoc s'entén la ciutat construïda. El paper de l'antic llit del Túria ha estat decisiu per a l'evolució i configuració del centre urbà emmurallat. Els romans triaren una terrassa fluvial més elevada que el terreny circumdant per tal que la ciutat estiguera fora de perill de les violentes riuades i propera al port fluvial. L'eixamplament urbà en època medieval es durà sobre zones inundables, zones que els romans evitaren i que, alhora, generarà una segregació urbana: les zones més altes, sense perill d'inundacions, contenen els edificis més insignes de la ciutat: la Seu, la Generalitat, la Casa de la Ciutat i acull les elits polítiques (la noblesa i el clero), mentre que les àrees còncaves circumdants allotjaren la resta de la societat i les activitats lúdiques i menestrals. (cfr. Membrado 2017; Tort i Donada 2003; A. Llopis i L. Perdigón, 2010).

Cap a la mitjanit del dilluns 14 d'octubre de 1957, els troncs flotants començaren a taponar els ulls dels ponts de València. Sonaven les alarmes, s'alertava la població però el riu ja s'havia desbocat. A més, començà a ploure bots i barrals, la qual cosa augmentà la tragèdia. El riu creixia de forma amenaçant i inundà el centre de la ciutat, cosa no gens estranya si pensem que en el centre històric de la ciutat hi ha carrers i places de la Mar i de les Barques. (cfr. Pérez Puche 1997; Tarín i Peris 2008; Taller d'audiovisuals de la Universitat de València i Levante EMV 2007).

La tragèdia tingué una gran repercussió mediàtica. Les cròniques narren les tragèdies i l'epopeia immediatament posteriors: la batalla del fang, la solidaritat regional, la intervenció de l'exèrcit, el decret d'adopció del Generalísimo... La ciutadania es va sentir totalment abandonada. Juntament amb l'alcalde, Trénor Azcárraga, Marqués del Túria, Martí Domínguez i Barberà es va convertir, a través de *Las Provincias*, en una de les veus més reivindicatives davant les autoritats governamentals per a reclamar un ajut per a la ciutat i els damnificats que no arribava. Ho va fer per escrit al diari, tot provocant reiterats frecs amb la censura, però també amb la seua veu en el cèlebre discurs «Cuando enmudecen los hombres... hablan las piedras», que va pronunciar en l'acte de proclamació de la fallera major de València el 16 de març de 1958. Aquest

episodi, amb altres actuacions, el col·locaren en el punt de mira de les autoritats del règim. Davant l'amenaça del règim de retirar l'assignació de paper per a imprimir el diari, es va veure obligat a dimitir i a abandonar el diari. La riuada així es cobrava una altra víctima, aquesta pertanyent al conservadorisme il·lustrat valencià, com també es cobrà la dimissió del càrrec de l'alcalde de Trénor, qui va estar massa reivindicatiu davant Madrid i fou substituït per Adolfo Rincón de Arellano.

Vinculada amb la tradició realista hispànica del moment, i recuperant el naturalisme de Blasco Ibáñez, trobem *El río viene crecido* (1960), de María Beneyto, (València, 1925 - 2011) una novel·la dividida en dos parts ben diferenciades. La primera mostra el desarrelament d'uns personatges la vida dels quals gira al voltant de xaboles del barri de Natzaret. Allí, a la vora de la desembocadura del Túria, hi malviuen sota «techos de uralita, latas oxidadas y trozos de esteras remotas, sujetas con grandes pedruscos» (Beneyto 1960:89). Beneyto hi dibuixa un retrat de la baula més baixa de la societat valenciana dels anys 50 del segle XX i el focalitza en l'ambient sòrdid del barri marítim de Natzaret. Una baula formada pels morts silenciats comunicativament de l'exili interior: expulsats dels seus llocs d'origen (Andalusia, principalment) o fugitius de la justícia (Pérez Puche 1997:62). Beneyto, a l'igual que el Jaime Gil de Biedma del poema «Afueras» o els directors de cinema negre de la Barcelona dels anys 50 [Julio Salvador i *Apartado de correos 1001* (1950); Antonio Santillán i *El ojo de cristal* (1955); Julio Coll i *Distrito Quinto* (Julio Coll, 1957) o Francisco Pérez Dolz *A tiro limpio* (1963)], s'acosta al món dels afores i del suburbi, però en versió fluvial i marítima, el lloc per excel·lència per a l'individu que ha estat expulsat de l'urbs.

Un riu present en el dia a dia, un eix fluvial que mediatitza la vida de la ciutat, que relaciona els diversos sectors del batec urbà, que tot ho presencia en el seu transcurs lent i silenciós, i que ens mostra la dualitat que, al voltant del riu, ofereix la ciutat: el dia i la nit, una nit i una foscor vinculada a la geografia eròtica de la ciutat, com la València de Vicent Andrés Estellés, o una dualitat vinculada a l'oposició ciutat / horta en la València decrepita dels anys cinquanta que, a més de les penúries de la postguerra, ha d'assimilar l'emigració rural de l'interior que s'hi instal·la:

«T'agradaven els ponts, els vells ponts sobre el riu,
els ponts vells i solemnes, t'agradava assistir
des d'ells a l'espectacle gratuït del crepuscle,
l'Eneida traduïda en versos de deu síl·labes, [...]
t'agradava tocar les asproses baranes.
La recatada gràcia dels Jardins de Serrans,
quan el vespre era com un llençol eixugant-se
- de nit, hi havia allí la clandestinitat,
els homosexuals més pobres de València,
les prostitutes sense carnet, les 'amateurs'.
Pel dia, infants i vells, les dones que raonen,
l'obrer que desembolica un paper de diari
i es menja feroçment, ple de dents, el dinar. [...]» (Estellés 1990:60)

«Yo vivía com una tía mía muy vieja, en una casa grande, fría y destartada de la calle de Gobernador Viejo. [...] Solía pasar la mañana vagando por los lugares tranquilos. Paseando, remontaba la corriente del río, bajo los eucaliptus... Llegaba hasta las torres y me internaba por las callejas antiguas de la ciudad, por el barrio del Carmen. [...] De lejos, la ciudad tenía una prestancia antigua y serena que calmaba. Asomaban los campanarios y la torre de la Seo, sobre los tejados rojizos o pardos de las casas antiguas. Y el sonido de las campanas se perdía comido por las esquinas cercanas de las cabras y borregos que pacían en el río.» (Aguirre 1955: 61-62).

Una riuada que és la causant del canvi estructural que patí València, ja que tingué una conseqüència urbanística i social immediata: el «Plan Sur», una de les maneres de finançament del qual fou el segell del «Plan Sur de Valencia», emesos entre 1963 i 1985, que s'havien d'usar en tots els enviaments amb origen a València cap a la resta d'Espanya i que, acompanyant el text del «Plan Sur de Valencia» hi havia imatges

representatives de la ciutat: la Geperudeta, el Miquelet, l'escut de la ciutat, el bust de Jaume I, el Sant Calze, una barraca..

La transcendència sociològica fou destacable. El Carme perdé tota la seua base econòmica i començà un procés de degradació i expulsió de la població que el marginaria. L'alcaldia de Rincón de Arellano estengué el barraquisme vertical en la perifèria. Calia ressituar els damnificats sota un pla específic de construcció de barris o conjunts, com el conjunt urbà de la Mare de Déu de la Fuensanta. La localització discontinua dels nous polígons respecte al conjunt urbà existent propicià una guetització d'aquestes zones residencials, més enllà fins i tot del que era habitual en els conjunts d'habitatge públic en uns altres llocs. Per a Carmen Alborch (2010:22-29), la riuada es definitiva en la nova ciutat. Es va recuperar el marge esquerre del Túria com un lloc per a les classes que podien.

«La riada que asoló Valencia en 1957 resultó decisiva para los barrios del noreste. Yo participo de la teoría de que la ciudad nació otra vez después de la riada, una catástrofe que cambió Valencia para siempre, no sólo por los daños materiales y las pérdidas humanas que ocasionó, sino porque también marcó el punto de inflexión que inició un cambio en su diagramación y en su vida. Durante mucho tiempo, Valencia estuvo dividida por el río Turia. [...]

La riada de Valencia coincidió con los planes de desarrollo del régimen franquista. Consecuencia de ello es el Plan Sur, un proyecto que busca sacar el cauce del Turia de la ciudad y hacerlo discurrir por su contorno. Gracias a eso, y a elementos como una mayor presencia del transporte público y el aumento de los automóviles en la ciudad, la burguesía aparca sus prejuicios y se atreve a comenzar a cruzar los puentes, instalándose en el distrito del Pla del Real, en barrios como Mestalla, Exposició y especialmente Jaime Roig, todos ellos cercanos a los Jardines de Viveros»

3.1.3 Els anys del Desarrollismo

A començaments dels anys seixanta, la ciutat de València, tot i que en els diversos nivells de significació és marcada de manera fonamental per l'operació de pervivència del règim franquista, a partir del Pla d'Estabilització de 1959 es propiciaren canvis profunds en l'estructura social del país fonamentats en un fet cabdal: la nova estructura econòmica.

Es partia d'una estructura productiva basada en formes de producció antigues – *putting out* i *home work*⁴ – que progressivament foren arraconades, i en l'agricultura (Pérez Casado 1983: 43-65), fonamentada en els cultius de cítrics i, en menor grau, en l'arròs i els fruiters de secà, inclosa la vinya, amb la presència de nombrosos propietaris absentistes i, en conseqüència, d'una massa de camperols assalariats que en depenien. Uns propietaris, d'altra banda, urbans per als qui la terra és reserva i mesura de valor, però també un baròmetre del prestigi social, com ens reflecteix la literatura, des de *La Barraca* (1898), de Blasco Ibáñez a *Els Horts* (1972), de Martí Domínguez.

«Sonreía el 'Chepa' al comparar su situación. Con anterioridad a la guerra no era más que un criado. Ahora poseía, a pesar de la animadversión del pueblo, unas pocas hanegadas de tierra y una casa. Era libre.» (León Roca 1955:107)

El País Valencià passa de regió agrícola a regió industrialitzada, la qual serà la característica dominant a partir de 1970. El creixement industrial comportà la densificació i el creixement de la xarxa urbana del país. Estem davant de la conformació real – si bé formalment no s'hi reconeixerà fins a 1986 – de l'àrea metropolitana de

4 El *putting out* és un sistema de producció que té per característica principal l'aprofitament del treball rural per a la producció de bens industrials, de forma que s'estableix una relació de supeditació entre aquest treball i un comerciant que actua com a empresari. El *home work* són serveis que presten les persones que treballen fora d'un establiment que els ha contractat. Normalment és un treball fet en el propi domicili.

València que es consolidarà com a nucli central del sistema de ciutats del País Valencià com a centre de consum, de producció industrial i nuclis reproductors de la força de treball industrial i de serveis. Barraquisme vertical de les perifèries, polígons oficials de vivendes, nous eixos viaris dels marges del nou llit del Túria i nous accessos a Puçol, Ademús, Madrid i Alacant van dibuixar una nova trama a la qual s'adaptarien els futurs creixements urbans. La ciutat de València esdevindria, després de segles, capital del País Valencià.

L'alcaldia de Rincón de Arellano (1958 – 1969) es caracteritzà pel Pla Sud, l'extensió del barraquisme vertical en la perifèria i l'execució d'operacions puntuals d'un alt rendiment econòmic privat amb la consegüent pèrdua de determinats espais públics. En aquest període es dóna, per exemple, el desenvolupament de la zona de les facultats, que era una nova àrea residencial originada a partir de la demanda d'habitatge en la zona confrontant amb els Vivers. Aquesta és una dècada amb un fort increment poblacional, que implica un increment residencial i productiu que farà cruir les costures de l'esquelet de la ciutat.

La franja litoral del País Valencià i la ciutat de València acullen una allau d'immigrants causat per la nova estructura econòmica impulsada pel triple procés d'industrialització, urbanització i terciarització que hi provocà transformacions territorials profundes i generà unes noves vinculacions socials, cíviqes i discursives amb els territoris de l'Aragó, Castella i Andalusia com per exemple, els locals de les associacions i penyes culturals andaluses, com la Peña Flamenca La Tonà de València (Castro Martín 2001:143-171) que els immigrants inauguren o els locals que programen flamenc, com El Colmao (López Gradolí 1974: 132-133) ressituen el cant a ciutat. A més, la crisi agrària que s'inicià en aquests anys es va traduir en l'emigració, també, dels petits propietaris cap a les concentracions urbanes, de vegades com a candidats a la terciarització o, sovint, com a proletariat industrial, tot i que mantingueren una multiocupació. Aquesta convergència traduïa fidelment les tensions i catalitzava les contradiccions d'una nova, en sentit restrictiu, societat que hi emergia (Pérez Casado 1983: 65-89).

El neorealisme cinematogràfic imperant en aquesta època ens mostrà un dels grans problemes a què s'enfrontava Europa per a fer front a l'allau d'immigrants: l'habitatge.

Entre 1940 i finals dels 50, la política de la vivenda a Espanya es materialitzà (cfr. F. Gaja 1989; Sorribes 2015: 174-179) en els anomenats «grups»: l'Estat (Regiones Devastadas, Obra Sindical del Hogar, etc.), algunes grans empreses (Astilleros, la Papelera Española, Agrifersa), l'Església (Barri de Sant Marcel·lí, grup de la Mare de Déu dels Desemparats a Patraix, etc.) i, de manera molt secundària, l'ajuntament i la diputació, construïren grups d'habitatges caracteritzats per la seua localització perifèrica, l'homogeneïtat tipològica, el paternalisme autoritari que creen microcosmos on la repetitivitat genera un clar sentiment de pertinença i, alhora, d'estranyament de l'exterior (Pérez Igualada 2008:40-50). El grup Ruiz Jarabo al Cabanyal, el grup del carrer Iecla, el grup Malvarrosa, el barri de la Llum o la Font Santa, d'entre altres, en són testimonis. La desigualtat social (cfr. Secchi 2015) deriva en injustícia espacial, en ciutats fragmentades físicament, socialment i simbòlicament. On hi havia una illa de cases, ara ja no hi és, només uns blocs rodejats d'espais públics. Ja no hi ha carrers. Només queden camins per una banda i carreteres per l'altra. La perifèria adquirirà un aspecte sòrdid.

El centre històric⁵ de València mostra una dualitat molt acusada. D'una banda, la zona sud-est, que coincideix amb Sant Francesc, ha experimentat des de finals del segle XIX una intensa substitució física i funcional, que l'ha dut a perdre quasi tota la seua trama històrica i molts dels seus edificis («Todos los sitios de mis novelas en trance de caer bajo la piqueta», Aub 2015:70), però té una important centralitat urbana i concentra les funcions financera, comercial i una forta terciarització.

Hauríem d'afegir-hi l'efecte *spread* o expansió que suposà la instal·lació de grans magatzems com Galerías TodO, Casa Gay, Lanas Aragón, Galerías Preciado o El Corte Inglés, que canviaren els hàbits de consum de la societat valenciana. Amb la instal·lació dels magatzems, a poc a poc canvià el pol comercial de la ciutat des de Baró de Càrcer a Colon i Joan D'Àustria.

El Carme i Velluters són els barris de Ciutat Vella que més han patit els processos d'abandonament i degradació física, econòmica i social (Boira 1991). S'hi conserva la funció institucional, monumental i l'activitat de comerç tradicional. Bachelard (2011:

5 El centre històric (Ciutat Vella) de València inclou els barris del Carme, de la Seu, de Sant Francesc, del Mercat, Velluters i la Xerea.

28) parla d'espai feliç i de topofilia. A través d'aquestes expressions, el pensador francès intenta remetre'ns a la realitat dels «espais enaltits» i al seu sentit pregó:

«El espacio captado por la imaginación no puede seguir siendo el espacio indiferente entregado a la medida y a la reflexión del geómetra. Es vivido. Y es vivido no en su positividad sino en todas las parcialidades de la imaginación.»

La vivència que s'agrupa en aquests espais fa que aquests es mostren carregats de vida o, com expressa Bachelard, «concentrats d'ésser». La contracultura assumirà nous significats per a la monumentalitat representativa i socialitzadora i reconvertirà el Carme de centre degradat a màxima expressió de la modernitat a València.

La ciutat que Blasco Ibáñez descriu a *Arroz y tartana* (1894) comença a morir en iniciar-se la industrialització dels anys 60. La ciutat dels botiguers, els rendistes, radicals o clericals, capital rural d'un món agrícola comença a donar pas a una nova concepció de les funcions urbanes. Del seu passat en romandran els monuments, les fites històriques que també hi contribueixen en el sentit d'Aldo Rossi (1986) a conformar les referències, l'ambient urbà, al retrobament de les senyes d'identitat de tot un poble. La ciutat multiplica per tres la població del seu terme i creix a costa de la seua horta, de velles partides de regadiu. És el final del camp en benefici de la ciutat.

Progressivament, el canvi d'estructura econòmica implica canvi de la mobilitat urbana. La nova centralitat de la funció institucional i comercial de la ciutat atrau, a diari, més gent per a transitar-hi. Es generen creixents problemes de congestió del trànsit. Els automòbils i les motocicletes substitueixen els tramvies, que queden com una icona d'èpoques passades.

«Jo sóc un entre tants: em sent un entre tants
que agafen el tramvia i ploren, cada jorn,
silenciosament, quasi sense plor.» (Estellés 1982: 90)

El gris fou el color de l'època. El gris del ciment, el gris de la policia i de la repressió, el gris de la vida quotidiana. El gris en les construccions, en les carreteres, per tot arreu. Emili Boïls (València, 1936), un dels fundadors de la llibreria Can Boïls, la primera llibreria especialitzada en literatura catalana de València planteja al seu poema «Gris» (Sanchis Guarner 1962: 18) l'acceptació humil de la vida a partir de les connotacions i els suggeriments del color. Els espais on Estellés situa les escenes amoroses del *Llibre de Meravelles* són inusitadament grisos i desidealitzats: un cinema de barri, les baranes del riu o de l'estació de trens, la terrassa d'un pis dels afores, carrers de la València de la postguerra en diumenge de vesprada. Anys més tard, en recordar aquests anys, Josep Piera exclamarà que «vivíem el món en gris franquista» (Piera 2020:57).

Del gris del ciment i la repressió al gris de la vida quotidiana. El poemari *Jo, cap de casa* (1962), de Xavier Casp està dedicat «a tots aquells que, ara, en este temps, són pares. I a tots els que si no ho són, no és per manca de voluntat» (Casp 2007 a: 75). Un poemari de nuclearització familiar, on la vida gira entorn del cap de família, un ésser clau que assumeix la responsabilitat vertical en la construcció de la família, però també amb la vida i amb la pàtria. Un poemari al voltant dels valors dominants del moment (la família, la religió, el matrimoni, la llar, el diumenge de missa i futbol, el treball...) que esdevé un retrat viu de l'actualitat d'aquell moment.

«Diumenge [...]
En acabant,
tots ben mudats,
a missa.

Perquè, mentre no es faça res en contra,
ací tots som catòlics.
Els fills van al davant;
la dona i jo, darrere amb el menut
que porte de la mà.
El majoret s'avança
a comprar-me el diari,
que avui podré llegir-lo i cal que el compre.[...]
arribem a la plaça de la vila:
la gent amunt i avall,
es saluden, pregunten
per llurs famílies...[...]
Pel matí, junts,
açò que diuen
anar a missa;
per la tarda al futbol
a encendre'm contra l'àrbitre
perquè no guanya sempre el meu equip
i, després, a un cinema
dels tolerats
per a menors,
a veure policies
del Canadà
matant els pobres indis.
Estic a punt de dir que ja tinc ganes
que arribe el nou dilluns,
però no, no; un dia
que puc tenir amb ells i per a ells,
¡i ells són els meus,
els meus que em fan ser jo! [...]]» (Casp 2007 a: 111-115)

Els esdeveniments internacionals no impacten en la ciutadania. L'assassinat de Kennedy (1963), el maig del 68 o la Guerra del Vietnam tingueren una repercussió ciutadana ben modesta.

«CRÒNICA ESPECIAL

Ço que en passat enbolt e confús era.

Ausiàs March

La mort de Manolete en els fulls del diari,
mentre a Benimaclet jo t'estava esperant.
O les execucions en un pati de Nuremberg,
mentre et veia passar pel carrer de les Barques.
Un amor en un temps, quin temps, oh quin amor!
Un amor inserit per a sempre en la història.
El "Monestir de Santa Clara" creixia en l'aire.
El Tyris ple de gent, la pudor de la gent.
Les parelles eixien, duien les galtes roges.
Les mares no sabien què fer per a sopar.
Els pares escoltaven ràdios estrangeres.
I tots pensaven que era cosa de quatre dies.
O de quatre setmanes a més posar, qui sap.
Els fills feien l'amor en el buc de l'escala.
El pare raonava amb la mare a la cuina.
Envellia la mare sobre els perols absurds,
blanquejaven les grenyes damunt l'os del seu front.
Cosa de quatre dies o de quatre setmanes.
I passaven els dies, les setmanes, els anys.
I la marxa de Mao pel continent de Xina.
Després vingué Corea. Després vingué el Vietnam.
El pare es va morir, es va morir la mare.

La filla es va casar amb un altre, anys després.
Algunes voltes troba aquell primer amant.
Cosa de quatre dies o de quatre setmanes.
Com si entre ells no hi hagués hagut la intimitat
en el buc de l'escala, raonen dels seus fills.
"El meu va a l'Institut". "La meua té pallola".
Han guanyat una trista, bruta civilitat.
Dempeus en el carrer, raonen quan es troben.
I cadascú segueix després el seu camí.
Oh l'amor inserit, quina cosa, en la història!» (Estellés 1990: 38-39)

La situació és d'alienació però no d'aïllament, quant als successos que commovien el món, però també és una situació perifèrica, quant als grans afers de les cultures d'Espanya, però dependents de l'economia i els models de vida imposats. Els valencians s'afanyaran a treballar i millorar el seu nivell de vida, seguint, això sí, el model establert: el cotxe, el pis i, els més afortunats, el xalet. Quant a les diversions, seran les permeses -futbol, bous, *catch*, *varietés*, cinemes i discoteques- i no serà fins a ben entrats els setanta quan augmente l'oferta cultural «alternativa».

Sense entrar en els trets definitoris dels substantius «festa», «oci», «esbarjo», i les connotacions que tenen (vid. Martí 2002), parlarem del lleure dels valencians, en l'accepció del Diccionari de l'Acadèmia Valenciana de la Llengua: «Temps lliure de què es disposa per a fer alguna cosa no relacionada amb el treball remunerat o per a dur a terme activitats no derivades de motivacions equiparables a les pròpies obligacions o ocupacions». En el lleure entrarien el catx, el cinema, el futbol, el teatre, etc., disciplines que, lluny de funcionar merament com un artefacte passiu, possibilitaren l'articulació d'un nou model de lleure que va qüestionar algunes de les estructures socials precedents i van facilitar el trànsit cap als estils de consum del temps lliure que emergiren a partir dels anys 60. Aquesta fita, però, és deutora de la irrupció als anys 20 dels cinemes i de la consolidació de l'esport com a espectacle i com a afició practicada pel jovent

masculí. (cfr. Nadal Tárrega 2008). Naixia una altra ciutat, amb una trama arquitectònica i simbòlica d'afinitats electives que havien de canviar la geografia sentimental, la trama topogràfica dels llocs en què l'entreteniment i la pràctica de l'esport va servir per a canviar itineraris, barris o llocs on viure.

En el *Llibre de Festes de Picassent* de 1956 ens trobem amb un text de Vicente Machancoses Aguado, un ramader del poble aficionat al teatre que és indicatiu:

«Si m'achuden a pensar
els que pasen d'els cinquanta
lo que ha canviat la vida
de lo d'entonses hast'ara [...]
Les diversions y els recreos
eren del tot... fet de casa. [...]
Pero Ay| chovens de huí;
ya voreu com el mon cambia. [...]
Y... dónemos dinés per als sines
(qu'en fan tota la semana).
Que demá anem d'excursió
a esta o aquella playa;
que som seguidors del fútbol
per a vore si el nostre guanya.
Y sabem tots els estrenos
de Molina o Valderrama. [...]
En tal puesto hi ha una
orquestina
de «Els negros del alma blanca»;
¡toquen uns mambos, uns buguis,
uns boleros y unas sambas!
y que la chica vocalista

diu que está la mar de guapa.
Tot son festes, veraneos,
excursión, pistes, velades
de boxeo y lucha libre,
patinaje y lo que hiacha
y a penes si queda temps
per a poder dinar en taula.» (Ferrer Senabre 2013: 21)

En la mesura en què distingim, com ja advertí Certeau (1999: 129-130), la diferència entre un *lloc* – físic – i un *espai* – la circulació de les persones per un lloc, un examen entre «la producción y la reproducción dinámica del espacio urbano a otras configuraciones de la vida social» com «la familia, la comunidad cultural, la estructura de classes sociales, la economía de mercado y el estado gubernamental» (Soja 2008:37); un examen que només esdevé factible afegint-hi un *tercer espai* – la vivència – als dos focus amb què ha treballat tradicionalment la geohistòria, perquè per tal que l'espacialitat siga concebuda com una categoria suficientment contingent i dinàmica, cal que un tercer nivell com la funció vivencial d'aquell espai interactue canalitzant les diferents xarxes del primer i del segon nivell. A les pàgines de *Las Provincias* (Piquer 2004: 249-273) la secció «Carnet de domingo», que firmava Vicent Andrés Estellés, podem observar l'impacte que les actrius de més èxit del moment (Sofia Loren, Gina Lollobrigida, Audrey Hepburn, etc.) tingueren en el poeta. Un poeta que va al cinema i que, per tant és un escriptor a qui agrada comentar la dimensió literària d'aquest espectacle, i que es viu tant en aquesta dimensió com en la més íntima.

«També, veure pel·lícules, o millor somiar:
el Coli, el Metropol, el Tyris.... «En fan dos».
El Goya... Quina gana de contemplar pel·lícules!» (Estellés 1990: 40)

«Arbres de l'Albereda, aquella font amable
que sona entre les fulles, el carrer de Colom,
el carrer de Russafa, i enllà el carrer de Xàtiva. [...] irromperen de sobte
les trompetes del jazz, el carrer de Russafa
tan divers dels neons en els establiments,
alegre de teatres, de cafés i de vida.» (Estellés 1990: 52)

Cartografiar tot el ventall geosocial d'un espai és una tasca inabastable, si més no. Ara bé, la praxi que millor exemplifica l'expectativa teòrica que obrim en pensar el lloc sota el prisma del tercer espai és «el passeig», entenent-lo com una rutina caminant regular entre uns límits físics establerts que inclou una determinada estructura deambulatòria i uns precisos codis de comportament. El passeig no és una forma urbanística o arquitectònica *per se*, encara que pot esdevenir-ho en els espais edificats a tal efecte. Aquesta evanescència permet que al resseguir-lo se'ns dibuixi l'organització espacial i temporal d'una zona, i l'articulació del temps extralaboral d'homes i dones. Així ho feia notar un dels personatges de la pel·lícula *Calle Mayor* (1956, Juan Antonio Bardem) a l'inici tot afirmant: «Hay tres cosas que son el diapason de nuestra ciudad: las campanas de la Catedral, los seminaristas por la Alameda -en el crepusculo, de tres en tres -, y el paseo por la Calle Mayor». Així, les funcions del passeig foren d'una banda, endreçar l'espai i el temps segons uns paràmetres, i d'altra, si és que són destriables, esdevenir un marc on escenificar la «interacció» i la «performance» - fent servir la terminologia de Goffman (2009:30). El passeig actuava també com una inestimable teatralització de la igualtat i de la diferència, de reconeixement mutu, de mostrar-se i d'estar en societat, de sentir-se partícip d'una determinada comunitat. La mirada sobre el passeig també ens ensenya la progressiva concentració dels locals de lleure que abandonen la sinuositat dels traçats dels carrers antics dels nuclis urbans per a ubicar-se en unes vies més amples, més espaioses. Calvo Sotelo, Cine Ruzafa, Serrano, cafeteries com Lauria,

Balanzá, Inca, Hungaria, el Café Ruzafa, perruqueries, Estudio Fotográfico Guirau, Almacenes Cuadrado, Pensión Eslava on pernoctaven alguns dels i les artistes dels teatres. Aquest espai que rememorà Manuel Vicent en *Tranvía a la Malvarrosa* (1994) és el mateix que rememora Juan Alfonso Gil Albers:

«Era uno de los centros neurálgicos de la juventud, zona de guateques. [...] esa zona era el primer paseo que hubo. Cuando la gente joven llegaba hasta Correos, seguía por el ayuntamiento, San Vicente hasta la calle de la Paz y volvíamos. Nos veíamos los domingos. [...] Y el Eslava, podríamos decir que era el local de la alta sociedad.» (Tormo Soler 2017: 365-370)

La riuada de 1957 tingué com a conseqüència el Plan Sud, el qual implicava un replantejament urbà que englobà la reforma de grans espais de València. En aquest context, en una ciutat víctima del «desarrollismo» i de l'especulació, les noves sales de cinema establiren una relació estreta amb el mapa de la ciutat i van estructurar el consum de pel·lícules, d'acord amb la jerarquia centre – perifèria, o, si es prefereix, estrena-reestrena. El centre era el «carrer dels cines», és a dir, el carrer Calvo Sotelo, avui Passeig de Russafa. La perifèria, el Torrefiel, el Boston a l'avinguda de Burjassot, el Roma a Benicalap, el Samoa a Campanar, el València i el Princesa a la barriada de Quart, el Museo al barri del Carme, el Palacio i el Colón al barri de Velluters, etc. (cfr. Tejedor 2014). Apareixia una nova geografia de consum cinematogràfic. Els cinemes marcaven les etapes de la vida en una època en què era la principal font d'oci. El cinema com a senya d'identitat i quasi que la mesura de les coses.

L'exhibició no comercial d'aquesta època està determinada per l'explosió cineclubista con mai no s'havia donat al País Valencià, pel clima que tenien de llibertat, de refugi i de trobada d'opositors al franquisme, amb un total de cinquanta-nou cine clubs registrat al país entre 1963 – 1975 (Gutiérrez Taengua 2019), com el Cine-Club Ausiàs March de

l'Escola de Magisteri, el de l'Escola de Comerç, el de Reparadoras, el CEM Sipe, que editava la cartellera SIPE, vinculat a la Companyia de Jesús o el cine club de l'Ateneu a Gandia, «on nosaltres, monyicots inquiets, fantasiejàvem els nostres afanys llibertaris» (Piera 2020: 67). Uns espais que nasqueren amb la intenció d'ajudar a crear una sensibilitat i una consciència formativa del fet cinematogràfic i que prompte esdevingueren espais de politització o sociabilitat totalment lligats al barri o a la institució que els donava cobertura.

El 1967 un grup d'estudiants i de professionals incipients i el protagonisme d'alguns membres de la família Noguera, símbol de l'escassa burgesia liberal autòctona, van fundar la societat Studio SA, germen del que uns anys més tard seria el teatre València-Cinema, al número 23 del carrer Quart (Herrerias 2001). Als locals d'Studio – primer al carrer Taquígraf Martí i després al mateix València-Cinema – hi va actuar Ovidi Montllor, Raimon o Maria del Mar Bonet; grups com Els Joglars o el Teatre Estable del País Valencià; fins i tot *jazzmen* com Tete Montoliu, Lou Bennett o Chet Baker. Però les activitats de la societat no es van limitar a música i teatre: es van estendre a les arts plàstiques i sobretot al cinema. En 1964, a la Societat Coral El Micalet i a la Sala d'Actes de l'Institut Alemany de València hi havia concerts de jazz (Fontelles Rodríguez 2010: 275-296). Alguna cosa començava a canviar a València.

La darrera setmana del mes de gener del 1964 va eixir el primer número de la *Cartelera Turia*, una publicació que contenia informació cultural sobre diversos àmbits (cine, teatre, música, arts plàstiques, còmic, etc.) amb grans dosis de sàtira, referents intel·lectuals, artístics i un caràcter transgressor inequívoc. La irrupció de *la Turia* trencà el *statu quo* d'un mercat dominat i gairebé exclusiu fins aquell moment per la Cartelera Bayarri i representà el naixement d'una nova manera d'entendre el lleure a la ciutat.

Quant als continguts, (Salvador Jardí 2013) el període 1975-1982 és el de l'obertura de la revista a temes polítics d'una forma directa i des d'uns postulats ideològicament d'esquerra. Però el cinema, per damunt de qualsevol altra opció, era el principal factor de cohesió de la publicació i de l'equip.

La portada d'una publicació periòdica representa l'aparador privilegiat per al desplegament dels recursos gràfics, el llenguatge simbòlic on l'escriptura és, sovint,

complementària i a condició que cohesione la representació que s'ofereix. En el cas de les cartelleres que oferien la programació cinematogràfica el recurs més habitual consisteix a reproduir la imatge d'un actor o d'una actriu, bé perquè havia esdevingut icona del públic, bé perquè acompanyava l'estrena d'un film que protagonitzava. Els inicis de la *Cartelera Turia* van ser distints. Els primers deu números oferien una reproducció en miniatura d'un paisatge o monument de la ciutat: Torres de Quart, porta de la Seu, la Llotja, l'avinguda José Antonio, desfilada de bandes de música per la plaça del Caudillo, foto dedicada al Duo Dinámico, la porta dels Apòstols, etc. Aquest arrelament i implicació en la ciutat de València continua durant els anys 70, que tornen a marcar un canvi quant a la iconografia. Les imatges d'actors, actrius, directors de cinema o de la mateixa ciutat continuen presents, atès que formen part dels trets identitaris, però comença la incorporació ocasional de dissenyadors, artistes gràfics, pintors, publicistes, fotògrafs, dibuixants, que, més enllà del valor afegit, situen la revista en una posició d'avantguarda respecte de la competència. Equipo Crónica, Equipo Realidad, Estampa Popular, Manuel Boix, Rafael Armengol, Carmen Calvo, Josep Renau, Joquim Michavila, deixen la seua petja en la portada d'aquesta revista.

Les publicacions periòdiques tenen importància en la conformació del discurs identitari i, en tant que producte d'un temps i d'una societat determinats, les publicacions periòdiques són també subjectes que, amb el seu propi discurs, pretenen influir en la societat. Al llarg dels seixanta i fins a la mort de Franco hi ha intents de premsa alternativa, amb diversa fortuna. L'1 de maig de 1966 ix *Al Día*. Amb el pretext de la informació econòmica, *Al Día* colava tanta informació i crítica política i social com podia. Era el tira i arronsa contra els marges estrets, que s'havien de superar a força d'estirar-se amb l'estil, el llenguatge, la lectura entre línies. Aquest intent va durar quatre mesos. En 1962 apareix *Valencia fruits*, defensora, en principi, dels interessos agraris (citrícoles i arrossaires) i de la integració en la Comunitat Econòmica Europea, cosa que li donarà, des d'aleshores, un marcat caire progressiu. La seua defensa europeïsta serà la veu solitària dins el País Valencià, i, com a publicació, una de les poques a tot l'Estat espanyol (Pérez Casado 1983: 50-60). L'empresari Joan Senent Anaya creà, el 1969, la revista *Gorg* (1969-1972), amb Enric Valor com un dels artífexs destacats i que proposava un valencianisme de base fusteriana propiciat per molts dels

seus col·laboradors (E. Lluch, R. Ninyoles, etc.) i que serà el germen de la premsa valencianista de la democràcia (Martínez Sanchis 2016). Capítol a banda mereixeria la premsa clandestina. Tant el Partit Comunista, com la irrupció del Partit Socialista Valencià al costat de l'estructura antiga del PSOE, el creixement dels moviments socials antifranquistes, sobretot a la universitat, la proliferació de valencianització de nous partits d'esquerra radical o alternativa -com les Plataformes Anticapitalistes, el Moviment Comunista o el Partit Socialista d'Alliberament Nacional-, i la gran convulsió que acompanya el final del franquisme, provoca una floració de premsa clandestina i de partit (Pérez Moragón 1980).

Els primers anys de la dècada dels seixanta assenyalen un moment clau en el procés de presa de consciència cultural i civil del País Valencià i en la nova visió que es desprén de la ciutat. Joan Fuster publicava *Nosaltres els valencians* (1962), Xavier Casp començava a mostrar la seua «evolució» ideològica, Raimon (1964) havia enregistrat «Al vent» i «escollia la llenya ben seca de la cançó, / i botava foc a la festa major sense clavaris» (Alpera 1980: 108). La publicació del recull antològic *Poetes universitaris valencians* (1962) reflectia una conscient orientació comuna, tant en l'aspecte estètic com en l'ideològic, per part dels qui eren representats. Hi havia una voluntat de projecció històrica i de contribució a la cultura progressista que exigien les circumstàncies. Dins dels paràmetres estètics del realisme que implicava aquest procés de modernització, la poesia tenia dos vessants: la cívica i la de crítica social. El paratext que encapçala *El magre menjar* (1963) de Lluís Alpera és més que indicatiu:

«Per als qui sou d'un poble
i estimeu el vostre poble.
Per als qui sou d'una ciutat
i estimeu la vostra ciutat.
A tots els qui – com ara jo – sou joves,
i estimeu la vostra joventut.» (Alpera 1980: 60)

«Poble», «ciutat» i «joventut», els tres eixos sobre els quals es bastirà aquesta nova visió. La poesia la representarà amb la preferència pel poema narratiu, utilitzant les formes més vives i col·loquials del llenguatge, la confessió personal com a vehicle més apte, poemes de testimoniatge, de realitat dolorosa i rebel, on desapareixen del tot les deixalles simbolistes, l'intimisme líric, gairebé el gust per la paraula, perquè es tracta d'explicar «en llenguatge d'anar per casa / com segueix el curs de la malaltia / d'aquesta clivellada terra» (Alpera 1980: 105). Un poble que són homes i dones amb una vida col·lectiva concreta, «dins la ciutat que ens pertoca» (ibid. 76), que:

«[...] el veureu passejar-se pel carrer
les Barques, atansar-se al teatre Principal [...]
I l'home seguirà guaitant cristalls de llibreries [...]
Pot ser, assegut aquest home a la Glorieta,
creurà sentir de llavis d'un obrer de vila andalús
el *flamenco* de costum i els crits d'*Al Vent*, tot plegat.» (ibid. 123)

Aquests poetes creuen en la realitat del somni de la recuperació nacional, en la construcció de la pàtria, en la superació dels dèficits històrics ben arrelats: són nacionalistes convençuts que un accés a la modernitat és materialment possible als valencians, sense perdre'n la condició, és a dir, sense patir una descatalanització cultural i lingüística, arrelant en les bases comunes compartides a tot el domini lingüístic. El paisatge, per tant, serà el seu paisatge, el de la història dels seus avantpassats i el de la seua història: «El meu mar», «Els pins del Saler», «L'Albufera», «El sol d'una pàtria», «la meua horta de València», la xarxa de connexions que estableix amb persones (Alfons Cucó, Lluís Aracil, Pompeu Fabra, Carles Riba, Josep Carner, Josep Maria Llompart, Raimon, etc.) que empelten la ciutat en una tradició i en una visió concreta i que basteix una proposta de futur que, en el cas de Lluís Alpera (València, 1938 –

2018), recull el llegat espiritual rebut dels avantpassats, en la continuïtat de la tradició cultural, del raimonià «un país que ja anem fent» com es veu en el poema «El sol del teu país», dedicat a sa mare:

«La primavera se t'ha plantat al davant
com una falla i t'ha fustigat
les galtes humiliades de la teua fe. [...]
Un sol que podia haver vingut
des de la Ribera Baixa, des de la Plana,
des de la meua platja de la Malva-rosa
o des de tota la llum que em va encegar
a la badia de la Ciutat de Mallorca.
Un sol que fon l'absència
de la teua olor a peix fresc, oh mare! [...]
la meua adherència al teu davantalet blau
i a la teua sorra del Cabanyal.
Un sol que m'ha portat reverberacions
de vells, de piles de vells de la nostra gent
que passen el dia, qualsevol dia,
fent-se amb una elegant i assenyat estoïcisme,
la darrera cigarreta.
I com aquest mateix sol
els crema de valent la xerrada,
la qual, com una bava tendríssima, interminable,
cau sobre la font de la plaça de la vila
que van construir els avis dels nostres besavis.
Fas esforços per sentir-los.
Fins i to mossegues amb fúria
el llarg fil de la distància.

Tant hi fa! La veritat és que la mort
et va xafant contra una llengua estrangera
un poc més cada dia, lluny dels teus.
I per això el sol t'assenyala implacablement
el color brut dels llençols
amb què has de tapar-te cada dia,
fins que, a genollons, et sàpigues
guanyar l'alegria del retorn
des d'una terra on el plor pel treball
de dos jornals no és massa conegut. (Alpera 1980: 121-122)

Suma y sigue del arte contemporáneo va ser una publicació de crítica i teoria artística fonamental durant aquesta dècada. Editada per José Huguet i dirigida per Vicente Aguilera Cerni entre 1962 i 1967, es va convertir en una via d'introducció a Espanya de les tendències i els debats internacionals. Des de les seues pàgines es va començar a insistir en l'exhauriment a què havia arribat l'informalisme i es van desenvolupar propostes vinculades a l'art òptic i a l'art cinètic, així com a les noves formes de realisme (Frasquet i Martín 2020: 93-202). En 1964 Artur Heras, amb Manuel Boix i Rafael Armengol, tots tres estudiants de Belles Arts, exposen en la tenda de mobles Martínez Medina, un dels aparadors de la modernitat a València. L'obra exposada crida l'atenció del crític Tomàs Llorens que la qualifica com una de les primeres manifestacions del pop art amb segell valencià. El mateix any es va gestar el col·lectiu antifranquista Estampa Popular de València i l'Equip Crònica. A la causa renovadora s'afegiren uns altres col·lectius d'artistes com Equip Realitat (1966), el grup Abans de l'Art (1968) el grup Ara (1970), el grup Bulto (1972), l'equip Escapulari-0 (1972) o el Col·lectiu de Pintors del País Valencià. Aquest fou un moment d'especial ebullició cultural i combativa (De la Calle 2006). Joan Genovés Candel (València, 1930 – Madrid, 2020) fou el pintor de les multituds, un formigueig de figures humanes

indistingibles i amuntegades sobre la tela, una expressió, tot alhora, de desordre social, malestar col·lectiu, revolta i victimització comunitària.

Ara bé: no tot eren multituds, però. L'art crític que Genovés va fer al tardofranquisme és ple de quadres amb unes poques figures, les quals són vistes de prop i participen en una o altra escena que també denota malestar ideològic, conflicte sociopolític, agressivitat i manca de llibertat. En general, són quadros amb reminiscències de les fotografies de premsa i dels fotogrames de certes pel·lícules en blanc i negre, on veiem la petjada d'Eisenstein: quadros exempts de floritures barroques, però d'un dramatisme viu i crispat. Els títols de moltes de les seues obres de l'època del tardofranquisme i a l'inici de la transició no podien ser sociopolíticament més explícits: *Cara a la paret*, *El presoner*, *Home que cau endavant*, *El sospitós*, *Sentència anònima*, *La fuga*, *El ferit*, *No va eixir als periòdics*, *Els ulls tapats*, *Sota arrest*, *Les taques de sang*, etc.

La riquesa i varietat de les pràctiques artístiques a València experimenten una transformació sense precedents i és el moment en què la projecció nacional (Vicente Aguilera Cerni) i internacional (J. Francisco Yvars) dels seus teòrics i col·lectius artístics viu un dels màxims desenvolupaments. Pintors com Jordi Teixidor, Soledad Sevilla, R. Ramírez Blanco o Carmen Calvo; escultors com Miquel Navarro, Joan Cardells o Ángeles Marco; artistes intemèdia com José María Yturralde i el grup Texto Poético són exponents d'aquest moment representatiu en què es consoliden unes estètiques i uns llenguatges individuals en les arts plàstiques en clara contraposició amb el passat (García Cortés 1988). En un context en què la lluita interna contra el franquisme havia experimentat una virulència i una amplitud sense precedents, un sector militant del món de la cultura començà a albirar la necessitat de propiciar noves fórmules de cooperació i ferramentes que contribuïren a reparar el divorci entre l'elit artística i les aspiracions de canvi del poble.

Malgrat el creixement dels consumidors de televisió -la gran novetat- la ràdio (amb els clàssics anuncis publicitaris cantats, les cançons dedicades, els dramots de Guillermo Sautier Casaseca i icones locals com Discomoder, d'Enrique Ginés, o «El señor Pérez, el amigo de los niños», de Vicente Ros Belda) ocupava també un lloc important al treball i a casa. La instal·lació de la siderúrgia integral a Sagunt, la Ford i la IBM daten també d'aquesta època. D'una dècada presidida per orquestres, sales de ball, fox, swing,

pasdoble, copla (Concha Piquer es retira el 1957), l'aparició del fenomen Joselito, de bolero, dels valencians Jorge Sepúlveda i Lolita Garrido (Serrano Almudéver 2004) passem a una altra dècada en què la música rock, sobretot a partir de l'esclat dels Beatles, i l'aparició de la joventut com a construcció cultural seran dos dels fets més importants.

El rock com a element creador i cohesionador de la joventut valenciana d'aquells anys. Anys de matinals roqueres a la bolera Erajoma, La Piscina Valencia, a cinemes com Coliseum, Tyris, Price o Rex; a teatre com Apolo, Ruzafa, Principal (ibid. 43), de guateques i de twist. Una nova identitat urbana bastida sobre locals, roba i cantants començava a perfilar-se.

«[...] Con jersey de azul color
la cazadora negra piel
azul tejano el pantalón,
ladeándote al andar
al estilo de un cowboy
dispuesto a gamberrear. [...]» («Jersey azul⁶», Top Son, 1981)

«[...] Eres mi chica soñada,
tienes los ojos de miel,
y hasta con minifalda
las piernas le quedan bien. [...]» («Eres mi chica soñada⁷», Bruno Lomas, 2015)

Pel vessant del rock, Emilio Baldoví Menéndez (Xàtiva, 1940 – Pobla de Farnals, 1990), més conegut com a Bruno Lomas, fou una figura amb gran personalitat vocal i

6 La cançó és de 1964.

7 La cançó és de 1965

prestància física, introductor a Espanya de Little Richards o Gene Vincent en unes primeres adaptacions al castellà de la seua època amb Los Milos, fou capaç de pujar el jovent valencià a la modernitat musical contemporània.

«María Amparo, me gustas tu
con tu suéter y tus blue jeans.
Vamos juntos a bailar al club,
lo pasaremos fenomenal.
Twistaremos hasta las 10
y vamos, vamos, otra vez.
Este twist lo canto para ti
con las ganas de verte bailar
canto yo y tu bailas para mi
y disfrutaremos hasta rabiarse
gira María Amparo, baila María Amparo,
la gente te va a acompañar.
Esto es igual que pasear
por la Gran Vía o por la calle de la Paz.
Si yo tuviera un coche sport
te llevaría a pasear
pero mira mi carraca vieja
20 por hora y no corre más.
Vamos María Amparo,
vámonos al club.» («Twist a María Amparo⁸» Top Son, 1981)

8 La cançó és de 1962. Per a veure la intrahistòria del canvi de Los Milos a Top Son i de les desavinences de Bruno Lomas, vegeu *Bruno Lomas. Tu me añorarás...* (2020, Vicente Fabuel)

La cançó, amb la seua significació cívica, creà vincles, destapà identitats oblidades, dignificà la llengua i preparà el terreny per als camins que vindrien. En un país en estat crític necessitat d'una veu que traduïra el profund desassossec acumulat durant els anys que portaven de dictadura, aparegué Raimon (Xàtiva, 1940), un cantant «amb personalitat magnètica i arrabassadora, amb una insòlita capacitat d'atracció» (Frechina 2011: 102). La cançó, a València, tendeix no a un existencialisme individual com en el cas de la *chanson* francesa, sinó al seu rerefons polític o nacional (Meseguer 2018: 118-120). Marià Albero i Silla (València, 1950 – Sales de Llierca, la Garrotxa, 2013) va començar a fer camí en el món de la música dins els paràmetres de la cançó i seguint l'estela de Raimon. El 1967 va gravar un EP per a Edigsa, Vam ser tots al jorn de la tardor, amb títols que denoten l'estat de les preocupacions del jovent de la cançó: «No volem esperar com abans», «Napalm», «No deixaré de lluitar», « Vam ser tots al jorn de la tardor». Lluís Vicent Núñez, Lluís de nom artístic, publicà un EP que conté «Crida 68», cançó que glosa els incidents esdevinguts en la Crida de les Falles del 1968, quan el llavors president de la Junta Central Fallera insultà – dient-los «borregos» - els fallers concentrats per a l'acte que li demanaven que s'expressara en valencià. (Frechina 2011: 159). El jovent volia divertir-se, però també desitjava un canvi que començava a prendre ja unes dimensions considerables entre la gent:

«Som a les Torres de Serrans
Anem a escoltar la Cridà
I un ens diu «Fills de mala mare»
com pot ser que encara
siguen de peu les Torres de Serran.
Dorm Jaume el Conqueridor
dorm i no et despertes mai
domr el somni dels que feien
de València un poble respectat
No, jo no estic d'acord.

No, jo no estic dormit.
Demà de bon matí tot sol
aniré pels carrers del món
contant a qualsevol que hi trobe
què som, què fem i com callem.» («Crida 68», Lluís, 1968)

3.2. De *Maig del 68* a les «cendres de maig».

Un dels factors de renovació de la dialèctica entre la València local i la internacional és el conjunt de moviments d'orde polític i, especialment, politicocultural que configuren aquesta època. Les revoltes i noves propostes que sacsegen el panorama sociopolític europeu i nord-americà durant els anys seixanta i setanta del segle XX sorgeixen de la suma del descontent acumulat i de les noves formes d'acció col·lectiva que havien anat solidificant-se lentament. Emprant un discurs molt radical, qüestionaven la legitimitat de l'ordre capitalista, reivindicaven altres formes d'entendre el món i s'erigien alhora en alternativa al model vigent. Una fracció d'aquest descontent es vehicularà per mitjà dels anomenats nous moviments socials, enormement crítics amb el model de societat que s'havia imposat al món occidental després de la Segona Guerra Mundial (Calle Sánchez 2005: 24-27). Una altra s'articularà entorn de la traïció de l'ideal revolucionari difós i controlat pel Partit Comunista de la Unió Soviètica (PCUS), que donarà pas a les diverses agrupacions de l'anomenada extrema esquerra o esquerra revolucionària. En contrast amb els nous moviments socials, l'esquerra revolucionària (Sánchez-Cuenca 2021: 35-84) es caracteritzarà per un ideari obrerista, en què el proletariat apareix com la classe ideal en la qual cal fondre's, per pretendre la transformació de l'ordre social d'una manera radical i total; per la consideració del partit entés com una arma de conscienciació i lluita, pe rebuig a la democràcia burgesa i per una l'afinitat amb les lluites i moviments de caràcter revolucionari i anticolonial del Tercer Món (Pla López 2016: 139-142), en els quals veuen una nova esperança per a la revolució fracassada a Occident.

«[...] sota una dictadura que no permetia l'exercici de les llibertats democràtiques, la violència estava moralment justificada encara que fora desaconsellable per la seua falta d'efectivitat per a derrocar al règim franquista.» (Pla López 2016: 39)

En el marc del que podríem anomenar «esquerra oficial» del País Valencià, ens trobem davant un país que havia heretat l'anarquisme (vid. Arnal 2011) i una secular desunió i falta de cohesió amb una doble vessant: l'herència de l'estalinisme com a autoritarisme, i la del centralisme espanyol com a imposició cultural sobre la societat valenciana (Pla López 2016: 3-78). Tot i això, durant els anys setanta el paper dels intel·lectuals valencians comunistes, tot i la seua gradació de distanciament quant al partit, torna a ser fonamental per la qualitat de símbols de l'exili i pel que fa a la vertebració d'una memòria cívica. Gonçal Castelló s'autodefinia així:

«Vaig passar de ser del Partit Comunista a ser valencianista, posició des de la qual vaig evolucionar cap al catalanisme fins esdevenir independentista.» (Velasco Crespo 2012: 66)

Així, tenim el «retorn» de Josep Renau (Brihuega i Piqueras 2007: 22-71), el reconeixement d'Emili Gómez Nadal (Gómez Nadal 2008: 9-77), o la publicació de l'obra de Gonçal Castelló (Castelló 1973 i 1979), entre d'altres. Són dies d'efervescència política, de creació de nous partits polítics, de balls de sigles: el Partit Socialista Valencià passaria a Partit Socialista del País Valencià que més tard formaria el PSPV-PSOE; PSAN, LCR, FRAP, UDPV, LC, etc. Una crònica dels avatars d'unió i desunió política i social, per exemple, la podem trobar en l'antologia d'articles periodístics *Vicent Ventura: un home de combat* (1998), tot un ventall de consideracions

referides a la llibertat, la democràcia, la cultura, la solidaritat, l'antifranquisme, la recuperació nacional o l'uropeisme, que és tot un intent de donar un sentit col·lectiu a la pluralitat ciutadana. Joan Oleza (Ciutat de Palma, 1946) publicà el 1981 *Tots els jocs de tots els jugadors*, una novel·la escrita des de la proximitat als fets narrats, que dona compte de la complexitat del moment i que uneix a la seua voluntat de crònica certa pruija experimental.

Josep Bertomeu (Dénia 1950-2016) és l'autor de *Capvespre*, publicada l'any 2016 tot i que escrita el 1977, just l'any en què es clouen els fets narrats, que s'inicien deu anys abans («Temps roïns, sens dubte, però no n'hem tingut d'altres» (Bertomeu 2016: 44), ens mostra uns personatges contrapuntejats per diferents fites, com la marxa sobre el Puig del 1968, les eleccions municipals del 1977, i sobretot les diferents activitats clandestines del grup d'amics, lligat a les Joventuts Comunistes, sovint reprimides per la policia franquista. .

A les dinàmiques històriques generals de l'Estat espanyol, marcades pel pas d'una dictadura a un règim democràtic, al País Valencià s'afig un procés propi articulat al voltant del projecte modernitzador impulsat pel valencianisme polític, que té en la figura de Joan Fuster el seu principal ideòleg. La modernitat anhelada pel valencianisme polític tenia, doncs, unes connotacions identitàries, centrades a recuperar l'autogovern valencià dins d'uns hipotètics Països Catalans. Una reivindicació cultural que deixaria pas a la formulació política estricta, és a dir, d'un moviment en principi minoritari, es passarà al conjunt social de la ciutat. Es tractava d'un projecte complementari i alhora distanciat del projecte estatal, que tenia en la reconversió industrial, l'establiment d'un model econòmic liberal i d'unes institucions democràtiques homologables amb els països europeus els seus punts preferents (Cucó 2002).

La conflictivitat anava *in crescendo*. Successos com el procés de Burgos (1970), la prohibició d'actes culturals per part del governador civil Oltra Moltó (1973-1976), els atemptats de l'extrema dreta (Sanz 2002: 288-289), detencions en la universitat (Sanz i Felip 2006: 40-75) i la violència al carrer suposaren una presa de consciència generalitzada en la societat valenciana. La repressió s'incrementava de forma violenta. Des del punt de vista de la transformació de la ciutat, la Universitat de València i la Politècnica, creada el 1968, en menor mesura (Sanz 2002: 298-302), s'hi afigen com a

catalitzadors ideològics i culturals de la ciutat. A més de la recerca científica que s'hi produeix i la transmissió de coneixements, el quefer quotidià de la universitat aporta elements de reflexió per a la crítica i la renovació de la vida social i de les bases del coneixement. Per a Michel de Certeau (1999: 103-122) els llocs acumulen infinites experiències personals prèvies, alguns dels quals, com a excepció, passen a formar part de la mitologia col·lectiva, o bé, a un nivell macro, esdevenen relats o llegendes familiars associades a aquests llocs. La universitat vella, vinculada a Ciutat Vella, està representada per l'estàtua de Joan Lluís Vives al seu pati i l'atmosfera de les classes o la vida de fonda i tertúlies al voltant del carrer de la Nau com s'observa en el protagonista de *L'ambició d'Aleix* (1960), d'Enric Valor.

«L'entrexoc de les copes i els gots i els crits dels clients i cambrers, li feien una música gens menyspreable i molt a to amb el tropell de notes novel·les i tumultuoses i de llums rutilants entrellucades que abassegaven el seu cor i la seua pensa.» (Valor 1985: 79-80)

En canvi, en traslladar-se als anys seixanta la universitat a l'avinguda Blasco Ibáñez, amb edificis com el del Rectorat, coronat per la cúpula platejada de l'observatori, antiga facultat de Farmàcia, l'antiga facultat de Dret, Agrònoms, Filosofia i Lletres eren els edificis moderns de la ciutat, molts d'ells creats per l'arquitecte Fernando Moreno Barberá, amb una línia arquitectònica deutora de Le Corbusier i de Mies van der Rohe. En abandonar el centre històric, i allunyar-se del Mercat Central, de les Torres de Quart i de Serrans, de la Seu i el Micalet, la universitat i la València moderna van agafades del braç. I canvia la manera de representar-la.

Apareixen noves formes de socialització. Es forgen filies i fòbies, se solidaritzen projectes. Amb els contactes establerts al bar de la Facultat de Filosofia i Lletres, Marc Granell (DA 1985: 53) i Josep Piera (Piera 2020: 164-165) bastirien experiències

poètiques vitals en la seua obra. L'antologia *Brossa nova. Poetes valencians dels 80*, a cura de Pérez Montaner, Marc Granell i Amadeu Viana n'és un altre exemple.

«[...] Els nostres anys més joves vam passar a les aules
d'aquella grisa escola d'arquitectura que
no ens agradava gens, però que va ser l'única
que vam tenir i férem nostra.» (Jaén i Urban 1998: 18)

O el paper de molts professors com a docents i com a catalitzadors de projectes que revertien en la ciutat, com és el cas de Manuel Sanchis Guarner, impulsor de l'antologia *Carn Fresca* i d'un munt d'iniciatives cíviques, intel·lectuals, del català a la universitat i professor de molts dels futurs autors d'aquesta dècada.

«Don Manuel
passava llista de bon matí (*la palatal, xiquets,
la palatal*). Jo era tímid i plorava.
(*El teu cognom és àrab. L'hauries d'escriure amb jota.*)» (S. Jàfer
1988:209)

I la universitat com a escenari de revolta contra la dictadura, del valencianisme polític i de la política. Una universitat amb un nucli de professors que es preocupen per la problemàtica del País Valencià i que ben aviat sorgí un grup d'assagistes (Ernest Lluch, Josep Vicent Marqués, Josep Fontana, R. Ninyoles, Aureli Martínez, Vicent Soler, etc.) que es posaren a la tasca d'analitzar el nostre passat connectat amb el present

problemàtic. Són anys d'avantguarda que abocaran, amb la mort de Franco, en una transició plena de conflictes i d'adaptacions. Un espai ple de criticisme, de vivència individualitzada i, sobre tot, la importància que per a tots els actors del moment cobra l'espai universitari. Potser és el moment de la ciutat en què la Universitat s'ha constituït en un referent gairebé inexcusable de l'educació sentimental dels escriptors i, en conseqüència, en un dels escenaris privilegiadament literari de la ciutat (Alborch 2009: 17-65). Damià Mollà (Sanz 2002: 239) comenta amb una certa ironia que els partits de l'època estaven formats per un professor universitari, un estudiant i un obrer. En el cas de Germania Socialista, aquests foren el professor Josep Vicent Marqués, l'alumne Vicent Franch i Ferrer, i l'obrer Francesc Signes, obrer de MACOSA.

Els pisos d'estudiants i de professors seran uns nous espais de llibertat democràtica i uns nous espais identitaris, com el pis del carrer Gorgos, on vivia Josep Vicent Marqués i la seua dona, la filòsofa Cèlia Amorós. La nova situació geogràfica de la universitat implica també canvis, per criteris de supervivència econòmica de llibreries de la ciutat que s'acosten a les portes de les facultats (Merita de Lujan 2019). El carrer Arts Gràfiques, a tocar de les facultats de Blasco Ibáñez n'és un exemple. Allí s'establiren al número 4 la llibreria Punto y Coma el 1971, Tirant lo Blanch el 1977 al número 8 i la Librería Jurídica Universal al número 4 el 1985. Aquest és el moment també que apareixen les llibreries «de gènere» on el moviment feminista les converteix en punt de trobada i informació. Dona Llibres, el 1977, al carrer Gravador Esteve 34 i apareixen llibreries especialitzades, com la llibreria galeria Railowsky, especialitzada en imatge i comunicació.

Ignorar la dimensió del conflicte social durant la dècada dels 70 ens incapacita per a comprendre la realitat del moment. Dins d'aquest context de transformació social i cultural en tota l'estat espanyol, la crònica de la violència es decantà per la potència mediàtica del cinema per a contextualitzar l'època. Així, quant a la violència al País Basc trobem *El proceso de Burgos* (1979) o *La fuga de Segovia* d'Imanol Uribe; Gillo Pontecorvo filmà *Operación Ogro* (1979) sobre l'atemptat contra l'almirall Carrero Blanco; Juan Antonio Bardem contà la conspiració ultradretana contra un despatx d'advocats laboralistes a Atocha en *Siete días de enero* (1978); Paulino Viota, sota una dialèctica marxista basada en la lluita entre obrers i patrons, filmà *Con uñas y dientes*

(1978); Manuel Gutiérrez Aragón, en *Camada negra* (1977) ens explica el procés de formació de l'heroi feixista que omplia de violència els carrers; Carlos Saura, amb *Los ojos vendados* (1978) ens alertava sobre les conseqüències psicològiques provocades per la tortura. El cinema com a model a l'hora de fixar l'imaginari. L'operació «Aguila Imperial» de *València 1977* ens remet a la pel·lícula de Pontecorvo suara esmentada.

La premsa, davant aquests esdeveniments, va aprofundir en la creació de màrtirs, utilitzats dins la campanya simbòlica de creació de la identitat. Com en el cinema, partint d'una aparença política, es preferia l'adhesió a la reflexió. Miquel Grau era un jove militant demòcrata, que penjava la nit del 6 d'octubre del 1977 cartells reivindicatius de la diada del Nou d'Octubre a Alacant fins que un activista feixista el va ferir de mort amb un cossiet (Quiñonero 2019). Segons una de les cronistes rellevants del moment, Pilar López:

«Tenía restos de cola en las manos. Estaba colocando carteles del día del País Valenciano cuando un ladrillo fue a estrellarse contra su cabeza. Se llamaba Miquel Grau Gómez. Estamos en vísperas de la celebración del Día del País Valenciano. Miquel coloca carteles con otros compañeros, ajeno por completo a lo que se tramaba, estúpidamente, contra ellos. Fue él quien recibió el golpe. Es en la plaza de los Luceros de Alicante en donde otro joven lanza al vacío un ladrillo arrancado de la terraza de una casa de esa plaza. Antes ya había tirado agua y una maceta. Después un ladrillo hunde el cráneo a Miquel. Se intenta desesperadamente salvar su vida. Imposible que pueda sobrevivir. Cinco horas de operación tratan de encontrar un resquicio, una posibilidad. No la hay. Llega el 9 de octubre y Miquel sigue inconsciente en una clínica alicantina. Miquel, sin ninguna posibilidad de sobrevivir, no quiere morir antes del 9. Quiere que el País Valenciano celebre su Día sin el dolor de una muerte y que no se tome como una provocación. Pasa el Día del País Valenciano y Miquel se muere. Su entierro, lejos de ser una manifestación multitudinaria de pesar y de dolor,

se convierte en batalla campal al intervenir las fuerzas de orden público, que llegan, incluso, a llevarse el féretro ante el intento de parte de la comitiva de acercarse al lugar en donde Miquel Grau fue agredido, muerto. Miquel Grau se convirtió, con su muerte, en el mártir de la autonomía. Vicent Andrés Estellés le dedicó unos versos "Prenem la senyera que deixes/els pètals de la teua sang.» [P. López 1978: 15-16)

La figura de Miquel Grau fou després utilitzada en la creació de cançons i i recordat durant dècades com a símbol de la lluita valencianista i democràtica. Pocs dies després del seu assassinat, el 23 d'octubre del 1977, el grup Al Tall cantava per primera vegada «A Miquel Grau» a l'aplec del monestir del Puig, i esdevindria un testimoni qualitativament rellevant d'aquella dècada, al costat de catàstrofes com l'assassinat d'obriers convocats a les portes de la catedral de Vitòria (3 de març del 1976), objecte de la cançó *Campanades a mort* de Lluís Llach i el d'advocats laboralistes a Madrid (24 de gener del 1977).

La violència era una espiral. Valentín González era un treballador afiliat a la CNT del mercat d'Abastos de València que va fer una vaga de fam en juny de 1979 exigint un augment del salari i que acabà morint després d'intentar defensar al seu pare d'una càrrega policial (Martínez Gallego 2006: 29-110). *La Crònica carnal* (1980) de Josep Palomero la podem llegir com un transsumpte de la història coetània d'aquella «Batalla de València». En aquesta lectura no és difícil comparar els herois patriòtics valencians amb el «Martirologi», per dir-ho a la manera de la secció final d'*Igual vol dir Itàlia*, i desventures que passaren Joan Fuster, Sanchis Guarner o Vicent Andrés Estellés, fregit a amenaces telefòniques (Estellés 2003: 31-32). Joan Fuster va ser cremat com a ninot a les falles de València i va patir dos atemptats (Bayarri 2018). A València 1977, es plantegen el seu assassinat. Sanchis Guarner va rebre un paquet bomba en 1978, fou insultat i amenaçat i fins i tot, el dia del seu soterrament al cementiri va aparèixer una pintada: «Sanchis Guarner, per has caigut» (Carbó 2013: 23-24).

La revista *Valencia Semanal* plantejava un país molt diferent al que tenien en ment els poders fàctics (Senso 2017). Aspectes com el feminisme, els drets del col·lectiu homosexual o l'ecologisme eren molt presents, així com la configuració territorial i el respecte als vincles culturals i fins i tot polítics – es feia servir l'expressió Països Catalans – amb Catalunya i les Illes Balears – tot plegat resultava extremadament perillós en una època en què s'estava dissenyant la nova mentalitat valenciana. Els fotògrafs i periodistes del setmanari van patir la violència en la seua pell, a la impremta li van botar foc, les pintades amenaçadores i els avisos de bomba a la seu de la redacció eren habituals. El despatx de l'advocat laboralista Albert Garcia Esteve, al carrer Almirall 7, fou objecte també d'atemptats i de pintades («Acuerdate de Atocha») (Gómez Roda 2010: 133-168). El novembre de 1978 esclatava una bomba al cinema Goya d'Alcoi on es projectava *La portentosa vida del pare Vicent*, paròdia cinematogràfica d'Albert Boadella sobre el patró de la ciutat que irrità com mai els sectors més recalcitrants de l'església valenciana. A poc a poc es va crear una «cultura del no» contra la ciència i la història percebudes com a enemigues de la realitat subjectiva o de classe de la ciutat: una barreja d'inanitat intel·lectual, de «regionalismo (sovint de 'provincialismo') bien entendido», i d'histèria col·lectiva localista, que probablement constitueix un dels fenòmens de masses més espectaculars i tòxics de tota la història valenciana del segle XX. Segons consideració posterior i panoràmica d'Alfons Cucó (2002:361), autor d'un dels llibres fonamentals del moment històric implicat, *El valencianisme polític*,

«Amb escassa maduresa ideològica, amb poca autonomia respecte dels aparells centrals dels seus partits, sotmeses al bombardeig constant del populisme blaver vehiculat per una agit-prop constant i violenta, les direccions dels partits d'esquerra van aanr plegant-se a les exigències i als enganys d'un «centrisme» valencià al qual pràcticament res separava ja de la dreta postfranquista de Fraga Iribarne»

No podem perdre de vista en aquesta espiral de violència el context mundial, també violent, on preval la lògica del xoc frontal i la militarització al marge de la llei. És l'època de les Brigate Rosse a Itàlia (segrest d'Aldo Moro), de la RAF i el grup Baader-Meinhof a Alemanya, de l'IRA i la guerra bruta, de la dictadura argentina del general Videla i els desapareguts. El 1974 és executat Salvador Puig i Antich. El 1975 apareix assassinat en un descampat d'Ostia Pier Paolo Pasolini. Pere Bessó (1984:13) o Rafael Ventura Melià (1981:83) dediquen poemes a l'assassinat de l'intel·lectual italià. Lluís el Sifoner enalteix la lluita armada esquerrana en dos poemes – pamflet, HOMENATGES, que inicien i acaben la secció «Font de la injustícia». Aquests textos, en majúscula, són més pamfletaris que literaris i tenen en acròstic inicial els mots GRAPO FRAP i GRAPO (Sifoner 1977: 109 i 118 respectivament). Lluís Bueso (1979:40) dedica un poema als últims afusellats pel franquisme. L'amenaça del feixisme torna a ser plausible, i ocupa circularment l'inici i la fi d'*Igual vol dir Itàlia* (1981:13), de Rafael Ventura Melià. Al primer poema, «Cançons», podem llegir: «Per la teua desgràcia i per la meua / els himnes dels feixistes han campat dominants». A la fi del llibre s'inclou una biografia en vers d'Ezra Pound, poeta temptat per Mussolini (1981: 89 i s.). Les esvàstiques apareixen en *L'ou de la gallina fosca* (1975), de Joan Navarro.

«La ciutat és un palimpsest», es pot dir parafrasejant Michel de Certeau (1999: 295), per a entendre la relació entre ciutat i memòria. Ara bé, Certeau parla del lloc, no de la ciutat. Entre el lloc i el relat s'estableix una relació constitutiva i el resultat d'aquesta relació seria l'espai: el lloc practicat, el lloc narrat, habitat amb el llenguatge, com ja hem vist en l'epígraf anterior. Són els anys setanta, també, els de les memòries, les reivindicacions, les confessions i els reconeixements, de la vitalitat de la resistència o l'emigració de la intel·lectualitat militant, com a autoritat moral en el paper de la cultura i la comunicació per tal de transformar la societat valenciana. És el cas de les fases vitals del científic Ramon Lapiedra i Civera (Almenara, 1940), i el seu pas per Madrid, París, Barcelona, Santander i València, on fou rector de la Universitat entre 1984 i 1994 (Beltran 2003). O el cas de Gonçal Castelló (Gandia, 1912 – Barcelona, 2003), autor que anà elaborant un determinat tipus de discurs, les memòries, on quedara indiscutiblement identificat amb el narrador i el personatge de la narració; una identitat de nom, fruit del que, en paraules de Philippe Lejeune (1994) s'ha denominat «pacte

autobiogràfic» i converteix la pràctica social de l'autobiografia en un text referencial, on els fets poden ser sotmesos a una verificació històrica. Textos que són la construcció d'un jo social, i que reconstrueixen la posició d'un individu entre un passat interromput i perdut i un present a què es va readaptant. El testimoni de la seua vida queda inevitablement lligat a la vindicació d'un procés històric concret que ha definit la seua posició identitària; la Guerra Civil és l'esdeveniment crucial que definirà la seua identitat. Es tracta de narrar, de tornar amb paraules a l'esdeveniment que marcà profundament la seua trajectòria vital i, per descomptat, la seua escriptura. La Guerra va suposar la desaparició real i l'exili, interior i exterior, de molts dels intel·lectuals, polítics i activistes més significatius d'aquells moments. Una bona descripció de la repressió més immediata és *Sumaríssim d'urgència* (1979) que constitueix, tot plegat, les pàgines més colpidores de la València acabada de vèncer. O *La clau d'un temps (Dietari de joventut)* (1982), on recull la seua joventut estudiantil comunista del moment on va participar tan activament per l'adveniment de la República com per la mobilització popular. O el cas de *Política per a un país* (1977), de Vicent Ventura, en què, partint del concepte «fer país», a partir de la societat civil, destaca la necessitat de la recuperació de la identitat i de l'autoestima valencianes en un marc de construcció europea. Totes figures que alhora esdevenen memòria narrativa de les generacions d'escriptors posteriors, tant per la qüestió de la llibertat com de la nacionalitat.

També durant aquests primers anys de la Transició assistim a la publicació d'una allau de textos que volen contribuir a restituir la memòria col·lectiva a través de la crònica personal. Una literatura caracteritzada pel realisme, la recuperació de la memòria, un espai narratiu circumscrit al món rural de la societat valenciana preindustrial i agrícola, una llengua col·loquial i rica i un fort component autobiogràfic que sovint transcendeix l'anècdota personal per a esdevenir crònica generacional. Carmelina Sánchez – Cutillas (Madrid, 1927 – València, 2009) ho definia així:

«He escrit aquest grapat de fulls perquè volia rescatar, salvar de l'oblit tot un món d'éssers i de coses viscudes. Possiblement la realitat semblarà

transfigurada; jo mateixa també estic perdent la condició de testimoni d'uns fets passats, i comence a participar activament en aquest joc de remembrança.» (Sánchez – Cutillas 1985:23)

I és rellevant d'afegir-hi que la memòria publicada no és sinó una part de la viscuda ja que bona part de l'obra de la Sánchez-Cutillas, com la de molts altres, resta inèdita. Amb *El bou de foc* (1974) i *Els cucs de seda* (1975) Joan Francesc Mira comença a construir la memòria d'una ciutat, d'una societat, de fer d'un territori un espai literari. En certa mesura, la seua obra pot ser llegida des d'aquesta perspectiva: l'escriptura memorialística que trobem a *El tramvia groc* (2013) o *Tots els camins* (2020); llibres com *València per a visitants i veïns* (1999), *Els Borja: família i mite* (2000); *La prodigiosa història de Vicent Blasco Ibáñez* (2004), *Sant Vicent Ferrer: vida i llegenda d'un predicador* (2002); *Vida i final dels moriscos valencians* (2009), figures cabdals de la identitat valenciana; les narracions omplint de veus la història de l'horta i de la ciutat de València en una llengua pròpia i propera, però acurada, literària com *Els cucs de seda*; i finalment, la novel·lística. Totes les vessants de la seua escriptura ajuden a recrear històricament i transformar l'experiència quotidiana per a la constitució o sistematització d'una *comunitat imaginada* (Anderson 2005). Un espai literari relacionat amb la seua tasca i obra antropològica (*Els valencians i la terra*, 1978) i amb la direcció del Museu Etnològic de València (1982-1984), que havia de servir per a alertar de quina era la cultura social valenciana durant segles atès que s'esmicolava a causa de l'extensió de la tecnificació industrial i despertar, des d'un espai representatiu, les consciències dels integrants d'un país que estava perdent el seu acerb particular i necessitava un redreçament urgent.

La doble condició, col·lectiva i individual, de l'ésser humà, explicitada sempre en la narrativa de Mira, genera unes tensions, el que Norbert Elias (1990) ha anomenat «impulsos contraris», que són conseqüència de les relacions d'identificació i de diferència que construeixen el subjecte. Aquesta escissió és un dels temes més visitats per les escriptures del jo. Els personatges de Mira es caracteritzaran per projectar

aquestes tensions internes sobre l'espai. València i l'Horta no són un simple escenari: el primer i l'últim esdevenen personatges principals en algunes obres. Els seus territoris i les seues veus són el present i també la memòria d'una societat que permet, i al mateix temps explica, el sorgiment d'un subjecte que es podria definir com autobiogràfic. Però aquesta és només una part de la història. L'altra funciona en sentit contrari: la memòria d'aquests territoris és també el resultat de l'escriptura, de la mirada de Joan Francesc Mira.

Ambientada a l'horta de València, del conjunt de relats que conformen *Els cucs de seda* es desprén una manera de viure que ja ha desaparegut. Hi distingim costums, paisatges, rituals, ideologies, classes socials i personatges entranyables a qui l'autor sembla voler retre un sincer homenatge: les autoritats, les carències i l'estraperlo, la prostitució, el nombre de pobres, les cerimònies religioses. Mira sembla voler reviure aquelles experiències i per això convoca tots els sentits en les seues recreacions; tacte, oïda, gust i olfacte intensifiquen les emocions. Mira ens parla d'olors:

«En entrar a l'andana, ens envaïa, més densa encara en l'atmosfera humida, aquella olor de palla i de garrofes, de cebes i d'alfals sec, que fan totes les andanes. Aquella olor, única, excitant, era ja una olor d'espais closos i a banda.» (Mira 1985: 13)

Els espais que hi apareixen són llocs reals, estan documentats i remetent a un territori molt concret. El subjecte, en construir-se a través de la llengua i de l'espai, exposa la seua relació amb la societat, amb el món i, per tant, proposa una forma d'entendre'l. Aquesta dialèctica té un caràcter transitiu que afecta de forma immediata el lector que habita el mateix territori i que utilitza la mateixa llengua. Les evocacions inicien un viatge cap al record, cap al que hem perdut o hem abandonat. L'espai original ens marca per sempre i només així esdevenim ciutadans, d'una ciutat o d'un país.

«La meua petita persona, la meua vida i la meua memòria, com la vida i memòria de tots els humans, no es pot entendre sense una geografia concreta amb molt segles d'història acumulada, d'història humana i d'història natural.» (Mira 2013: 72)

Els Cucs de seda, a l'igual que *Matèria de Bretanya*, ens ofereixen un àlbum de fotografies que pretenen revivificar fragmentàriament un món perdut i, per això, mitificat: el de la infantesa.

«Tems de silenci, de cendra grisa que amaga unes ruïnes, de derrota i silencis esfereïdors:

Els pares mai no sabien res, mai no volien explicar res. Sempre tenien feina, sempre tenien unes altres coses en què pensar.» (Mira 1985: 74)

Parlem, al capdavant, d'uns records literaturitzats amb una doble intenció: d'una banda, intentar ressuscitar els sentiments i les sensacions que l'acompanyaren durant aquells anys; d'una altra, ficcionalitzar aquell món mitificat en un paisatge: l'horta de València. Enmig de la versatilitat i l'acumulació del moviment polític i ideològic, la permanència de l'espai urbà es justifica com a l'espai urbanitzat per a la vida social. L'espai urbà, explica Marina Waisman, defineix la forma de la ciutat, «el orden urbano, la subdivisión del territorio, el carácter de los recorridos -forma, ritmo, orientación-, la escala horizontal o vertical» (Waisman 1995:28). Atés que estableix l'ordre, la divisió, la forma i el ritme urbà, sovint, els historiadors i filòsofs han denunciat la tirania del planejament de les ciutats modernes ja que impedeix la seua evolució orgànica en funció de les necessitats dels habitants. Lefebvre afirmà repetidament que qualsevol espai és sempre

un espai polític en la mesura en què la seua organització respon sempre a la lluita de poders:

«La gran ciudad, monstruosa, tentacular, es siempre ciudad política. Constituye el medio más favorable para ejercer un poder autoritario. En este medio, predominan la organización y la superorganización. [...] Entre el orden, difícilmente soportable, y el caos, siempre amenazante, el poder cualquiera que sea, pero sobre todo el estatal, optará siempre por el orden. [...] Hasta que se pruebe lo contrario, lo urbano no ha carecido nunca de cierto aspecto represivo que proviene de lo que en él se esconde, y de la resolución de mantener escondidos los dramas, las violencias latentes, la muerte y los acontecimientos cotidianos.» (H. Lefebvre 1969: 98, 126, 127)

La modernitat ompli les ciutats d'aparadors d'acord amb la nova dinàmica de consum que defineix la «nova ciutat»; aquest intercanvi comercial, com va estudiar i definir Georg Simmel, engendra una exposició, un espectacle que es manifesta a través dels mostraris i les vitrines. En el seu assaig del 1903 (*Die Grosstädte und das Geistesleben* -traducció al castellà: *Las grandes urbes y la vida del espíritu*), sobre la interacció en la ciutat, el filòsof berlinés ja esmentava la «ràpida aglomeración de imágenes cambiantes»; les diverses «impresiones que se imponen». Al ciutadà, afirma,

«[...] se le ofrecen desde todos lados estímulos, intereses rellenos de tiempo y consciencia que le portan como en una corriente en la que apenas necesita de movimientos natatorios propios.» (*apud* ed. 1986:260)

Amb el rerefons de tal panorama a escala valenciana, a *Notícia de la tribu* (1978), Marc Granell (València, 1953) ens mostra, com si fora una presó, l'espill del cel urbà reflectint la urbanitat de davall: «[...] Mireu el cel. ¿És el cel o una nova / modalitat d'aparador on podeu, / a trossets, proposar-nos /una compra joiosa?» (Granell 2018: 50). Tot és un aparador on mostrar-se, fins i tot la ciutat n'és un. En aquest espai alienat, en aquest *Refugi absent* (1979) l'autor denuncia els valors que el ritme ciutadà vol imposar: luxe, felicitat, competitivitat. El record vital de la persona alienada es reduirà a la llista de la compra, als reclams publicitaris. Com indica el títol del poema, és l'«Anunci de la derrota».

«Et quedes tot sol a la nit, com sempre,
i vas recordant lentament la vida:
rentaplats, frigorífics, detergents,
somriures efusius, fixadors
rossos i tan suaus, afaitadores
tot luxe, el més càlid
magatzem
el cotxe amic, únic, enveja
de tots i aquella beguda
que t'ha donat l'orgull
de propiciar el més clar
destí de la pàtria.[...]» (Granell 2018: 71)

El discurs s'ideologitza i alhora ideologitza el personatge, i constitueix la ideologia com a mecanisme que mou a prendre determinacions. La referència a l'entorn com un espai on l'individu se sent atrapat, un espai sense limitacions per a totes les consideracions que el personatge ha anat fent, reten evidència de la particular forma de veure l'entorn; i

en certa manera, de viure-hi patint-ne les contradiccions. És el cas de l'home que no vol ser soldat, el protagonista de l'opressiva *Coll de serps* (1977), de Ferran Cremades i Arlandis (Bellreguard, 1950).

«Vivim aquí com peixos atrapats en una estranya xarxa, murs llargs il·limitats on pot créixer la fredor i el silenci i el senyal de viure. Fiquem les nostres múltiples mans als espais lliures que es formen de corda a corda, el sostre és també un mur blanc, llarg il·limitat on pot nàixer la pluja.

Tornem a enfonsar les nostres mans als espais lliures que es formen de corda a corda, tot volent fugir d'aquesta passió blava, d'aquesta subjugant llei de viure sense poder matar-se. Els cossos juguen, saltironen i boten, cauen a terra com àligues imperials afusellades pels caçadors de les muntanyes, i s'alcen novament, juguen, saltironen, els cossos, com una requesta de batalla als voltors que cauen verticalment damunt els cossos d'argila, febles com l'argila» (Cremades 1989:10)

En 1969 ha conclòs el Pla Sud, amb totes les conseqüències que implica per al creixement i desenvolupament de l'àrea metropolitana, així com per al deteriorament de l'horta. El centre històric continua un descontrolat procés de substitució d'edificis mentre que la perifèria es pobla de barris dormitori de vivenda subvencionada de molt escassa qualitat, i pateix d'una especulació desmesurada. Aquestes operacions immobiliàries impliquen una forta degradació mediambiental i paisatgística. Des de l'angle narratiu, quant al tractament de la relació entre el treball agrícola i el paisatge, *Sega cega* (1968), dirigida per Josep Gandia Casimiro (València, 1945), planteja una reflexió paral·lela entre un procés de producció econòmica, com és la sega de l'arròs, i el procés de producció d'una pel·lícula. Enmig, sura la idea que es treballa manualment d'una manera anacrònica, perquè per a assecar l'arròs, els treballadors fan solcs amb els

propis peus, la qual cosa dona una imatge d'univers concentracionari, de ciutat confinada, limitada, com de camp de concentració, barrejada amb imatges del paisatge de l'horta, amb l'arròs pel terra, que dona un aire de paisatge calcinat, desert, destruït, com de ciència ficció. El documental *Biotopo* (1973), de Carles Mira (València, 1947 – 1993) ens mostra l'extinció de la pesca en l'Albufera per culpa de la contaminació produïda per les fàbriques que aboquen al llac. Visualment, Mira utilitza plans generals amb barques immòbils a la llunyania i macrofotografia (múltiples detalls de rostres de pescadors i mans arrugades pel treball i el temps), que contrasta amb panoràmiques i *travelling* mostrant, de manera naturalista, l'acumulació de residus contaminants (plàstics, fem industrial) intensificat tot per una fotografia brillant quan mostra el medi natural sense intromissions externes i boirosa, sense quasi tonalitats per als plans en què es veu la pol·lució i el negoci de la urbanització del Saler. Mira acabava amb la imatge d'un peix que agonitza entre aigua negra i a l'ombra dels gratacels que es dibuixen en l'*skyline* de la Devesa.

La ciutat, en tot cas i arran de cada personatge, és la ciutat del conflicte. Rostres severos de persones anònimes; multituds ansioses de llibertat, caps de fallera sobre uniformes militars o capirots sobre cossos d'homes abillats amb frac podem observar-los en les fotografies de Francesc Jarque (València, 1947 - 1993). Enquadraments que presenten cartells i pintades en segon pla que contrasten amb la resta i són fonamentals per a entendre el tarannà crític. La imatge de la fotografia que pertany a la sèrie «Iconografies del franquisme» i ens mostra el rètol del carrer que diu «Plaza del Caudillo», una pintada «Caudillo= Capullo» i tres xiquetes, amb la qual cosa aconsegueix una al·legoria del passat, el present i el futur. O les fotografies compromeses amb l'existència del seu entorn, testimonien la submissió a una duresa laboral i social, com la imatge d'una multitud de persones corrents pel carrer de la Pau, sense que es pugui veure l'actuació de la policia, testimonien, sense necessitats de subratllats, una repressió política (Doñate 2003). El text d'Antonio-Prometeo Moya *Retrato del fascista adolescente* (1975) està ple de conflictes laborals, del món de les fàbriques, interrogatoris, de vagues i policies que desapareixen, obrers de planta, accionistes d'empresa, d'esquirols.

Els poemaris amb clau social -tots esquerrans - s'omplin de sang, del seu color roig, de punys esquerrans (Sifoner 1977: 118), «Plens de punys, catalans, plens de punys» (Granell 2018: 65), de «blaves granotes» i martells, i falç, de banderes, de crits destacats onomatopèiament amb l'allargament de vocals («criiiidaaar» rebel [Beltran 1979:27]).

«Saps?
Jo he vist aquests carrers
plens de gents i senyeres,
i he sentit amb tots ells
un ocell dins del pit.
Jo he cantat i ballat per aquestes voreres
les nits de març festeres. [...]
Ens tenen agafats entre la pau
i la seua supèrbia,
entre l'amor que ens omple
i la tremenda tasca
d'obrir-li una dreuera
al socialisme.» (Beltran 1979: 21)

Per a Charles Tilly (2007: 201-202), «manifestar-se» consisteix a:

«[...] Concentrarse deliberadamente en un lugar público, preferiblemente un lugar que combine la visibilidad con la significación simbólica; mostrar tanto la pertenencia a una población políticamente significativa, como el apoyo a una postura mediante proclamas orales, palabras escritas u objetos

simbólicos, y comunicar una cierta determinación colectiva por medio de una actuación disciplinada en un lugar o atravesando una serie de lugares.»

Aquesta apropiació col·lectiva del carrer implica operacions topogràfiques el coneixement de les quals correspondria a una espècie d'ecologia dels moviments socials, és a dir, un estudi de les adaptacions a l'espai i de l'espai, producció de cartografies, lògiques de territorialització, retòriques caminatòries, que són en si mateixes, unes altres formes d'urbanisme, és a dir, de tractament creatiu de la forma urbana, de la qual es reconeix el valor particular de determinats punts i trajectes que conté (Delgado 2013: 37-60). Les manifestacions posen de manifest les contradiccions i les tensions socials existents en un moment donat en la societat i les persones que es reuneixen objectiven simbòlicament una agrupació humana provisional convocada en funció d'interessos i objectius col·lectius específics. Una manifestació és un esdeveniment amb un fort contingut emocional que, a més dels motius de la convocatòria, procura als participants una dosi important d'autoconfiança en la força de qui pensa i sent com ells. En aquesta ciutat del conflicte hi ha acumulació i concentració de signes que impliquen sons, gestualitats, formes excepcionals d'usar el llenguatge, elements emblemàtics -pancartes, banderes, imatges al·legòriques – desplegament organitzat i jerarquitzat dels cossos itinerants per un espai privilegiat – que «resignifiquen» la ciutat.

«[...] La gentada és impressionant. Els catalanistes han fet, d'aquesta manifestació, un autèntic *tour de force* de cara al govern, de cara als partits estatals d'esquerra, de cara a un *blaverisme* anticatalà cada dia més ofegat en les seues contradiccions internes... [...]

Un 9 d'Octubre ben estrany. Ni una paraules de les reivindicacions valencianes. «9 d'Octubre. Solidaritat amb Israel. A les 5 de la vesprada,

Plaça de Sant Agustí, manifestació». Així de sec, així de fred. Com sempre, s'han oblidat de posar que l'acte es fa a València. Per a què? Tots sabem ben bé on es pot celebrar un 9 d'Octubre, ni que siga fora de dates. Estrany també aqueix disseny del pintor Milanés. [...] Quan comença la manifestació, té molt clar el que ocurrerà. Hi haurà un *crescendo* de consignes, [...] Una cosa és el servei d'ordre oficial, xics i xiques molt voluntariosos, amb uns braçalets ensenyerats molt lluïts [...] Fins ara, només els incidents de costum. Bàsicament, *blaveros*, les *ties maries* criden en contra d'ells. [...] El centre de la manifestació, on va David, entra a la plaça del País Valencià. [...] Com era de preveure, van començar a aparèixer per totes les cantonades del carrer Barques [...] Abans que els *jeeps* policials estacionats entre el Parterre i la Glorieta poguessen ni tan sols començar a prendre mesures [...] (Querol i Mercé 1984: 71-74)

Les antologies conformen operacions de síntesi (d'un autor, d'un període, d'una tendència) i mitjançant la suma de síntesis diverses es pot traçar un bon camí d'accés a les línies dominants i al panorama literari general, sense deixar de banda la diversitat i l'heterogeneïtat. Confeïdes per raons i motius diversos, cadascuna permet il·luminar un aspecte del conjunt literari. En aquest cas, i a tall de síntesi, les antologies poètiques ens palesen les diferents versions del paisatge urbà de la ciutat. Així doncs, *Carn fresca. Poesia valenciana jove* (1975), antologada per Amadeu Fabregat, i essent conscient que «la poesia és l'única categoria de què hem gaudit els valencians amb una certa continuïtat» (Fabregat 2015: 10), presenta dos visions del paisatge urbà: una feta a partir de l'antifranquisme ideològic i una altra a partir del formalisme individual, amb certa connexió amb les propostes d'avantguarda, entenent aquest terme com a innovació però també com a provocació.

Brossa nova. Poetes valencians dels 80 (1981) antologia a càrrec de de Jaume Pérez Montaner, Marc Granell i Amadeu Viana, és «una mostra personal i subjectiva, però també eloqüent, de les inquietuds poètiques i normalitzadores d'un sector ben

considerable del jovent valencià que s'expressa literàriament en la llengua del País» (Pérez Montaner, Granell i Viana 1981: 7). Partint d'un segment d'edat, la dels nascuts entre 1956 i 1962 que són els anys de naixement dels antologats, on trobem autors com Josep Joan Conill, Josep Antoni Fluixà, Biel Sansano, Gemma Lluch o Antoni Defez, entre d'altres, els quals actualment són aliens a la poesia de manera majoritària, tot i que actius com a professors i ideòlegs, proposen una aproximació al paisatge urbà de caire simbolista, a l'igual que les altres dos antologies, *La vella pell de l'alba. Poesia catalana al País Valencià* (1973-1985), realitzada per Antònia Cabanilles, i l'antologia de Francesc Calafat *Camp de mines. Poesia catalana del País Valencià* (1980-1990).

La Transició política generà un original capital semàntic que constituí la seua base conceptual i la seua explicació quant a la mecànica de l'evolució social: «reforma, ruptura, ruptura pactada, desencanto, movida y destape» (R. Gubern, 1997:321). Tals contrastos es prediquen -vet ací la contribució de la diversificació social- a nivell social i a nivell personal. Quant a l'expressió individual alternativa sobre l'espai, per exemple, és significatiu el grafiti. Així, en gener de 1977 apareix a *Ajoblanco* un article de Toni Puig, «Nos encantan las ciudades pintarrajeadas», un al·legat a favor del grafiti com a via d'expressió d'una opinió ciutadana directa, que ha estat exclosa en el desenvolupament dels esdeveniments polítics que conduirà a les primeres eleccions democràtiques.

«Coge un *spray* y escribes en la tapia de enfrente. Te largan un porrazo o un tiro. De todo ha pasado en el país, desgraciadamente. El problema político es la base. Però olvidémoslo. Simplemente, lo que nos falta a los peninsulares es mudarnos de estética.» (Puig 1977: 12)

El grafit, doncs, funciona com una conquesta de la paraula, que és com gens casualment titulava Michel de Certeau⁹ el seu llibre sobre Maig del 68 a França. L'experiència estètica permet desenvolupar formalment l'articulació d'un ordre polític en construcció, anticipant-lo. Aleshores, les obligacions participatives de la ciutadania han de veure amb aquesta presa de partit en aquesta transformació. D'aquesta manera, la construcció d'un sistema polític nou no es pot deslligar del problema de la representació, concebuda aquesta en dos direccions diferents: d'una banda, com a forma d'incloure i comprometre en un ordre sociopolític els distints individus que han de viure en el mateix bàndol; de l'altre, cal representar aquest nou ordre, fer-lo existir a través d'actes performatius de naturalesa estètica. Esdevenir ciutadà és així, contribuir a representar la democràcia. I si el ciutadà és el que viu en la ciutat, l'àmbit de la construcció d'una nova poètica no es podrà deslligar de l'acte de reapropiar-se de l'espai urbà per mitjans estètics. Pintar un grafiti, per tant, era reclamar el dret a ser part del paisatge polític, a existir formalment, a adquirir forma en una ciutat negadora: «La democràcia de Fraga es como follar en bragas», «La primavera ha llegado y el PC no se ha enterado», «Ni grises ni sociales, porros populares», «Folleu, folleu, que el mon s'acaba», «No te drogues (somos muchos y hay poco)» (Arias 1977). Una plasmació gràfica que constitueix una modalitat de democràcia directa, sense el concurs de mediacions orgànics institucionalitzats ni portaveus. Una manera d'advertir que la lluita democràtica és una lluita pel dret a parlar i a ser escoltat. La ciutadania es representa a si mateix, reclama el seu dret a exercir el seu dret a existir amb un rostre, com a realitats que es fan presents en el prosceni per a la vida pública que és la plaça i el carrer. Continua Puig (1977: 12):

«Estamos tan acostumbrados a las limpias, bellas, perfectas... paredes de los edificios fascistas, las casas burguesas, las encaladas paredes proletarias, que nos duele verlas pintarrajeadas con eslóganes y llenas de papeles anunciando de todo. De todo lo no comercial.»

9 Michel de Certeau: *La prise de parole*. La traducció al català és del 1970: *La conquesta de la paraula* (Barcelona: Estela)

El joc del grafiti, en efecte, requereix un espai físic adient que col·labore amb les seues regles, i per això espais com els descrits (centres històrics, amb traçat urbà tortuós i lluny de tot racionalisme arquitectònic, o bé estructura suburbana del ferrocarril metropolità) són contextos 'naturals' per al discurs mural. El laberint urbà, caòtic i abandonat al domini dels signes, proporciona als grafitistes el canal a través del qual comunicar-se. (Garí 1993: 118)

A escala de cada societat, la ciutat es concep com un conjunt de representacions imaginàries: en el «teixit» o «text» de la València tardofranquista, el discurs de la mercaderia flueix sobre la divisió en classes de l'urbs capitalista i sobre el llinatge feixista dels seus edificis oficials. Davant aquesta configuració ordoespacial, l'expressió del començament d'una nova edat política significava escriure sobre aquestes parets el text de la ciutadania, apropiant-se amb nous significats de l'ordre de representació de la ciutat en els seus espais públics. Mereix la pena l'observació del context expressiu de la següent cançó composta per Vicente Raga el 1976 i popularitzada per Rafal Conde *el Titi*, l'artista de Talavera adaptat al mode de vida valencià:

«En las calles las pintadas
están de moda hoy en día
verdes, negras y coloradas
pidiendo la autonomía.
Hoy mismito he visto una
Ay, que me llegó al corazón
la verdad como ninguna
y llenita de razón.
Libérate, libérate
ser "sexual" no es un delito
no lo calles
lanza el grito ¡Yyyyyy!
Libérate, libérate

si estás vivo
no estás muerto
a darle gusto a tu cuerpo.
Lanza al aire tu pancarta
no la quieras ocultar
y que un mal rayo le parta
a quien no quiera mirar
Libérate, libérate
no vivas más oprimido
busca tu felicidad
que aunque muchos te critiquen
el que lo prueba repite
yo no sé por qué será.
Las pintadas poco a poco
paredes van embrollando
Si el mundo este ya estaba loco
ahora lo están ensuciando.
Y una que va armando guerra
Ay, si se pudiera lograr
ya no iríamos a Inglaterra
para podernos casar. [...]» (El Titi, 2010)

La ciutat és, simbòlicament, un gran llenç que mai acaba de ser intervingut, un lloc que s'ha de conquistar (Borja, 2003) com a espai de resistència i construcció de ciutadania. Posteriorment, aquesta ciutat (idíl·lica) es materialitza en l'espai social del carrer com el lloc més directe per a representar les mirades de món pròpies. Per mitjà de les intervencions que fan, tracten d'involucrar l'habitant de la ciutat (Delgado i Mallet, 2007) i intenten col·locar l'espai públic en un lloc protagonista obert a la contemplació o la manipulació. Quant al nivell comunicatiu general, la diversificació social i la

desaparició progressiva de la censura arran de la mort de Franco i l'apaivagament de la dictadura, apareixen les condicions òptimes perquè la premsa es modernitze tècnicament i també esdevinga un autèntic canal de les reivindicacions del poble. Un element, a més, catalitzador que prepare i difonga les tesi i idees que consolidaren, la mentalitat democràtica entre la població. És l'era de l'inici dels mitjans de comunicació com un novament veritable actor polític de naturalesa col·lectiva.

Les capçaleres no sols recullen els gèneres de l'opinió de líders polítics i la diversitat social, sinó que també, a través dels editorials, intenten influir entre els lectors en una altra direcció del procés democràtic. La premsa no es limita a fer d'espectadora o cronista de la realitat sinó que hi intervé, hi participa i influeix en aquest canvi que en aquell moment s'estava produint. L'exemple paradigmàtic seria l'aparició del periòdic *El País*, amb la intenció de constituir-se en diari d'àmbit estatal, posicionament de centreesquerra i defensa del sistema democràtic. La seua funció com a *intel·lectual col·lectiu*, tal com el va anomenar López Aranguren, farà que siga, durant el període, l'instrument més eficaç del neoregeneracionisme espanyol (Xambó 2010: 5) i comença a tenir presència en l'imaginari de la ciutat.

«La resta del dinar fou això, una lluita dialèctica entre Carles Peiró, corresponsal a València del nou i flamant diari madrileny nascut amb i per a la democràcia, [...]

Interessarà segurament a Madrid, al nou periòdic del qual duu la corresponsalia a València i que va obrint-se pas com a principal diari dels demòcrates de tot l'estat.» (Querol i Mercé 1989: 24 i 65)

Els mitjans de comunicació juguen un paper essencial en la relació entre les estructures, institucions i polítiques públiques i les preocupacions i motivacions públiques i personals, entrelaçant els dos àmbits socials. I, per descomptat, en la configuració

d'aquestes creences o visions. D'altra banda, aquests anys són una època de descentralització de l'Estat i de diversificació de la cultura social. La pràctica totalitat de l'operació antifranquista apostava per fórmules descentralitzadores entrelaçades en les experiències autonomistes de la II República. A més de les reivindicacions d'autogovern del País Basc i Catalunya, organismes polítics com ara la definitiva i majoritària Taula de Forces Polítiques i Sindicals dels País Valencià, apuntaven en la mateixa direcció. Apareixeran nous diaris de caràcter nacionalista: *Avui*, a Catalunya; *Deia* i *Egin*, al País Basc. Però l'Estat de les Autonomies, en la tensió crítica entre Estat i País implicava una dualitat interpretativa: no implicava una major autonomia informativa territorial, sinó més integració territorial i homogeneïtzació política amb Espanya. I alhora, una nova integració dels lectors valencians en el mapa comunicatiu progressista majoritari. Així, com ironitzaria Lluís el Sifoner (1977: 67):

«El present anunci
busca diari decent
al País Valencià
per a ser publicat.
Pagaria el que fos.»

Pierre Bourdieu incidia, en el seu assaig clàssic *Ce que veut dire parler* (1982) en la realitat psicosocial, és a dir, en la força de les coaccions estructurals que pesen sobre les interaccions i que, al seu torn, fonamenten les representacions subjectives. En l'àmbit de la televisió, hi ha una novetat important: les emissions diàries de mitja hora de l'informatiu *Aitana* (TVE), les quals prenen una volada professional i informativa desconeguda fins aleshores al País Valencià. És quan s'introdueix l'ús del valencià en la informació televisiva i, en els continguts, allò que conten comença a reflectir els conflictes i els problemes de la realitat valenciana (Xambó 2010: 5). L'orientació del programa canvia radicalment. Atracaments, incendis i successos en general omplen els continguts informatius amb les dosis pertinents de festes, esports i corregudes de bous. La problemàtica laboral i social del país desapareix.

A la ràdio, amb l'aparició del programa *De Dalt a Baix*. A *Ràdio Peninsular* l'any 1974 començava el primer programa íntegrament en valencià, amb cobertura sobre tot el País Valencià, amb uns continguts eminentment culturals, d'informació de llibres, actes culturals, novetats, entrevistes i una presència constant de la Nova Cançó (Xambó 2010: 6). A l'igual que passà amb *Aitana*, aprofitant la integració de *Radio Peninsular* a Ràdio Nacional d'Espanya i atenent les enormes pressions dels sectors més reaccionaris de la ciutat de València, el programa desaparegué.

La premsa escrita veié aparèixer la revista *Valencia Semanal* (1977-1980) i els diaris *Diario de Valencia* (1980-1982) i *Noticias al Día* (1982-1984) que, tot i el caràcter democràtic i renovador quant a l'impuls d'informació a la societat valenciana, resultaran molt insuficients per fer front a l'hegemonia mediàtica de la dreta on pervivien les plantilles, la ideologia i les pràctiques heretades del franquisme. Tornant a la realitat psicosocial de Bourdieu suara esmentada (1985: 87-105) els avantatges del poder a l'hora d'establir sistemes de classificació i de divisió, és a dir, les paraules, els noms que construeixen la realitat social tant com l'expressen, es veuen contraposats al capital cultural que havia acumulat la visió nacionalista de València i que ara pugnava per canviar les categories d'adscripció.

En el format rellevant -entre la cultura comunicativa general i la cultura literària- del setmanari, *Valencia Semanal* aparegué en la setmana del 10 al 17 de desembre de 1977 i desaparegué dels quioscos la setmana del 25 de maig a l'1 de juny de 1980. revista que

aposta per la visualitat i el tractament visualista de la textualitat, entengué que política era tot i és va immiscir en informacions educatives, econòmiques, medioambientals, històriques, sanitàries o relacionades amb els mitjans de comunicació entre altres. Calia construir una societat nova, aquest era l'objectiu i, per tant, calia crear opinió i informar sobre tots els aspectes que incidien en la vida dels valencians. La nova realitat passava per donar-li veu als sectors socials exclosos fins al moment, i visibilitzar un país allunyat del focus durant dècades. *Valencia Semanal* ajudà, mitjançant la informació, a recuperar la identitat dels valencians. El valencianisme com a tret ideològic principal de la publicació setmanal, caracteritzat per la idea que el procés de revalencianització de la societat i el seu caràcter nacionalista es vinculà al missatge de Joan Fuster sobre que aquest era l'únic camí possible per a la modernització del País Valencià. Es polititzà una identitat valenciana que sempre havia restat definida en termes estrictament simbòlics i culturals, mai amb assumptes polítics de confrontació amb l'altra identitat imperant a la societat valenciana, l'espanyola. Açò provocà l'oposició a un paper secundari dels valencians i a la construcció d'un imaginari enfrontat a la concepció espanyola de la societat valenciana - la regional - interioritzada - i acceptada- pel franquisme. Eixir d'aquest règim totalitari, allunyar-se definitivament d'ell, progressar, suposava revisar els trets que definien els valencians, inclús, la història.

La provocació fou una constant de força rellevància a *Valencia Semanal*. Les reflexions més importants d'anàlisi de la realitat política contenien tints burlescos, en un intent de demonitzar, mitjançant l'humor, algunes de les propostes politicoideològiques oferides aleshores sobretot per les formacions de dreta i, amb especial interès, amb els temes vinculats amb el conflicte dels símbols identitaris del País Valencià o amb l'idioma. Hem de recordar que aquest és un moment de força importància en la creació de l'imaginari democràtic, amb un rellevant paper dels mitjans de comunicació en la formació de l'opinió pública i els referents simbòlics. És per això que els apartats humorístics aconseguiren una gran acollida ja que podien ser consumits per tots els sectors socials, independentment de la seua formació acadèmica. L'humor aproximava els protagonistes al poble, a canvi de satiritzar els seus comportaments (polítics o personals). L'atac se centrà en la classe política valenciana i espanyola i cert sector dels intel·lectuals autòctons. La socipolítica, el costumisme, el món artísticoliterari,

l'economia, etc., tot tipus de tipologies i tira satírica, caricatura, fotografia, vinyeta, fototrucatges o fotomuntatges, columnes, reportatges gràfics, acudits o versos. Les portades d'Artur Heras en són un bon exemple. La vinyeta sobre el, llavors, davanter argentí del València CF Mario Alberto Kempes n'era un altre exemple. Apareguda en el número 30 que es publicà a finals de juny de 1978, la peça bromejava sobre la possibilitat que el règim del dictador Videla furtara Kempes als valencians després d'haver perdut, a mans dels catalans, la senyera, la llengua llemosina i els versos d'Ausiàs March.

Empentats pels nous vents oberturistes de l'església que propicià el Concili Vaticà II, convocat per Joan XXIII, i la gradual descomposició escleròtica del règim franquista, un grup progressista de l'església valenciana va decidir tindre un òrgan de comunicació independent i heterogeni, encara que amb dos eixos ideològics ben clars des d'un principi: el nacionalisme polític i la religió. Així les coses, *Saó*, datada els mesos de juliol i agost de 1976 en el context social, econòmic i cultural de la Transició política espanyola, es convertiria amb el pas dels anys en una tribuna periodística ben singular dins del periodisme valencià: una tribuna mensual independent, progressista i nacionalista, però conduïda per membres d'un sector oberturista de l'església valenciana. Hi hagué també l'intent d'una premsa institucional: *Generalitat*, periòdic quinzenal de la Diputació de València, fundat l'any 1980 durant el mandat de Manuel Girona, per a impulsar el fet comarcal i la normalització lingüística. *Generalitat* suposà la primera iniciativa periodística institucional de la democràcia que aposta seriosament per la vertebració comarcal. La revista, que separava de manera clara informació i opinió, no feia mai referència al terme «la província de València», una orientació que, com explica Francesc Martínez Sanchis (2016), la posà en el punt de mira d'uns i d'altres. A finals dels 70 el jovent descobrí que podien traduir el seu treball en una forma de salari sense haver de renunciar al tipus de vida nova que s'havien atorgat. Orientaran les seues carreres cap a circuits artístics, discogràfiques, etc., i es professionalitzaran. Molts orientaran les seues carreres cap a la funció pública, amb diferents graus de seriositat i compromís. Els instituts de batxillerat i els col·legis van ser els grans beneficiats: a mitjan dels 70 hi recalava una generació de professors preparada i compromesa que va decidir fer de les aules democràtiques una nova trinxera ciutadana. Com explica Rosa

Serrano, qui formà part dels moviments de renovació pedagògica «Ens posàrem a treballar amb gran entusiasme amb l'objectiu comú de crear una escola diferent de la que ens havia tocat viure» (Serrano 2019:28). *Les petjades del temps* (2019) aplega una part de la vida en un país perdut i difús i uns quants capítols de la seua vida de mestra i de per què va adelerar-se per una escola valenciana diferent. D'ací naix Escola Gavina, com havien nascut La Masia, la primera escola cooperativa dels valencians, i La Nostra Escola Comarcal, o Les Carolines.

3.2.1. La ciutat regional.

L'anàlisi filmica i literària està en relació amb l'estudi de la configuració cultural de representacions, la producció, reelaboració i interpretació d'imaginari i el seu paper en els processos de construcció i naturalització de les identitats socials col·lectives, com les de gènere, raça o nació. El cine, la literatura són formes de representació que són capaces de constituir-nos com a nous tipus de subjectes i construir punt d'identificació (Garcia Carrión 2015:16). Així, el cinema i la literatura esdevenen espais per a la difusió de representacions amb què l'espectador (lector) s'identifica o que identifica com a alienes, les quals contribueixen a elaborar identitats col·lectives. Així doncs, l'obra de B. Anderson *Comunitats imaginades* (2005) és una fita clau per a la reflexió sobre la cultura de les teories sobre el nacionalisme. La seua definició de nació com una «comunitat imaginada» s'ha convertit en un lloc comú en els treballs sobre nacionalisme, i la seua perspectiva va situar en el centre de la reflexió sobre nacionalisme l'estudi de les representacions culturals de la nació, especialment en la novel·la. Des d'aleshores, el nacionalisme és entés com una forma particular de construcció social i una formació discursiva, una narració, un marc de referència que ens ajuda a donar sentit i a estructurar la realitat que ens rodeja. Aquest èmfasi en la dimensió narrativa i cognitiva del discurs nacionalista implica que el nacionalisme és més que una doctrina política: el discurs nacionalista afecta tota l'experiència social dels individus, la seua forma d'entendre el món. La identitat nacional està fonamentada en el dia a dia, hàbits i pràctiques rutinàries, obrint la possibilitat d'una comprensió més dinàmica de la cultura i del seu paper en la construcció d'identitats.

La Renaixença ha tingut un paper fonamental en l'elaboració de materials culturals que imaginem la identitat valenciana (cfr. Archilés 2001; Roca 2011). Una construcció simbòlica d'una identitat cultural distintiva amb trets específics, però entesa sempre com una identitat regional dins el marc nacional espanyol, i mai com la base d'una reivindicació nacionalista alternativa. Es va fixar un imaginari i un relat dels valencians com a subjecte col·lectiu que dibuixava una trajectòria històrica compartida, un paisatge i territori ben definits i uns trets idiosincràtics característics. Els intel·lectuals renaixentistes, amb un protagonisme rellevant de Teodor Llorente i Constantí Llombart, van forjar un imaginari de la identitat valenciana basat en un món agrari centrat en l'Horta, encara que amb la presència destacada de la ciutat de València. Aquesta imatge, «la identitat valenciana central» (Piqueras 1996) va esdevenir la representació principal de la identitat dels valencians com a regió. Un imaginari generalitzat en què la imatge de la dona valenciana esdevenia una icona i un motiu literari i artístic.

La Compañía Industrial Film Española SA, és a dir, CIFESA, fou una realitat valenciana que no ha de fer pensar que les peculiaritats locals condicionen o imprimeixen caràcter. Cifesa era una empresa de vocació explícitament i declaradament espanyolista que, a partir de la postguerra, assimilà i contribuï a crear una estètica nacional, ampul·losa, grandiloqüent i eclèctica, molt teatral (Fanés 1982), a l'igual que les pel·lícules dirigides pel valencià Luís Lucía Mingarro (València, 1914 – Madrid, 1984), ambientades la majoria a Andalusia i plenes de «faraloes y tonadilleras». Tot i això, la temàtica valenciana del cinema reactivava des de l'ideari franquista l'imaginari de l'especificitat regional, emmarcada en un discurs nacionalista espanyol que havia predominat en la no-ficció de temàtica valenciana al llarg del segle XX. Així doncs, en 1940 Alfredo Fraile repeteix direcció de dos pel·lícules, aquesta vegada en col·laboració amb el compositor valencià Francesc Almela i Vives: *Valencia y sus flores*, amb música de Rafael Martínez i José Ruiz Azagra, i *Reflejos de Manises*, amb música del mestre Palau. El noticiari en color del Departamento Nacional de Cinematografía no era diferent i, en aquesta línia, roda documentals a l'Albufera - *Entre el agua y el barro. Estampas de la Albufera* (Christian Anwader, 1957), *El Turia* (Alberto Carles Blat, 1958) o *Valencia* (José López Clemente, 1969), els dos últims des d'una òptica

obertament orientada al turisme o la ideologia de productivitat capitalista (*Tren naranjero*, José López Clemente, 1956). (Nieto Ferrando i Rubio Alcover 2017).

Com és sabut, el turisme com a fenomen de masses naix als anys cinquanta del segle passat. En finalitzar la segona guerra mundial, començaren a donar-se certes condicions que afavorien l'augment de l'activitat turística. Per una banda, els avantatges en tecnologia; per l'altra, el desenvolupament de l'Estat del benestar, als quals hauríem d'afegir unes taxes de creixement econòmic elevades combinades amb una distribució de la renda que millorava les condicions de vida de la població treballadora i, sobretot, l'existència de destinacions turístiques barates i amb excel·lents recursos turístics prop dels països més desenvolupats, especialment l'entorn de la Mediterrània, on destacava Espanya. Així, els recursos propis del sud d'Europa com ara el clima, el mar, la platja, la gastronomia, la cultura, etc., van esdevenir elements molt atractius per al turista del centre i del nord. Les transformacions del litoral turístic s'expressaven de manera molt més dura que en la ciutat convencional, com s'observa en el següent poema de Josep Lluís Fos inclòs a l'antologia *Carn fresca* (1974).

«POSTAL NÚMERO 1

Talaia societat anònima, gratacels
recolzats a dalt de la muntanya,
claus en mà, escriptura en mà,
davant notari, en tres idiomes,
perquè ningú no se'n fiava;
rètols anuncien hotels, anuncien
apartaments de bells noms de fades,
anuncien pinedes i les prohibeixen
trençar, i en compren i en venen,
i ningú no n'hi veu de pinedes;
i s'hi projecten amors i se'n prometen
quan al fosqueig, quan a les pinedes,

talaia, a cent-vint per hora,
a la mà. Plaça de fals romànic.» (Fabregat 2015: 55)

En aquest context econòmic del turisme de la segona meitat del segle XX, l'editorial Destino creà la col·lecció «Guías de España», concebuda com una sèrie de guies d'autor en què cada col·laborador tenia la suficient llibertat com per a potenciar els aspectes que considerara oportuns. El 1962 es publicà *El País Valencià*, de Joan Fuster. Dels elements paratextuals destaquem la sobrecoberta que duu una imatge que és una aquarel·la amb un clar domini dels tons freds del cel i de l'aigua. En la meitat inferior de la part frontal prenen pes els tons càlids de la terra i de la coberta dels habitatges representats. La voluntat explicitada de Joan Fuster és la de superar els tòpics referits al País Valencià. En el text de la sobrecoberta els editors afirmen:

«La guía que ha compuesto Joan Fuster viene precisamente a deslindar el tópico y la realidad valenciana».

Continuant amb la coberta, hi ha dos barraques construïdes a la vora de l'Albufera, per les aigües plàcides de la qual navega una barca que duu desplegada una vela llatina. Davant les barraques, hi trobem un taronger i una palmera – que difícilment podem considerar arbres propis d'aquest paisatge. Hi ha també un carro amb l'animal corresponent enganxat. Els diferents elements constitueixen una imatge al·legòrica del País Valencià: la de la frondositat associada a l'horta de València i a l'Albufera que Joan Fuster intenta defugir com a imatge de conjunt del país, parcial i insuficient. Dit això, el que sí que remarca aquesta imatge és el caràcter agrari, rural del País Valencià.

El reportatge fotogràfic, obra de Ramon Dimas, que acompanya aquest llibre subratlla el seu caràcter rural. Per exemple, les dos primeres fotografies de la guia són de l'horta de

València: un camp ple de cavallons de cacauet (Fuster 1962: 8) i una barraca amb una planta de tabac en primer pla (ibid. 9). La barraca es repetirà encara un parell de vegades més al llarg del llibre (ibid. 70, 182). I les fotografies dedicades als principals conreus (arròs, ibid. 97, 98, 99) (taronja, ibid. 101, 102, 103)

Llibre dividit en cinc apartats, el primer parla de «La tierra» i els tòpics tradicionals emprats en la descripció del territori valencià. Joan Fuster explota la identificació de la geografia valenciana amb la fertilitat absoluta. Concentra totes les manifestacions laudatòries en l'expressió *Valencia, jardín de flores*. No diu en cap moment que siga una percepció errònia de València, sinó que el que resulta inconvenient és aplicar l'expressió al conjunt del territori, una imatge de València internacionalitzada a través del pasdoble «Valencia», del mestre José Padilla (Almeria, 1889 – Madrid, 1960), i que, interpretat per nombrosos cantants, des de Carlos Gardel a Bing Crosby passant per la cantant francesa Mistinguett o, fins i tot, el Cor de l'Exèrcit Roig, on destaca, per damunt de tot, el tòpic floral el qual anul·la unes altres vinculacions com la laboriositat ciutadana o la sociabilitat («Ja en el taller i en el camp remoregen, / càntics d'amor, himnes de pau») presents en «l'Himne Regional» de Maximilià Thous.

«Valencia es la tierra de las flores
de la luz y del amor.
Valencia, tus mujeres todas tienen
de la rosas el color.
Valencia, al sentir como perfume
en tus huertos el azahar
quisiera, en la tierra valenciana,
mis amores encontrar.
La blanca barraca, la flor de naranjo,
la huerta pulida de almendros en flor,
el Turia de plata y el cielo turquesa
y el sol valenciano van diciendo a voz.

Amores,
en Valencia son floridos
como ramos de azahar
Quererres, en Valencia sus mujeres
con en alma suelen dar.
Pasiones, en la huerta valenciana
si le dan el corazón.
Sus hembras, ponen alma y ponen vida
en un beso de pasión. (J. Padilla 1990)

Una descripció, la d'aquest apartat de «La tierra», que emfasitza el fet que som un país marcat principalment per la dualitat costa i muntanya, horta i secà i l'èmfasi en la preferència pel paisatge humanitzat. Quan descriu un paisatge no ho fa mogut per l'interés de l'espectacle sinó per algun fet social que s'hi interposa. En cap moment no serà el territori, vist en conjunt o individualitzat com a diferents punts de referència, el que definirà el poble, el que ens donarà identitat cultural i nacional, sinó la llengua. O, expressat en uns altres termes, l'estirp. Una geografia humana diversa, una configuració física desigual i heterogènia però que té una unitat, una personalitat, marcada per l'orla marítima, pel Mediterrani i per l'estirp catalana, l'element substancial i vertebrador.

«Lo valenciano -testimonios: la bandera y la cultura, el idioma y la vocación
– no es sino lo catalán asentado, y un poco reblandecido, en las riberas del
Seno Sucronense» (Fuster 1962: 12)

Una geografia analitzada sobre la presència o no d'aigua i sobre la manera en què els valencians l'hem gestionada. La mar, en canvi, la costa, i en clara contraposició a les directrius turístiques, té poc d'interès per a Fuster.

«El agua, la desada, obsesionantemente, necesaria agua, es, para los valencianos, el riego: única y exclusivamente el riego. [...] El valenciano - clama, de vez en cuando, algún doctrinario nostálgico – vive de espaldas al mar» (ibid. 14)

En tancar l'apartat de «La Historia», on remarca els esforços cívics que caldria refer i la catalanitat com a eix de la nostra identitat nacional, Fuster enceta el capítol «La gente», on posa damunt la taula l'escassa capacitat dels valencians per a identificar-nos com a poble. Hi domina el sentiment de poble vençut, de poble subaltern i per això ens costa saber-nos «pueblo entre los pueblos» (ibid. 42). De mots amb càrrega identitària, Fuster fa servir poc els termes «nació» i «pàtria», i emprerà gairebé sempre «país» per a identificar el territori i «poble» per al conjunt demogràfic dels ciutadans.

El cos central de l'apartat està dedicat al conjunt de tòpics que ens defineixen: el «pensat i fet», exemplificat amb «un edificio, una falla, un tinglado conmemorativo, una revolución de culturas, un negocio» (ibid. 46). I sobre aquesta base sociològica, sense massa justificació, situa el component cultural discursiu de la mordacitat, la grolleria, la sàtira, les bandes de música, el barroquisme de les nostres manifestacions humanes. I un ruralisme majoritari, en un País Valencià en què dominen les zones amb dependència econòmica gairebé exclusivament agrària, i arriba a amarar els nuclis de població més urbans, amb València al capdavant.

Un correlat escènic historiogràfic del concepte és el de l'espectacle *Memòries de la coentor* (1977) amb dramaturgia de Juli Leal, *collage de textos* (d'Escalante, Lluís V. Aracil, M. Sanchis Guarner, Juli Leal i altres autors), sobre la València de la Restauració

borbònica, en el darrer terç del segle XIX, tot seguint formes populars d'expressió (sainet, falles, etc.) i insistint en fets socials transcendents del moment, com ara les revoltes camperoles i la renúncia idiomàtica de les classes dominants, amb freqüents i gens forçades translacions a situacions presents i actuals. Juli Leal ho especifica de la següent manera:

«Dues malalties patia la gent ¡dues! Benvolguts festers i festeres, l'snobisme... i la Coentor!... malaltia valenciana per excel·lència. Els snobs, nous rics, tenien pressa per oblidar el seu origen, imitant als que estaven més dalt...» (Leal 1977: 44)

«per altra banda, els cursis, gent vinguda a menys, arruïnats o imitadors de les classes superiors per dissimular la seua situació, s'aferraven desesperadament a una posició que ha havien perdut» (ibid. 46-47).

Amb un tret distintiu: la pèrdua de la llengua esdevé la pèrdua d'identitat. Leal indaga en aquest procés en què el patriciat local abandona la llengua i el castellà esdevé l'idioma de l'elegància i cultura, i els «coents» els imiten:

«I allò que feren tan alegrement seria un pas cap a la pèrdua de la identitat, amb implicacions històriques transcendents. I eixa realitat dels nostres avantpassats es reflectiria a través dels anys» (ibid. 59)

I posen en el punt de mira la Renaixença, creadora de mites que s'han imposat a l'inconscient col·lectiu amb tanta intensitat com si de sempre hagueren sentit i formaren part inseparable de l'ésser valencià.

«¿com anava a combatre'l (el centralisme), si la burgesia promotora de la Renaixença Valenciana i el seu vehicle cultural, els Jocs Florals, estava segons les males llengües, íntimament lligada al Govern de Madrid?

La Renaixença Valenciana, dic, esdevé una caricatura triomfalista de poemes folklòrics, de poetes que quan escriuen «en serio», ho fan en castellà. Segons ells, el poble valencià sempre somriu, té una blanca barraca, un cel blau, falleres, paelles [...] havent així dues visions, del nostre poble» (ibid.85-86).

En aquesta mena de guia turística que és *El País Valenciano*, Fuster ens presenta huit itineraris diferents, amb un concepte implícit de «centralitat» com a «capitalitat»: «Valencia y su huerta», «De Sagunto a Castellón», «El Maestrazgo y Morella», «Liria, los Serranos y una excursión a Castilla», «Játiva, Gandía, la Albufera», «De la Ribera a la Marina», «Entre Alicante y Alcoy», «Villena, Elche y Orihuela». Com a tòpic entre els tòpics, ens fa emprendre la visita a la ciutat situant-nos a dalt de la torre del campanar de la catedral de València, el Miquelet. Des dels cinquanta-un metres que té, i després de pujar-ne els dos-cents set escalons de pedra, veurem la franja blava del mar, les muntanyes distants, l'horta i els pobles disseminats, que ja comencen a ser absorbits per una ciutat en plena i ràpida expansió, i els nombrosos campanars que poblen la ciutat, amb les cúpules i les esglésies respectives.

«Los campanarios pudieran ser muy bien trescientos, y junto a ellos, las cúpulas de teja barnizada, reverberan bajo el sol. La ciudad, rumorosa y vasta, nos espera.» (ibid. 118)

A pesar dels tòpics, caldria dir que una guia turística totalment diferent al llibre de Fuster, la *Guía secreta de Valencia* (1972), d'Alfonso López Gradolí, qualifica el Micalet com «Es el símbolo de Valencia. [...] es para los valencianos lo que la Puerta del Sol para los madrileños; síntesis de su amor a la patria» (López Gradolí 1972: 182-183), i proporciona una panoràmica des del Micalet no massa allunyada de la de Fuster:

«Desde lo alto de El Micalet, esa torre madre, que es como la cimera de la ciudad, aparecen la huerta y el mar como un rico mosaico. (Todo lo de los humos negros es mejor pasarlo por alto [...]).» (ibid. 16-17).

Com es veu, la visió de la ciutat del segle XIX com a «ciutat convent», internacionalitzada per Victor Hugo a *Les orientales* (1829) («Valence a les clochers de ses trois cents églises») continua sent el tret més característica de la ciutat.

En aquest periple per València, Fuster opta per contraposar l'altura entre edifici religiós i edificacions civils característiques de la «modernitat». Abans d'això, però, critica l'urbanisme del cap i casal: «la masa tonta de los 'rascacielos' provincianos» (ibid. 117). Les cometes a «rascacielos» en limiten, en certa manera, gairebé metonímicament, l'alçària i l'adjectiu «provincianos» els banalitzen absolutament: fa que els gratacels valencians tinguin el mateix escàs interès que els de qualsevol capital de província espanyola. D'aquesta manera, Fuster posa el punt de mira del lector en la València monumental i el prevé sobre la manca de modernitat de la ciutat. No ens trobarem amb una València cosmopolita, amb edificis d'avantguarda, sinó tot el contrari. Fuster indica

que València ha perdut qualsevol tret metropolità – i cosmopolita – a causa del provincianisme, causa principal que ha provocat la incapacitat dels valencians per a saber-se poble, per a sentir-se un poble singular. Molts valencians, segons Fuster, han deixat de sentir-se poble i s'han convertit en simple província, en sucursal d'una entitat nacional històricament diferent, amb tot el que això comporta de coentor i, el que és pitjor, d'incapacitat per a acarar el futur com a poble amb consciència col·lectiva.

«Hay bastantes valencianos que comparten la idea de que lo valenciano es una categoría rústica, plebeya y desairada; son legión los extranjeros que opinan lo mismo.[...] Para la mayoría de mis paisanos, el país queda cifrado en media docena de hechos folklóricos – unos festejos, un condumio, una manera de humor, unas habilidades de artificio - , frente a los cuales adoptan jactanciosas admiraciones o repulsas a rajatabla.» (ibid 41-42)

Tot seguit entra a la catedral i en comença una descripció, de la catedral i de la ciutat, de guia turística. Va descrivint edificis i monuments amb el detall que esperaríem en una guia turística, però sempre combinant aquesta descripció amb elements que donen amenitat a la lectura: citacions literàries, anècdotes, descripcions de festivitats religioses o d'altres manifestacions civil de manera metonímica, i no metafòrica.

«(*plaza de la Seu*) el Tribunal de las Aguas, dispuesto a dirimir pleitos y denuncias; recuérdese la descripción de Blasco en *La Barraca*, la plaza es, en su conjunto, mediocre, con un desolado tazón de fuente en medio. No es ya un centro, sino lugar de paso. Cuenta con un corazón en desuso, jubilado, de la ciudad.» (ibid. 129)

Fuster va emprant els diferents ponts sobre el Túria per a anar entrant i eixint del centre de la ciutat - «el interior de la ciudad» (ibid. 145) perquè és la València intramurs la que ens descriurà, amb algunes pinzellades – poques – de la València situada extramurs, el territori mixt, de transició entre l'urbs més rigorosa i l'espai obert que el camp representava, que, d'altra banda, tampoc no presenta massa interès si el que vol mostrar són aspectes diguem-ne monumentals, tot i els enderrocs de la història, sense alternativa de modernitat, al carrer Cavallers.

«[...] Sus linajudos propietarios las derriban o las venden para ser derribadas – entre 1940 y 1950 desaparecieron unas dieciseis casas solariegas de algún interés, y la racha continua – y además, las supervivientes no siempre han conseguido escapar de reformas indecorosas.» (ibid. 149)

Amb una certa ironia, López Gradolí (1972: 166) referma la descripció de Fuster:

«La calle de los caballeros, o, abreviadamente, la calle Caballeros, con palacios grandes que pertenecieron o pertenecen a las grandes familias valencianas, esos que ya son historia y son los apellidos que suenan a los eternos admiradores de clase media: Noguera, Trénor, los Condes de Daya Nueva, los Fernández de Córdoba...»

El Carme, la Llotja, Sant Joan del Mercat, la plaça de Collado, la plaça Rodona, Santa Caterina, la plaça de la Reina, el carrer de la Pau, el de Sant Vicent, el palau del Marqués de Dosaigües... fins arribar a la Universitat, estàtua de Lluís Vives, carrer de la

Nau, el Parterre, Colom i la plaça del Caudillo, «que es una de las plazas más horribles que conoce la experiencia urbanística de la humanidad» (ibid. 164).

Explica Le Goff (1991) que tot document és monument. És el resultat d'un esforç voluntari o involuntari de les societats històriques d'imposar a les societats del futur una imatge de si mateixes; per tant, la feina dels historiadors és interrogar aquest conjunt de documents / monuments i fer-ne una reflexió crítica. Com apunta Certeau (1999), l'espai és un lloc practicat i, per tant, l'habitant serà tant un espectador com un productor del món. Fuster obvia la plaça del Caudillo com a lloc de pas, com a punt neuràlgic. En canvi, per a López Gradolí (1972: 71) és «la principal plaza de la ciudad» i destaca la seua potència aglutinadora:

«[...] cuando se está pensando un sitio para luego ir a otro, cuando están los dos interlocutores entrecerrando los ojos -se hace siempre – para encontrar el nombre del establecimiento público o edificio donde se encontrarán, se termina siempre diciendo:

- Mira, quedamos en la Plaza del Caudillo.

Puede ser Telefónica, Correos, Lauria, Balanzá, Ateneo, Barrachina, San Patricio. Pero en la Plaza del Caudillo.» (ibid. 68)

Amb una valoració negativa queda tota la ciutat situada fora de les muralles, que per a l'assagista viatger:

«[...] no merece excesiva atención. [...] Los ensanches de Valencia demuestran a las claras la pujanza que la capital adquirió en los últimos tiempos, y, como siempre se produce un fenómeno semejante, la crecida hubo de efectuarse a costa del sacrificio de otros valores – valores o lo que

sea - : los nuevos barrios son anodinos, higiénicos y despersonalizados. Igual podríamos imaginarlos sitios en Madrid o Barcelona, salvando los detalles. [...] Toda ciudad se parece a otra ciudad. Probablemente dentro de cien años estos lugares que hoy nos parecen neutros tengan sabor y carácter para los valencianos de entonces.» (ibid. 178)

3.2.2. La ciutat nacionalista: l'impuls o la subordinació en l'obra de Joan Fuster.

Sota l'impuls de l'ideari de Joan Fuster s'inicia un procés de renovació ideològica, generacional i política del valencianisme, poc fonamentat en la capitalitat de la ciutat de València, i fins i tot posant en un segon nivell la idea de *polis*, de *civitas* valenciana. Els elements que constitueixen el nou valencianisme i el paper que hi juguen els components centrals del discurs fusterià són la invenció i la reivindicació d'un nou marc nacional, els Països Catalans, i, per damunt de tot, la llengua com a essència de la nació. La influència política de Joan Fuster sobre la consideració de la ciutat de València va ser decisiva, tot i que no hi ha un Fuster polític –de *polis*, i en el sentit d'influència majoritària, però sí en el sentit més substancial, és a dir, apel·lant a fidelitats històriques, ideals profundes. Fuster s'ocupà de política, és a dir, de les relacions de poder, de les relacions entre els pobles, i les ideologies que se'n deriven i s'hi apliquen des dels seus primers escrits. Una bona part de la producció de Joan Fuster, en forma de llibres o en forma d'articles, se li podria aplicar allò que ell mateix diu en el pròleg d'*Un país sense política* (1976)[1995], escrit precisament en el temps crític de la transformació de València, i de l'aparició de la seua capitalitat autonòmica, que és una meditació permanent sobre un tema del qual no sap desfer-se'n, «perquè és el tema del meu poble» (Fuster 1995: 34), sense especificar la relació del concepte (històric) de poble amb el (modern) de ciutadania. El tema del «seu poble», es pot resumir en dues propostes de reflexió: la primera és saber qui som i per què som com som, és a dir la reflexió sobre la identitat nacional i sobre la història que té la seua expressió més completa en *Nosaltres*

els valencians (1962); la segona, és saber on volem anar i què hem de fer, és a dir, definir posicions polítiques de les quals es deriven incitacions, proclames, crides, programes o pamflets. Cal recordar les tres parts de què consta el llibre: *Els fets*. (p. 25-101), *Les indecisions*. (p. 105-169), i *Els problemes* (p. 173-234).

En definitiva, Fuster no presenta conclusions o propostes per a la complexitat sociològica i urbanística de la ciutat. La seua obra imagina un país que es corresponia poc amb la majoria de realitats del moment. Va imaginar el país en el sentit complex que aplica al concepte de *comunitat*, Benedict Anderson (2005:24), qui indica que tota nació és política, imaginada, inherentment limitada i sobirana. Des d'aquest punt de vista podem interpretar *Nosaltres, els valencians* com l'intent d'aportar uns materials sòlids que permeteren fonamentar referències dignes de ser compartides, superant la trivialitat i el folklorisme que havien abocat la *valenciania* –que no té les mateixes connotacions que *valencianitat*-, a propòsit d'un mer sucursalisme d'una altra capital – Madrid-, l'autèntica «capital», i un provincianisme espanyolista, sobrepasant la submissió que la paraula «província» (administrativa) té.

El projecte «nacional» dels anys 50 i 60 suposà un punt de partença per a la construcció del País Valencià, amb una idea reticent sobre la seua capitalitat. La idea de nacionalització cultural -i fins a cert punt política- fou un denominador comú per a un nucli generacional a la ciutat de València i a les comarques del rerepaís, amb l'objectiu doble de qüestionar una deformada trajectòria històrica -i cultural- dels valencians (basada en la multiplicació d'estereotips, de tòpics) i vincular la pràctica política en l'àmbit d'una nació cultural -catalana- en el marc d'acció estricta (valencià). La ruptura, doncs, amb un imaginari desvertebrador -provincià- socialitzat per les oligarquies econòmiques requeria l'activació conjunta d'un compromís polític amb la finalitat d'activar una *altra* idea de nació (valencianocatalana) en contestació a un espanyolisme nacionalcatòlic. Així, aquest projecte significava -pel que feia a la cultura més general- un marc d'expressió per a una «generació del silenci», nascuda a començaments dels anys trenta. En definitiva, el recobriment d'una concreta historicitat equivalia a construir no únicament una identitat col·lectiva, sinó una identitat individual desalienada. Raimon en 1964 ja havia emigrat a Barcelona, i escrigué «D'un temps, d'un país», on ens defineix aquell lloc i aquell moment en una aposta per mirar el futur

amb esperança perquè aquell país que «mai no hem fet» s'està convertint en un «país que ja anem fent».

«D'un temps que serà el nostre,
d'un país que mai no hem fet,
cante les esperances
i plore la poca fe.
No creguem en les pistoles:
per a la vida s'ha fet l'home
i no per a la mort s'ha fet.
No creguem en la misèria,
la misèria necessària, diuen,
de tanta gent.
D'un temps que ja és un poc nostre.
d'un país que ja anem fent,
cante les esperances
i plore la poca fe.
Lluny som de records inútils
i de velles passions,
no anirem al darrera d'antics tambors.
d'un temps que ja és un poc nostre,
d'un país que ja anem fent,
cante les esperances
i plore la poca fe.
D'un temps que ja és un poc nostre,
d'un país que ja anem fent.» (Raimon 1964)

El balanç d'aquests primers anys seixanta fou un moviment cultural i polític emergent que, malgrat tenir referents als anys vint i trenta, suposava una nova estratègia d'articulació nacional en el context d'una formació social industrialitzada. L'acció per a difondre la conscienciació nacional era política i era dirigida fonamentalment a contestar una concepció ideològica de la realitat articulada per part de les elits dominants sobre l'agrarisme i, per tant, instrumentalitzada per la ideologia nacional espanyola.

Joan Francesc Mira (València, 1939), partint de les tesis fusterianes, (Mira 1997: 213-250) matisa aquest concepte de Països Catalans, no com a nació política sinó com a designació d'un àmbit històric i lingüístic; un àmbit modern de relació cultural i d'interessos diversos (econòmics, per exemple) afins o compartits. Mira parteix de la premissa que el «llegat històric», la continuïtat cultural, la llengua, etc. -estarà més ben salvaguardada i es desenrotllarà millor dins d'un espai català compartit en termes d'igualtat que no dins d'un espai castellanoespanyol on els valencians sempre seran inevitablement marginals i escassament rellevants. En definitiva, l'arrel de la qüestió nacional valenciana seria:

« [...] no que un sector més gran o petit de ciutadans -sovint lligats a la vida cultural o acadèmica- pensen que a més de ser en primer lloc i sobretot valencians són també més o menys catalans, sinó que una grandíssima majoria no pensen prou que són valencians, i pensen massa que són espanyols.» (Mira 1997: 240)

Resulta, doncs, que el catalanisme, si ha tingut èxit a València ha sigut «no en tant que nacionalisme català sinó en la de reactivació de la consciència, la llengua, la cultura i la identitat valenciana» (ibid. 241). Un moment que ja poetitzà Josep Lluís Fos i que recollí Amadeu Fabregat en la seua antologia *Carn fresca* (1974):

«[...] Era quan Tàrrega parlava
del moment clau del País:
si la Universitat de València era valencianista,
si Fuster conferenciava a Bonrepòs,
a quatre passes del camí de Trànsits,
si la gent, tot un tràfec enmig la plaça
del Poble que un altre nom tenia, s'espavilava.
I tantes i tantes coses que, al comiat
en un cantó del Lauria, el guitarrista,
Alpera, nosaltres, somniàvem: el camí
del tren tot orlat de banderoles.» (Fabregat 2015: 51)

A *El desig dels dies* (1981) la ciutat de València dels anys seixanta hi és protagonista a través dels ulls i de les veus d'una sèrie de personatges disconformes amb el règim de Franco i compromesos en l'esforç de subvertir-lo des d'una actitud nacionalment rotunda i des de l'ardidesa de la seua joventut. Un projecte de país la característica del qual era la no subordinació a l'imaginari de societat sense història nacional harmònica o de paradís terrenal agrari, divulgada pel nacionalisme espanyol a l'ús. Aquesta postura tenia el caràcter modernitzador del nacionalisme fusterià, cosa que identificava el País Valencià com un projecte engrescador pel seu sentit democràtic i progressista. Com estableix un dels personatges de la novel·la, des d'un punt de vista antropològic associat a la conceptualització moderna de la noció romàntica de la pàtria, el fil conductor dels nacionalistes d'aleshores era concloure que:

«NO HI HAVIA més manera possible de ser que ser alguna cosa, d'alguna gent i d'algun lloc, pertànyer, perquè aquesta és l'única possible condició dels humans [...], i sense aquesta o som reduïts a una infra o sub-condició

precària, o al rosegament permanent de la corca i de l'arna, i el treball de buscar una pàtria amagada [...] era així mateix l'única manera de poder carregar sobre nosaltres l'antiga maledicció de poble [...], mentre uns altres perden els camins i cauen en l'adoració dels ídols estrangers, o pitjor condició encara, són cridats i forçats un per un a la retracció i a l'oblit [...]» (Mira 1981: 91)

Resseguir el continent d'una praxi cívica nacionalitzadora, que evolucionaria de la consciència lingüística a la consciència nacional política, és el que explicarà el perquè de les relacions nacionalitàries entre Barcelona i València, la publicació de revistes universitàries, el sentit de certa vertebració territorial dels aplecs o la primera estratègia política de la identitat amb la fundació del Partit Socialista Valencià. Es tracta de punts de referència per a caracteritzar el nacionalisme valencià de la dècada dels anys 60 com a «nacionalisme català valencianista» o valencianisme nacional, en el sentit que la pràctica política era específicament valenciana, però integrada en el marc nacional cultural català (Mira 1994: 151).

La figura del *flâneur* és la d'un personatge que es caracteritza per deambular per a descobrir la nova ciutat que s'està formant. Així doncs, la ciutat esdevé còmplice d'aquells que l'ocupen, d'aquells que indaguen pels seus carrers construint i extraent significats, deixant-se meravellar amb la múltiple realitat d'una quotidianitat cada vegada més complexa a l'espera de ser desxifrada i recorreguda pel *flâneur*. Aquest paradigma literari transfigura el *thopos* de la ciutat caracteritzada per la seua homogeneïtat i racionalitat per a convertir-la en *mythos* de l'experiència moderna. *Coltell al cap* és una plaqueta que guanyà la Viola d'Or i Argent als Jocs Florals de Barcelona 1981. El text de Joan Navarro fa referència a la pel·lícula de Reinhard Hauff com explicita a la plaqueta. La ciutat s'explicita quasi a la fi del llibre: «El meu amor va morir a la ciutat de les torres» (Navarro 1982: 7); abans havíem trobat el jo passejant per Praga: «Escrivia el seu nom per les parets de Praga, i no et coneixia. Sols sabia dels teus ulls» (ibid. 6); «Abillat de màscares em passejo pels carrers. Farsant i rabiüt» (ibid. 5). El jo demana al lector de participar, de ser també un *flâneur* enamorat i descobrir la ciutat: «Imagineu-vos que un bon dia anem pel carrer buscant qui en un temps us va estimar» (ibid. 5)

La figura del *flâneur* no es limita únicament a deambular sinó que al seu pas observa i descriu. És un personatge urbà focalitzat en el seu sentit de la visió. Per a ell, la ciutat és uniforme únicament en aparença: sota la ciutat s'oculta tot un món, una realitat subterrània davant la quotidianitat de la persona comuna. El *flâneur* entén la ciutat com un text que s'ha d'interpretar, com un espai de lectura i d'investigació simbòlica. Amb aquest, l'espai urbà ha transcendit a la noció de ciutat semiòtica: la ciutat com un espai per a ser llegit, convertir el cos en instrument perceptiu. Aquesta és la base de la dimensió fisiològica de l'urbs que W. Benjamin (2005) introdueix en *Los pasajes*, on explica que «A través de los nombres de las calles, la ciudad es un cosmos lingüístico.» (2005:471) perquè el nomenclàtor d'una ciutat és un macrotext peculiar ja que en la seua redacció han intervingut moltes mans en diferents períodes històrics. Per tant, podem considerar-lo com un palimpsest en què s'escriu i reescriu constantment sense arribar a esborrar del tot l'escrit anteriorment. Es tracta d'un macrotext amb una semàntica densa i una sintaxi escassa. Un macrotext elaborat per a difondre una

narrativa històrica i dibuixar així uns marcs identitaris ciutadans. Sobre aquest concepte Roland Barthes posteriorment teoritzaria:

«Cuando voy por la calle -o por la vida - y encuentro estos objetos, les aplico a todos, sin darme cuenta, una misma actividad, que es la de cierta lectura: el hombre moderno, el hombre de las ciudades, pasa su tiempo leyendo. Lee, ante todo y sobre todo, imágenes, gestos, comportamientos.»
(1999:223)

Els urbanistes i els arquitectes proporcionen un espai neutre que és allò que Michel de Certeau ha anomenat la «ciutat funcional». Als viants els agrada mirar, endinsar-se en la ciutat, des d'una perspectiva ben diferent no completament planificada, sinó donant marge a la casualitat i l'imprevist. D'aquesta manera creen altres tipus de mapes. Són mapes viscuts de l'espai urbà. Marg Augé (1998: 10-11) ha reflexionat sobre la ciutat planificada que s'oposa a la ciutat viscuda, la de l'experiència personal:

«Nuestros itinerarios de hoy se cruzan con los de ayer, trazos de vida de los que el plano del metro, en la agenda que llevamos en nuestro corazón, sólo deja ver su careta, el aspecto a la vez más espacial y más regular, pero de los que nosotros sabemos bien que todo se cifraba allí o que, no existiendo ningún tabique de separación, a veces para nuestro mayor malestar, todo se esforzaba por distinguir al individuo de quienes lo rodean, nuestra vida privada de nuestra vida pública, nuestra historia de la de los demás.»

El vianant construeix una ciutat, un espai pluridimensional i de múltiples significats. El passat s'hi superposa al present, i els itineraris físics dibuixen un mapa de sentiments i experiències, la vida privada amb la pública. I de tals superposicions, procedeix un *topos* notable: els mapes personals de la ciutat. Quan Mira escriu *El desig dels dies* (1981), exposa el marc autobiogràfic d'una generació que cerca interrogativament la seua pròpia història. Hom hi explicita un ambient, una situació de progressiva descoberta de la realitat amagada -circumscribida a la ciutat de València- pel que fa al país real. Mira defineix o interpreta una geografia de llocs en clau íntima que dibuixen un mapa sentimental de la seua experiència de la ciutat, una ciutat autobiogràfica, de ruta d'aprenentatge:

«I entre la reixa de l'Estació i la reixa de l'institut, per fi, l'aire familiar recobrat del carrer de Xàtiva, a totes hores ple del soroll de ferralla dels tramvies. [...] Indret o niu un tros de barri quadrat, amb vida pròpia, entre l'Estació i el carrer de Sant Vicent: carrer del Convent de Jerusalem, carrer de Pelayo, carrer de Bailén, travessant per darrere, el carrer del Matemàtic Marçal [...]» (Mira 1981: 39-40)

En aquest mapa reivindica la seua València, tot lligant noms que li són significatius, des d'una perspectiva personal o col·lectiva. L'Estació del Nord, joia del modernisme i símbol d'una modernitat que hui només és un record, el carrer del Convent de Jerusalem on està la vivenda familiar, els carrers del voltant. El narrador actua com a *flâneur* o badoc però motivat, i, com a camp d'actuació, té el centre de la vila. Roland Barthes (1999:265) concedí una gran importància a la dimensió eròtica (de sociabilitat i d'identitat) de la ciutat, en especial, del centre:

«La ciudad, esencial y semánticamente, es el lugar de encuentro con el otro, y por esta razón el centro es el punto de reunión de toda la ciudad; el centro de la ciudad es instituido ante todo por los jóvenes, por los adolescentes. Cuando estos últimos expresan su imagen de la ciudad, siempre tienen tendencia a concentrar, a condensar el centro;[...] Mejor todavía; el centro de la ciudad es vivido siempre como el espacio donde actúan y se encuentran fuerzas subversivas, fuerzas de ruptura, fuerzas lúdicas. [...] Por el contrario, todo lo que no es el centro es precisamente todo lo que no es espacio lúdico, todo lo que no es la alteridad: la familia, la residencia, la identidad.»

En un capítol de *El desig dels dies*, el narrador «posat a refer encara passejades dialogants», se'n recorda d'una per la Gran Via amb Arnau «assenyalant les figures de pedra blanca». Aquest és un barri la morfologia del qual ha canviat un poc però que encara ofereix forts lligams amb el passat, com unes coordenades fixes, és a dir, que són estructures i signes que no han canviat dràsticament al llarg dels anys i que, en conseqüència, permeten fusionar críticament de manera conscient el passat i el present. Això no sol succeir en els llibres d'història tradicionals. La Gran Via, barri burgés per excel·lència a València, concentra la caracterització del petit burgés comerciant, sense moltes aspiracions polítiques, i que limita les aspiracions dels hereus actuals. Observant sobre el que veu mentre passeja per aquesta via, el narrador reflexiona sobre la distància entre el temps dels avis, que van viure un temps d'esplendor burgés relatiu enfrontats als anys seixanta, marcats per la protesta estudiantil i la revolta de la generació més jove a la qual pertanyen l'Arnau i el narrador. Les reaccions als noms propis i el que signifiquen des d'una perspectiva personal i col·lectiva són indicatives de les diferents concepcions vitals que tenen i de l'experiència divergent del paisatge urbà en general.

«[...] 'Monuments i falles', deies, "... són tots eixits del mateix lloc". Voluminosament venerable el Patriarca en l'instant de glòria coronada. De llorer de les lletres nostrades. Ací, don Teodor i la seua falla commemorativa perpètua. No massa cosa ni molesta per a la Història o per al trànsit peatonal de la Gran Via. Sense excessives pretensions tots dos, falla i poeta. Amb basament o sòcol guarnit de fullam caragolat i plaques on només faltarien els cartellats explicadors de l'escena o de la significació dels personatges. Amb les faltes d'ortografia corresponents, per tal que la representació petrifallera fóra del tot adient i perfecta. Com ha de ser. Don Teodor Llorente, allà dalt, no assenyalava res, i no portava en la testa boina de filòsof, sinó dur barret de copalta. I les dones grassones amb falda de fallera o robustament nues, pintes de pedra al cap, brodats de pedra bruta. Fent cares toves de beatitud. Trasmalsades en la contemplació del Patriarca. Visió, doncs, beata, embadalida, quina?, del seu present històric, quin? Que havia dut els nostres avis a fer alçar entre magnoliers i plàtans el feixuc embalum en guisa de petrifalla llorentina. Podria ser, era?, la mateixa que havia dut a construir les cases digníssimes del bulevard? Edificis cal dir que sovint elegants i de vegades amb un toc de gràcia parisenca i tot. Cases també pels carrers a banda i banda de la mateixa Gran Via, encara, - per poc de temps, ai!, que la rapinya dels hereus és infinita - segures d'elles mateixes. Façanes de pulcra pedra artificial. Suaus amables miradors ondulats per on miren passar tramvies els néts incerts de don Teodor i de les seues llauradores abillades o nues. La cultura i la natura. En cort d'honor de pedra de l'ancià Patriarca barbut d'ulleretes de pinça poèticament, fallerilment i llauradorament coronat en l'Exposició Regional de l'any suprem esclat històric de la classe dels seus lectors i clients, culminació d'un segle ja passat i comercial floral fallida entrada en l'altre. Que és aquest que ens ha tocat a nosaltres que contemplàvem la monumental fallida i falla aquella vesprada de novembre, amb l'Aureli Mir i tu, mentre parlàveu de la hipotètica felicitat pretèrita. La dels curts burgesos nostres i dels seus autors no sé si orgànics o intel·lectuals de monuments o de llibrets de versos,

resultat poc feliç d'una suma d'advocats, comerciants a l'engròs, alcaldes i propietaris rurals de barret dur i levita mal portada.» (Mira 1981: 155-157)

Un fragment, aquest, representatiu, on destaca la caracterització personal i simbòlica del patriarca literari de la ciutat contemporània i l'evolució del país. El passeig continua cap al final de la Gran Via del Marqués del Túria. Hi ha també les estàtues del marqués de Campo, la del marqués d'Estella, que dona nom a la plaça de l'Arc de Triomf, convent de Sant Domènec, estàtua del marqués de Zenete i l'avinguda de José Antonio, antropònims que il·luminen les moltes contradiccions i els significats d'aquest espai urbà i constitueix una instància negativa, un moment d'alteritat entre el subjecte de lectura (espectador) i l'objecte de representació.

La ciutat, com a València, burgesa esdevé el decorat voluntarista en què es projecten les classes opulentes, un espai d'urbanitat d'acord amb la imatge que volien promoure aquestes elits. Per a ells, la ciutat serà l'instrument estimulador d'un orgull cívic i l'expressió més aparent de la modernització. Els carrers es convertiran en un text instructiu que pot manifestar i difondre un nou ordre moral i polític, els valors i les aspiracions de la civilitat en curs de definició. La transformació dels carrers en un manual, o llibre de text per a una comprensió de l'ordre i la modernitat és exactament el que uneix Gil-Albert i Mira. El que solia ser una plataforma d'una incipient i vertiginosa modernitat, a hores d'ara és pràcticament un altre espai.

Mira presenta una visió de València que critica alguns dels seus valors més preuats, especialment aquells de l'imaginari que han i s'ha imposat en detriment d'uns altres. Mira apel·la al gòtic civil, a la València burgesa de l'Exposició Regional de 1909 i rebutja el barroc i la feblesa d'aquesta burgesia. Així doncs, el Palau de la Generalitat («Heus ací on els nostres avantpassats ens governaren», *ibid.* 68), la figura de Joan Lluís Vives, les Torres de Serrans, el carrer de Cavallers, les tres portes de la Seu «que és un gòtic ben equilibrat i no gens florit ni flamigerant ni místic» (*ibid.* 64). La València de Blasco Ibàñez, Sorolla o Benlliure, la del carrer de les Barques o del carrer de la Pau «el qual carrer és un carrer que almenys fa aquella sensació, potser única a València,

d'elegància sense escarafalls» (ibid. 96). Per contra, els tòpics, «[el campanar de la Seu] considerat descarat símbol típic vulgaríssim, de postal de *souvenir* amb barraca, paella polícroma amb gallons de llima per les vores, i llauradora vestida de fallera. O viceversa» (ibid. 65), o el barroc: «¿per quina raó hem d'aguantar que el barroc siga aprofitat per a representar una tòpica i falsa exaltació del nostre esperit col·lectiu? [...] La primera rebel·lió que haurem de fer, serà la justa rebel·lió contra el barroc" (ibid. 65) O la feblesa de la burgesia, que en marxar a l'Eixample «i perquè aquest ample carrer i aquestes belles cases i falla, estan fets sobre la felicitat pagada d'uns pocs, monument són dels qui pensaven que el present era seu i ben sen i que el futur també pels segles dels segles havia de ser només seu. Però no van fer les piràmides els set faraons de Tebas» (ibid. 157). Mira reacciona contra l'existència d'aquest imaginari col·lectiu de gran abast, ja que el considera una espècie de foto falsa, inspirada en una realitat històrica que es projecta en el present com una reavaluació de la política i la cultura.

«En algun racó del gran mural que pintaré ... inaugurant el pont de la plaça d'Amèrica [...] Serà un fresc segurament efímer. Cobrint els murs impúdics que van quedant per tota la Ciutat on enderroquen implacablement cases deixant a l'aire marcats els espais que havien sigut més íntims, cambres i alcoves d'esvaïts colors, senyals de bancs de cuina, de rebosts, d'armaris de roba, vertical document ja arqueològic abans de caure al seu torn o ser cobert per nova conillera. [...] Reproduir així, tallar el temps. Cada any que ha passat i tots alhora. Com es pinten els anys? Cada veu i cada dia. Les nostres passes furtives i les empremtes deixades en cada carrer. En cada camí que heu fet. I alhora totes les cases de tots els pobles i viles del meu país. [...] Ja sé, però, que mai no gosaré posar les mans en aquesta empresa impossible, perquè sóc massa feble, jo i tot, un per un i sumats, encenalls, borumballa, primaris i emotius, sempre Pensat i mai no Fet. Ara que, tant si pintem i fem versets com si no fem ni això, ens han de dir igual seréis siempre unos niños, levantinos, os ahoga la estética. Com sé que si el mirall

mural s'arribava a fer – algú amb més força ho intentarà algun dia -, el poble avalotat en cremaria a l'inici de la primavera següent per a celebrar la festa de la purificació dels seus mals esperits, i perquè ja fa massa anys que no es vol, no es pot, no li deixen, té igual, reconèixer en cap espill que no li diga, espillet espillet, que tñe la cara més bonica i més fresca del món.» (Mira 1981: 124-126)

Si hi ha una obra que sintetitza tots els anhels i reivindicacions d'un poble, la lluita per la defensa de la identitat valenciana, és *Mural del País Valencià*, de Vicent Andrés Estellés, escrit entre 1974 i 1978 però arrelat en tota la producció anterior de l'autor, el *Mural* porta més enllà aquell «un entre tants» quan anuncia:

«Jo sóc Ningú, i Ningú m'anomene.

Potser més clar, o més obscur encara:

em reconec en el poble i sóc poble.» (Andrés Estellés 2002: 134, vol. I)

«Ningú», «poble», en un poeta que ha produït poesia *ciutadana* –de València-, i poesia *popular* –de poble- i de conceptualització a la manera del *Canto general* de Neruda, del *país* com a projecte històric (Meseguer 2013: 615-652)

Es pot afirmar que el fet de “sentir-se poble” i assumir aquesta “enaltida condició” amb totes les seues conseqüències és la idea que informa, estructura i domina tot el *Mural*. En termes d'historicitat, sobre tals idees, la Transició després de la mort de Franco, és esperançadora, i Estellés albira un renaixement per al País Valencià –inclosa la capitalitat valenciana- i posa la seua poesia al servei de la causa. El compromís amb el seu poble es manifesta en la defensa de la seua història, dels seus símbols, de la llengua i d'una utòpica demanda de plenitud política. El poema naix sota el signe polític,

propiciat per la mort del dictador, com una contribució, en tant que poeta, a refer un país que es trobava socialment i culturalment enfonsat.

Estellés intenta bastir un imaginari col·lectiu valencià que cohesione els individus entorn a un passat compartit i un destí de fraternitat. Lluny dels tòpics regionalistes, el *Mural* conforma pràcticament una enciclopèdia de tots els motius valencians. La idea venia de lluny, relacionada amb el caràcter terrós i terré de la seua poesia, amb l'arrelament profund a la seua terra i als seus paisatges, a les particularitats més palpables i evidents, menys aparentment universals, però més autèntiques, del seu poble. El primer volum s'enceta amb una «Declaració de principis», és a dir, amb la matriu programàtica de tot el *Mural*:

« [...] res no em pot complaure tant com acabar la meua vida,
el meu obscur treball,
enllestint el cant general del meu País,
el seu extens mural unànim de corbelles i veles,
de tarongers i de magranes.» (Estellés 2002: 17, vol. I)

I segueix amb la «Cantata inicial del País Valencià» i els «Cants a València», on Estellés escriu posant-se en la pell del poeta cristià Prudenci, d'un anònim poeta àrab desterrat, del rei Jaume I, de Sant Pere Pasqual i d'un soldat de les hosts del Conqueridor. El Llibre II també forma part de la gran introducció general al *Mural* amb els epígrafs «Consideracions murals» i «Cant unitari». Estellés insisteix en la necessitat de crear un cant per al país després dels anys de tenebres que acaba de travessar:

«Jo venia de morts i de desgràcies
arribava de pluges i de dols

duia les cicatrius i la guitarra
mullada
[...]
jo arribava de nits i d'agonies
jo arribava del fons de la matèria
ara el dia camina pel corredor alegre
himnes!
he de cantar amb síl·labes de pau
he de dictar les clàusules profundes
he d'hissar les sements i les senyeres
la pols!» (Estellés 2002: 134, vol. I)

Els poemes o llibres referits a ciutats o pobles del País Valencià s'estructuren o unifiquen a partir de dos aspectes, l'històric i el ritual. El punt de vista històric ve marcat per la puntualització d'uns fets o la simple menció d'uns noms o uns llocs, la presència d'unes característiques que han conformat el passat i el present i que poden determinar el futur de tot el poble. L'aspecte ritual ve donat per la participació quasi sacerdotal del poeta que contempla, recorda i intervé directament amb els seus versos, ordenant el passat i augurant litúrgicament el futur. En el *Mural* l'autèntic protagonista és el poble, l'heroi anònim que ha viscut al marge de la història i ha bastit, pedra a pedra, el que queda del País Valencià:

«La germania de la Marina, amb dolguda samarreta.
Hisseu els punys, travesseu
el jorn!
Hisseu els punys!
La germania del secà, la terra essencial,

solar!» (Estellés 2002: 186, vol. III)

Un repàs ràpid a la resta de continguts del *Mural del País Valencià* continua acostant el lector als elements bàsics de la defensa identitària d'Estellés (Oviedo 2018: 195-208). La insistència en l'entitat i carisma de cadascun dels pobles valencians (al Llibre XVI i «València. Canten els pobles», cinquanta-sis pobles reben homenatge poètic; al Llibre XVIII i «Els pobles. L'amor nocturn», cada estrofa de les llargues composicions rep el nom d'un poble valencià). L'existència d'una sèrie de ciutats aglutinadores de les essències i la història valenciana, com ho demostren el Llibre de Dénia, Elx, Peníscola, Borriana, Gandia, Alzira, Alcoi, el Puig o Xàtiva. La necessitat de reivindicar els més il·lustres avantpassats literaris en llengua pròpia (fonamentals els autors del Segle d'Or valencià, el XV), com ho constata el *Llibre dels poetes* al volum III i els seus versos per a Ramon Llull, Jordi de Sant Jordi, Ausiàs March, Jaume Roig, Roís de Corella i Teodor Llorente. Les crítiques i consells llançats als representats del poble valencià des del Llibre XX, «Als polítics». Els poemes per a Carles Salvador, Miguel Hernández, el Guerrer de Moixent, la Dama d'Elx, la Cova Negra xativina, Joanot Martorell, les albaes, el botànic Cavanilles i, fins i tot, la voluntat de filar prim del poeta en lloar elements que poden semblar excessivament concrets o anecdòtics, com ara la torre d'Espioca o la figura del roder .

El contingut de la vasta obra, permet constatar que la proposta d'imaginari nacional configurada per Estellés a la seua obra és única en qualitat i densitat. Cap altre artista o intel·lectual valencià ha sigut capaç de portar fins l'extrem estellesià la creació d'un conjunt de referències identitàries nacionals, és a dir, la recopilació del conjunt de noms que cohesionen una col·lectivitat i la fan possible com a nació. Estellés recull una sèrie dispersa de referents geogràfics, històrics i culturals i els confereix un sentit unitari, gràcies a una expressió formal i simbòlica eficaç. I, tanmateix, aquesta proposta d'identitat no ha estat acceptada per la gran majoria a qui anava adreçada. L'espai simbòlic col·lectiu que va poetitzar Vicent Andrés Estellés no ha quallat en un País Valencià que cada dia es reconeix més amb el nom buit de «la Comunitat» (Cerdà

2010). Amb el *Mural del País Valencià* (i part de la seua obra poètica), Estellés projecta la construcció d'un discurs que done veu a uns subjectes tradicionalment silenciatos. L'evolució del discurs cívic ens permet resseguir el procés de conformació de la idea pàtria com un dels nodes centrals de la voluntat testimonial del text. La intenció de ser guardià dels fets de la seua comunitat i del seu territori transmet la veu del poble com a subjecte silenciats i, en conseqüència, no serà únicament un mitjà d'expressió sinó també una pràctica política d'enunciació. El poeta expressa la cara invisible de tot un context històric mitjançant la construcció d'una poesia que assenta les bases de l'artefacte cultural i polític de la pàtria real, i alhora que es crea un discurs es crea una literatura com a eix de vertebració política del territori al marge dels esdeveniments politicosocials. Inventariar, salvar, recuperar, refer, retornar-nos les coses o el nom de les coses, la història col·lectiva i la personal, les renúncies, les humiliacions, les esperances. Amb el *Mural*, i ja molt abans amb el *Llibre de meravelles*, assumeix Estellés de manera definitiva la seua condició de persona cívica, de poeta vinculat necessàriament a una col·lectivitat que cal refer, dotar-la d'alegria i esperança i fins i tot mitificar-la.

L'esdevenir de la poètica en política en Vicent Andrés Estellés es dona gràcies als usos que hi fa de la memòria i de la història. La dialèctica entre aquestes dues formes de conservació del passat resideix literàriament en el vers «els amors fan l'amor, les històries la Història». Un vers que sintetitza bona part dels objectius literaris, l'atenció a les narratives subterrànies i a la no reproducció de la Història oficial, de la qual és exclòs. Així doncs, la posició de veu testimonial de l'autor s'encarna plenament en aquest objectiu esdevenir transmissor dels discursos i dels fets dels subjectes que no tenen espai en la gran Història. D'aquesta manera, la crònica que el poeta edifica, com també el sistema literari, malda contra les versions oficials i s'acosta a una perspectiva d'enunciació del passat basada en la preservació de la memòria col·lectiva.

Com ja s'ha apuntat, paral·lelament al procés discursiu de testimoniar els fets es dona el fenomen literari de definir el territori on tingueren lloc. L'escriptura és un mecanisme per a territorialitzar la identitat col·lectiva en vies de recuperació i establir els paràmetres sobre els quals projectar una idea de pàtria. En connexió amb açò, Marisa

Moyano apunta que la construcció literària del territori és un eix fonamental per a la construcció nacional, ja que

«mientras ‘funda’ una ‘literatura nacional’ perfila discursivamente los límites del cuerpo mismo de la Nación a imagen de una proyección histórico-política.» (Moyano 2003).

Amb el bastiment de la literatura catalana al País Valencià cartografia discursivament el territori a favor d'un imaginari alternatiu a l'oficial, la qual cosa el connecta amb l'afirmació de Gilles Deleuze: «Escribir no tiene nada que ver con significar, sino con deslindar, cartografiar, incluso futuros parajes.» (Deleuze 2004: 11). De fet, tota escriptura també es configura com un espai, i opera com un instrument discursiu diferencial, individual i col·lectiu, de totes les pràctiques socials, és a dir, de cada societat, de cada país.

Jaume Pérez Montaner (*L'Alfàs del Pi*, 1938) és un exemple d'observació d'aquesta capacitat distintiva del llenguatge i el compromís amb la seua pròpia biografia. Pérez Montaner començà a veure que els problemes pel seu compromís polític i intel·lectual com a conseqüència del procés judicial a què havia estat sotmés per activitats antifranquistes, no acaben a la sortida de la presó, sinó que el seu expedient politicojudicial l'impossibilita per a l'exercici de la seua professió i l'accés a qualsevol feina en el sector públic (Martínez 2010).

El seu poemari de 1976, *Adveniment de l'odi*, el podríem qualificar com la revolta d'un exiliat, tot i que la seua situació no seria ben bé un exili com el dels republicans de 1939; tot i això, aquest periple del jove professor universitari s'allarga fins que, gradualment, amb la fi del franquisme, pot reincorporar-se a la Universitat de València. El seu no és un exili concret sinó un exili en desconcert:

«Nosaltres que vinguérem amb delerosos ulls
cercant albes de foc impossibles victòries
d'estranyes mons bars nocturns lluminosos *drugstores*.» (Pérez Montaner
1976: 53)

Per les referències toponímiques, els poemes d'aquest primer recull semblen haver estat escrits en bona part als Estats Units i potser també a Equador. Aquesta distanciació geogràfica —de fet, el poeta visqué durant set anys en aquests països— podria explicar la manca d'al·lusions “al seu País”. Temàticament, el llibre gira al voltant de la convicció en un futur més positiu, en alguna mena d'utopia.

«pel sellwood bridge tu et rius
i penso jo què faig
sota esta pluja tan lluny
tan sol no tinguis por
de l'ombra d'una infància
perduda a la memòria
del no-res
... ..
i esdevindran roses o punys tan lluny
tan sol però tu et rius
ulls buits pluja feixuga d'enyorances
i pressentiments tu et rius
i anem passant ulls morts tots els semàfors del temps en roig.» (Pérez
Montaner 1976: 16)

Els símbols de les «roses», dels «punys» i del color roig –és a dir, la simbologia de la ideologització política socialista -, són ben significatius del que el poeta espera aportar per al seu país d'origen, «tan lluny». En un altre poema reprén els mateixos símbols com a correlats d'altres:

«corre l'odi sirgant núvol i roure
marbre petrificat i pedra morta
a les entranyes lluminoses de la bèstia
... ..
mort i ceguesa i engany democràcia
... ..
creixen els punys cercant la nit dels tigres
per canyars i maresmes fins a la torre de l'espera
... ..
per a trobar de nou el centre
on no hi ha deus ni cels on només el silenci
clivellat de sanglots ens parla
d'ones sagnant entre les roques
naus d'acritud illes violades
missatgers d'espavents a la caiguda de les hores.» (Pérez Montaner 1976:
23-24)

Al poema «Adveniment de l'odi», titular de l'actitud psicològica i ideològica de l'autor –en tant que individu que adopta la veu d'un «nosaltres» demarcat-, insisteix en la desolació del seu país, pensat des de l'exili:

«I fa temps que morim en aquest pou
immens d'espant i molsa
abans tan clar tan lúcid
diran quan l'esperança
traspassava els horitzons
ara la por
de bat a bat obert
l'esguard penetra el cor
s'atura al rostre glaçat de punys
esglai dels ganivets de l'odi
fosc tancats a la torre
de l'espera amarrats
al poltre del record
sense present insípida
successió de la nit
obscura passadís
angost on només cap
el somni incert l'hivern
... ..
l'hivern
vindrà i en cada gota niarà un odi
s'arraularà una rosa en cada volva.» (Pérez Montaner 1976: 59-60)

Hi ha, per tant, dos moments pensats per al seu país d'origen: un abans, «quan l'esperança / traspassava els horitzons», i un ara, «glaçat de punys / esglai dels ganivets de l'odi», quan només és possible quedar-se «tancats a la torre / de l'espera» —que ja havia anomenat a la primera secció del llibre—, a l'aguait del «somni incert de l'hivern».

L'opuscle *Deu poemes* (1978) comença amb un títol força significatiu «Vita nuova». En efecte, el poeta torna de l'exili i s'ha de resituar. Ara, a més de «desclassat», canvia d'«imperi»:

«Són aquestes les hores més cruels
somis innomenats els teus fantasmes
surten i formiguegen amb la gent
sota cels irrisoris el record
el plaer del record aspra taronja
la cambra closa a la llum del migjorn
mullat el cos sabor de nit i molsa
cerca l'agulla els llavis de la nafra
mentre sense esma avances entre cossos
vidres taüts paranys de llum és l'hora
i el seu deixant traspua ensopiment
mancaça i el silenci dels cors cau
sobre tu desclassat tu que passares
quaranta dies i quaranta nits
com un gos oblidat entre les roques
oblida les paraules i el teu nom
oblida el gest i entra a l'imperi nou
a l'ordre del silenci i els autòmates.» (Pérez Montaner 1978: 2)

En efecte, el recull, publicat en gener de 1978, està escrit encara sota els efectes de la Dictadura, «l'ordre del silenci» i del control («autòmates»). Pérez Montaner ha tornat de l'exili. S'ha de resituar. Llegir de nou la ciutat («els teus fantasmes / surten i formiguegen amb la gent / sota cels irrisoris el record»). A continuació en els poemes

«Llums de la ciutat», «Itinerari» i «Nocturn a la ciutat» descriu, en clau onírica, el panorama decebedor que descobreix a la ciutat de València, on s'instal·la. Hi troba «vells bruixots», que «arriscaven dubtoses decisions»; «rostres fingits / màscares per al tedi quotidià / sotmesos jorn a jorn a déus antics»; «ocells d'ales tèrboles» que «dirigien el ball feien desfeien / disfressaven de rosa la sagnia / arboraven banderes d'abjecció»; «la multitud absent»; «l'odi fred que paraules destrossa / colteja esguard»; «la misèria que es remou sota les cames / que fuig cap a albellons de silenci i oblit»; «l'esglai que et puja i t'omple el cos». Aquesta submissió irredempta li recorda una reserva índia a Oregon, Umantilla Valley, nom que fa de títol del poema. L'exili se superposa a l'arribada a València:

«el sol marcat d'agost
s'acarcanya a la terra rogenca
i els búfals emigraren ja fa temps cap al nord
beus tristes membrances d'innombrables derrotes
camins petjats abans
per àgils cavallers de pells lluent
moren als horitzons de la massacre
i tu germà t'aixeques amb sang de rituals antics a la memòria
i tu germà t'aixeques
amo de plors i dol
senyor de la venjança
t'aixeques sobre els morts i la desfeta
sobre el límit darrer de les paraules
i alces preguntes roges
cremes naus d'impotència
balles tot sol la dansa de les àguiles
i moren als teus camps
les enreixades flors d'andré breton.» (Pérez Montaner 1978: 6)

Museu de cendres (1980), d'entrada, fa la impressió que és un desenrotllament ordenat de l'opuscle *Deu poemes*. En la part anomenada «La vella amiga», és a dir, la ciutat, va desenrotllant, mitjançant la fauna simbòlica ja habitual en els seus versos (llops, ocells, corbs, àguiles, rates, cigales), una xarxa al·legòrica per caracteritzar la societat que li ha tocat de viure, sense oblidar vells símbols com la rosa, els arbres, els punys, les roques, la nit, la lluna... i les referències a l'odi, la por, la ràbia, el silenci, el crit, els records... A la «ciutat» no hi ha més que «cadàvers solitaris» que o bé segueixen «camins uniformats» o bé «vacil·len insomnes». El poeta es reconeix «ebri de ràbia» i «testimoni rebel d'extingides paraules». Però ningú no es lliura del desori: «tots som víctimes i audiència muda / d'una farsa terrible i destructora» (Pérez Montañer 1980: 52). Només als darrers versos del llibre apunta alguna mena de salvació: «més enllà de la mort queda la veu, / l'entretoc del destí / i el llamp de les banderes.» (ibid. 54).

En un clar paral·lelisme i connexió amb el *Mural del País Valencià* de Vicent Andrés Estellés, amb un compromís polític antifranquista, i molt en l'onada folk del moment, Al Tall va teixint un imaginari valencià de problemàtica valenciana per a un poble mig analfabet en la seua llengua que desconeix les dates i els fets de la seua història. «Tio canya» (1977) n'és una mostra. Un personatge genèric valencià que representa el poble («porta gorra i brusa negra i una faixa morellana»), caracteritzat amb orgull i dignitat («la tercera va jurar de no tornar a xafar-la») que es veu menyspreat per la València castellanoparlant de la capital. Contra aquest divorci lingüístic que presenta la capital, sobretot les formes de vida burgesa («metges, professors i gent lletrada»), planteja la dignitat del poble i la fidelitat a la llengua. Mentre que València no es valencianitze, no podrà ser mai capital. Per això, si cal, s'ha de prendre València ciutat i valencianitzar-la «amb gaiato si et fa falta, a València has de tornar». *Quan el mal ve d'Almansa* (1979) fou concebut amb una primera part en què desgrana la Guerra de Successió entre Àustries i Borbons i les conseqüències nefastes per als territoris de la Corona d'Aragó. Inspirant-se en una cantata com la que havien compostat uns altres grups, com Quilapayún, o Nuevo Mester de Juglaría, Al Tall posa veu i música a una derrota ocultada al poble valencià pels ocupants borbònics que tingué com a conseqüència el Decret de Nova Planta en què Felip V eliminava els furs, dissolia les institucions d'autogovern i prohibia qualsevol llengua que no fora el castellà. Es tracta d'accelerar el

retroament del poble valencià amb la seua història, amb els seus mites, mitjançant unes cançons que ens conten com i per què arribarem a ser un poble, un país vençut.

«La història ja està passada,
pols i terra la taparen,
però el mal que vingué d'ella,
mal d'Almansa,
rosega encara i alcansa
tot el poble.» («Processó», Al Tall, 1979)

La renovació teatral també prengué la ciutat i el país com a motiu crític, especialment l'anomenat teatre independent, amb els elements del teatre popular i les tècniques dramàtiques dels corrents europeus, hereves de l'existencialisme, de Brecht, del teatre de cambra, etc. En el moment de la seua aparició a la fi dels seixanta, fou un teatre *amateur* fet majoritàriament per universitaris que es plantejà el repte de superar l'associació existent entre teatre culte en castellà i teatre col·loquial i popular (sainet) en valencià i optà pel català i per un públic amb inquietuds culturals. Tot i això, s'ha de dir que la València dels anys seixantes i setantes s'hi vincula teatralment tant des de les generacions de la Universitat com, per exemple, des de la Casa dels Obrers.

El teatre independent acomplia la funció d'ampliar les possibilitats en català i d'experimentar en el marc escènic, i de crear unes mínimes bases per a un teatre nacional valencià digne, a més de plantejar reivindicacions socials, polítiques i nacionals. Calia, al cap i a la fi, renovar l'escena amb alguna cosa que tinguera més a veure amb el que es feia pertot arreu, buscar urgentment nous models, guanyar nous espais de llibertat d'expressió i crear una nova manera de fer teatre (Rosselló i Simbor 1993: 190-192).

Un dels protagonistes del moment, el dramaturg Manuel Molins (Montcada, 1946), esmenta diferents línies dramàtiques del teatre independent valencià, entre les quals, en destacaria allò que anomena el sàinet-boomerang, caracteritzat per un replantejament signic, social i lingüístic del sàinet tradicional, reconvertint el procés de justificació dels elements més conservadors de la nostra societat en una arma crítica contra els interessos politicoculturals dominants (Molins 1993). I tal plantejament ateny especialment els nuclis de la transformació contemporània de la ciutat. Així, hereus d'una biografia substancialment ciutadana, en *Homenatge a Florentí Montfort* (1972) Josep Lluís i Rodolf Sirera, a través d'un simulat homenatge a un no menys simulat poeta (no ens costa massa d'endevinar, sota la figura inventada de Florentí Montfort, l'ombra patriarcal de Teodor Llorente), desmitifiquen el folklore fàcil del taronger i la barraqueta, sota el qual s'amaguen problemes urgents. Una figura de «valencianista verdadera, de les que miren i curen pel seu país amb tota la lucidesa d'un cervell privilegiat» (Sirera 1972: 26), «abandonada la memòria de l'home de lletres pels seus conciutadans» (ibid. 26) ja que, actualment, «en aquest món, el valencianisme, l'amor a València d'en Florentí Montfort, sembla una opció avorrida per a uns quants lletraferits d'ocasió sense tretze ni catorze, que es posen a jugar a politicismes que res no han de veure amb el vertader valencianisme, nascut de la contemplació de la cultura secular del nostre regne» (ibid. 28). És a dir, que davant la possibilitat d'un nou valencianisme, més entroncat amb la història, i amb una visió progressista, les forces de la ciutat han de reivindicar un valencianisme d'arrel conservador.

De fet, en la conferència del Molt Il·lustríssim Senyor en Crisòstom Laparra i Caudart decideixen reivindicar la figura de Florentí Montfort perquè, com a defensors de l'essència valenciana,

«les concepcions polítiques i valencianes de després de la mort d'en Florentí no podien admetre el matrimoni entre unes tendències tan oposades com són -diuen- l'amor a València i el partit conservador, i per tant, el rebutjaren per

mal valencià, perquè hui en dia sembla ésser-ho qui defensa els valors tradicionals de la nostra terra i la nostra cultura.» (Sirera 1972: 39)

Una Renaixença que en l'obra dels germans Sirera, durant la dècada fundacional del teatre contemporani valencià, en text original, un cop acabat el seu epíleg, i en la línia del teatre polític del moment, descendia del teler una pantalla per a projectar-hi un documental cinematogràfic que fora la contrapartida dialèctica de la visió que del País Valencià havia subministrat l'homenatge a Florentí Montfort.

Una altra línia temàtica (Molins 1993) que seguiran els discursos podríem anomenar-la «de l'altra memòria», ja que són propostes de discursos basades en fets significatius i no tractats de la nostra història. A *Dansa de vetlatori* (1974), de Manuel Molins, unia els fets de la Segona Germania i la Guerra de Successió. No es tractava de recuperar un teatre historicista de base neoromàntica, ja que no es partia d'un esquema narratiu clàssic al voltant d'un personatge eix com en el cas dels grans textos d'aquesta dramaturgia, sinó d'aplicar-hi una estructura oberta de protagonisme coral per redimensionar alguns aspectes de la memòria col·lectiva silenciada, i on el temps esdevenia un dels eixos bàsics. És a dir, es tractava de jugar una altra història i una altra memòria («Treballarem la memòria, no per a recordar la mort, sinó per a construir una vida nova» exclama Maria quasi al final de l'obra), la qual cosa obligava a buscar noves formes narratives i estètiques, defugint els reis, episodis o personatges que havien estat exaltats per la Renaixença.

Ja des de l'Edat Mitjana, el carrer és el lloc de trobada de la col·lectivitat, el marc social per excel·lència de les processons, les fires, els mercats, les actuacions joglaresques. El carrer és l'espai de la festa i les celebracions populars van adoptar diverses formes, com les entrades reials que aviat s'orientaran a recreacions *in situ* de fets i esdeveniments que recorden un passat més o menys llunyà i on la imatge substitueix la paraula.

El desenvolupament de la vida comunitària en la ciutat medieval i la creació d'un cosmos més o menys tancat va fer de la ciutat i els seus carrers i places un escenari idoni per a la representació. Elie Konigson (1975) va estudiar en profunditat l'espai

teatral medieval per a detindre's en un primer moment anomenat *jeus dans l'église* (1975: 13 i ss.) i passar immediatament després a analitzar el paper que ha desenvolupat la mateixa ciutat en desenvolupament d'aquests jocs i espectacles religiosos i civils:

«Le place est marché les jours de marché, et théâtre les jours de representations. Ce que le spectateur sait, parce que cela correspond à son experience vécue, c'est que le théâtre n'abolit pas le marché qui se profite dernière dui dans l'épaisseur fonctionnelle de la place. Ce que par contre il ignore, c'est le cheminement inconsciente de sa propre activité qui lui fait retrouver sous l'apparente diversité des formes un même modèle éternellement repris et illustré» (Konigson 1975:79)

La plaça i els carrers de la ciutat, com abans les naus i atris de les esglésies, estaven investides de diverses funcions, i en el teatre, quan arribà el moment, s'hi formà i manifestà «tel en est l'image» (ibid. 79). Aquest espai que la ciutat oferia per a la festa esdevingué l'autèntic decorat que pretenia mostrar-la com la ciutat ideal. I l'espai del carrer en la ciutat de València és una de les constants històriques més ben travades. Hi ha en la documentació administrativa medieval i en la literatura més rellevant nombrosos exemples de desfilades, processons i representacions del cicle anual i del cicle social. (vid. Riquer 1990: 66-72 i 437-450 respectivament).

Com a màxima evidència cívica de la significació nacionalitzadora del carrer, cal destacar la processó del 9 d'Octubre, inicialment municipal, i ara, precisament, «nacional», o siga, del País. S'ha de destacar que en dipositar en la senyera reial l'autoritat atribuïble al mateix monarca, s'obri la porta a una festa protagonitzada per la ciutadania. Açò ocorrerà quan el penó reial siga substituït per la senyera, la bandera de la ciutat. I a aquesta se la dotarà de cerimònies pròpies de la reialesa: no acatxar-se mai davant res ni ningú, ni tan sols per a creuar una porta, tindre -durant l'època foral- una

escolta pròpia i rebre homenatge i acatament per part de tots els presents. Amb aquests trets, arrelà la processó del 9 d'octubre en el calendari festiu de la ciutat de València, on s'ha celebrat pràcticament tots els anys a partir del segle XIV, amb l'excepció dels anys immediatament posteriors a la supressió dels furs valencians per ordre de Felip V (1707). La seua recuperació incitarà, a partir del segle XIX, al fet que la processó esdevinga un dels primers actes aprofitats per l'incipient valencianisme per a fer visibles les seues reivindicacions. Durant el franquisme, si bé no es va prohibir l'acte, se'l va degradar de diverses formes, com per exemple, no considerar festiu el 9 d'octubre. La tornada de la democràcia significà l'oportunitat de recuperar el sentit cívic i popular de la festa. El 1991, però, l'ajuntament de València, governant pel PP, instaurà que la senyera havia de participar en un *Te deum* per a celebrar el reingrés de València a la cristiandat. El PP dotà l'acte d'un caràcter religiós que entre 1979 i 1990 havia estat pràcticament absent.

Els sermonaris, com el de Vicent Ferrer, tenen un gran component cívic i espectacular (cfr. Hauf 2007; Martínez Romero 2002). Són textos en què la pragmàtica del gènere és tan rellevant com la consideració estructural de la comunicació lingüísticoespectacular perquè s'estructura sobre una societat que escolta i comparteix el carrer i la ciutat. Cal recordar que els miracles vicentins foren les primeres representacions permeses durant la postguerra i que es representaven el dilluns següent de Pasqua i que consistien en representacions de les gestes sobrenaturals del sant. Amb una trama ben senzilla que té com a clímax i desenllaç el sermó del sant i la guarició dels creients, es representen en les places públiques en uns altars fets per a l'ocasió (Russafa, plaça de la Mare de Déu, carrer del Mar, etc.). Carles Mira, director de *La portentosa vida del Pare Vicent* (1978), s'inspirà en les representacions d'aquests miracles, en les vides de sants i sobre tot en l'hagiografia que dedicà a Sant Vicent el dominic Vidal i Micó. Carles Mira decidí prescindir del Sant Vicent històric i es quedà amb el mite. Va preferir ubicar el seu pare Vicent en el territori esperpèntic de la ficció popular que preservaria el llegat evangèlic al llarg del temps. De fet, Carles Mira no fa sinó mostrar el to i els materials dels miracles evidenciant el seu caràcter esperpèntic. Curiosament, el que el públic d'aquests miracles admetia com a normal cada any, l'escandalitzà hipòcritament quan els van mostrar el seu veritable caràcter.

Les processons expressen cíclicament l'existència d'una suposada comunitat estable i congruent que celebra la seua presa de possessió d'un espai que reclama com a simbòlicament propi i del qual la pròpia itinerància sol implicar un establiment ritual de fronteres o centres. Parlem de simbolisme molt llegible, d'una espècie de manifest vivent, que forma part de la vida civicopolítica en el món contemporani i demostra la vigència i el vigor de mecanismes d'afirmació comunitària. La celebració del Corpus Christi, que data del segle XIII a la ciutat de València, fou una de les festes que s'aproprià el nacionalcatolicisme tergiversant la seua significació. Aquesta és una celebració religiosa, organitzada secularment per les forces vives de la ciutat, amb un objectiu pedagògic, d'adoctrinar les masses sobre temes i figures de l'Antic i el Nou Testament, però hi havia en aquelles propostes una intencionalitat lúdica de joc, eminentment teatral i carnavalesca que el públic acceptava. La respectabilitat de les autoritats del franquisme acabà amb aquestes propostes. Es comencen a recuperar les representacions dels misteris al carrer (el misteri de Sant Cristòfol, el misteri del Rei Herodes i el misteri de la Creació del Món o d'Adam i Eva), sobre les roques, la Moma i els Momos, la comparsa de la Degolla¹⁰, la iconografia de la processó, etc. València viu també amb l'herència barroca de la celebració eucarística del Corpus, i és en aquesta època quan es publiquen algunes de les reflexions fonamentals sobre la festa, com la d'Enric Llobregat (Llobregat & Jarque 1978).

«Conviene que consultéis, si visitáis Valencia por el Corpus, el programa oficial de actos, ya que cada año se reincorporan elementos perdidos, o dejados perder. No molestaros, porque los cambios va a ser en beneficio de todos y no pretenden sino volver a la tradición. Las autoridades valencianas del franquismo no supieron ni siquiera ser conservadoras.» (Gandia Casimiro 1981: 39)

10 «Con todo, el elemento más popular de esta comparsa ha sido siempre un grupo de secuaces de Herodes, que amenazaban al público con látigos y correas. Hoy esta provocación ha perdido virulencia, però la memoria colectiva la recuerda como una actuación especialmente celebrada por su divertido desmadre, y por la manera cómo los instigadores acentuaban su maldad mediante el siniestro maquillaje del rostro y sus vestidos de arpillera pintarrajeados» (Cèlia Camps 1981: 43)

Fent un salt temporal, als anys setanta del segle XX el teatre torna al carrer a causa d'una sèrie de confluències, com poden ser: a) el principi polític d'agitació i propaganda; b) recuperar l'espai per al teatre, ampliar el circuit (Vilanova 2010: 20-21). El gran repte polític i artístic era conquerir no només les sales sinó també el carrer, espai ideal per al principi d'agitació i propaganda. Amb aquesta recuperació del carrer es comencen a reivindicar les festes tradicionals com el Corpus, molt maquillades pel franquisme, com a trets d'identitat i com a espectacles teatrals: la pólvora, els nans i cabuts, cercavila, dolçaina i tabalet, cançons populars. La imatgeria popular transporta a un sentiment de col·lectivitat, d'identificació com a grup i forma part de la cultura popular que si bé en un passat pogué ser creença, hui són testimoni de la realitat d'un poble. La dolçaina, el tabalet, els instruments d'arrel medieval que durant segles havien elaborat codis precisos i entenedors de caràcter festiu entre la població submergeix l'espectador en una identitat sonora per tal d'evocar els referents sensitius del seu propi univers de coneixements, els de la seua pròpia cultura, establint-se tot un diàleg emocional entre allò que ja coneix i el que està veient i escoltant.

Hi ha un nou ús festiu i teatral. El carrer és l'espai més democràtic. Són unes representacions participatives ja que al llarg d'una representació itinerant, l'espectacle transformava la més diversa arquitectura urbana en espais escènics. Hi havia una necessitat de recuperar el sentir col·lectiu de la festa. La gent volia recuperar el carrer com a lloc de reunió social col·lectiva, com a centre de gaudiment festiu, com a goig visual. I els artistes volien descobrir nous espais on representar les seues creacions. Aquest espai que la ciutat oferia per a la festa esdevingué l'autèntic decorat que pretenia mostrar-la com la seua ciutat ideal.

Són temps també en què la València subterrània que lluita per la configuració del País i l'adquisició de la major autonomia com a símbol últim de la llibertat democràtica es veu atenuada per la pressió de l'aparell postfranquista. En els carrers del Cap i Casal es respira en aquells dies l'anomenada «Batalla de València».

3.2.2.1. La Batalla de València

El regionalisme anticatalanista ha sigut un factor cabdal en la construcció de la identitat valenciana autonòmica, fins al punt d'haver esdevingut hegemònic, si més no parcialment i ha condicionat les relacions entre valencians i catalans i, sobretot, entre els valencians, ja que ha afectat a les definicions de la identitat col·lectiva. Des de la transició democràtica, a partir d'elements previs però amb una formulació nova, va sorgir i desenvolupar fins al punt de condicionar la valencianitat i, per tant, la política valenciana. És el que es coneix com a «blaverisme»,

«un moviment polític espanyolista, regionalista i conservador que fa de l'anticatalanisme la raó principal de ser però que revesteix aquest autoctonisme, és dir, es fa passar com a 'valencianista' i, en aquest sentit, és un anticatalanisme específic. El blaverisme com a objectiu ocupar el poder a partir de l'estratègia populista i d'un discurs que reinventa la tradició i la identitat regional i que és funcional per construir una regió plenament integrada a Espanya.» (Flor 2011b: 6)

El blaverisme, que apostarà simbòlicament per la senyera amb franja blava, llengua valenciana independent del català i denominació de Regne de València, s'enfrontarà amb el fusterianisme, la seua referència especular. Així, reaccionarà radicalment contra el programa polític i simbòlic d'aquest nacionalisme valencià: bàsicament la denominació de País Valencià, la senyera quatrribarrada i la unitat de la llengua catalana i hom serà estigmatitzat com a 'catalanista', «desqualificació política radical, sinònim d'antivalencians i de traïdors» (Flor 2011b: 6). En uns altres termes, Josep A. Mas (2008: 207) definia la «Batalla de València»:

«L'anomenada Batalla de València es podria descriure com el reflex de la Transició espanyola en el debat lingüísticoidentitari valencià. Les característiques definidores més notables d'aquest debat són la superposició de l'eix ideològic de la identitat col·lectiva sobre l'eix social pròpiament dit (dreta – esquerra) i sobre l'eix de les produccions lingüístiques (formes / funcions), i la consegüent polarització dels *topica* en conflicte. El resultat d'ambdues superposicions va ser que els 'bàndols' confrontats adoptaren una mena de *packs ideològics*, en els quals quedaven indistriablement lligades.»

El 15 de juny de 1977 se celebraven les primeres eleccions democràtiques a l'Estat espanyol. Al País Valencià el recompte dona la victòria als partits de l'esquerra, i el PSOE s'erigí en el partit hegemònic. A partir d'aleshores, el discurs anticatalanista (UCD i AP) esdevindrà una estratègia útil que s'ha fet servir per a fidelitzar votants i desmobilitzar l'adversari. En aquest context, la multitudinària manifestació de la vesprada del 9 d'octubre de 1977 en favor de l'Estatut d'Autonomia fou la darrera mostra pública d'una aparent unitat dels valencians enfront de qüestions que afectaven directament el seu futur com a poble. Un acte que, segons la premsa d'aquella època, (Viadel 2006: 70-71) congregà mig milió de persones i on s'enarboraren de manera pacífica banderes i consignes de tots dos bàndols.

Com mostrà l'exposició Retrats d'una il·lusió (MUVIM, del 3 d'octubre de 2017 al 28 de gener de 2018), el Cameraman va ser un equip de tres fotògrafs (Jorge Crespo, Rafael de Luis i Carlos Errando Mariscal) que tenia el centre d'operacions a un local comercial llogat al carrer Álvaro de Bazán, que a més d'estudi de fotografia comercial era un punt de trobada de fotògrafs i aficionats. El reportatge del 9 d'octubre de 1977 es va realitzar per a un fullet que publicaria l'editor Fernando Torres, que recollia el testimoniatge gràfic d'aquell dia. Així doncs, la conceptualització del Nou d'Octubre, tal com s'ha entès posteriorment, en la resta del País Valencià és el testimoniatge dels actes, lemes i consignes de les commemoracions d'aquell dia. La càmera de Lluís Rivera

recorre els carrers de València el 9 d'octubre de 1977 i enregistra els cartells, centenars de pintades polítiques i eslògans que reivindiquen, en valencià, l'Estatut, murs d'obres, façanes de cases, baixos comercials, on queda enregirat tot el fragor polític del moment.

El nacionalisme d'arrel fusteriana havia introduït la necessitat, en clau d'urgència, de recuperar les senyes pròpies del País Valencià i la seua reintegració a l'àmbit de la cultura catalana. Tot i que en un principi aquesta proposta rupturista era la d'una exigua minoria, en poc temps havia d'esclatar allò que Toni Mollà (1994: 53) titlla com «la revolució tranquil·la».

«Revolució que generà una intel·liguència com els valencians no havien tingut mai en la història: un moviment intel·lectual, però també pràctic - cívic i polític-, l'objectiu del qual va ser, en primer lloc, l'erosió dels tòpics provincians i espanyolistes de la tradició local i les velles interpretacions idealistes sobre el país.»

Tot plegat, la posada en circulació dels postulats fusterians i la creixent articulació social al seu voltant en l'agitat context de la transició va provocar que els sectors adscrits a l'antic règim es consideraren greument amenaçats. I és des d'aquests sectors que es va dissenyar la contundent contestació com una fórmula d'aconseguir noves formes de legitimació, sustentada des de la manipulació política i emocional, a les noves forces democràtiques que emergien.

Fins a 1979 el blaverisme no s'apoderà del carrer de la ciutat de València. Fins que UCD i *Las Provincias* no decideixen jugar la carta de l'anticatalanisme. La «Batalla de València» consistí en un enfrontament entre dos propostes d'identitat en lluita, una pugna per la minorització de la valencianitat antitètica. Amb la Batalla, la preocupació social es reafirmarà en Marc Granell i continuarà en Pérez Montaner. Manel Rodríguez

– Castelló (Alcoi, 1958) comença a publicar en plena Batalla de València, és a dir, als voltants de 1977. *La ciutat del tràngol* (1979) participa de l'efervescència política del moment. Hi ha «aldarull de monòlegs indesxifrables / curulla d'ones d'odi» (Rodríguez – Castelló 1979: 11), podem llegir les pintades als murs «de tots els verbs i les paraules / que fins ara ens han vedat / en feréstega i boja imposició» (ibid. 45) en una ciutat «incendiada i saquejada» (ibid. 47). Una realitat reflectida amb referents simbòlics. Tot indica moviment agitat de persones, de coses, d'esdeveniments, confusió i conflicte. *La ciutat del tràngol* esdevé un llibre per a la col·lectivitat, per a la recerca d'una utopia que no arribà.

«Com direm el nom que jeu
entre les disperses clivelles d'aquests signes
o mussitar, esbrinar tan sols,
tota la discòrdia que sojorna
als teus carrers,
perquè ets només pessic dels vents,
inútil grapat d'aigua
que mor humida entre les mans nervioses,
i ens ha estat tan fàcil cloure els ulls,
pensar per una estona que no hi ets,
ignorar aquest xiu-xiu persistent
que ens eixordeix la parla
i metòdicament ens esquerda els membres.» (Rodríguez – Castelló 1979:
15)

El blaverisme – malgrat comptar amb algun element entre l'alta burgesia, els dirigents franquistes i fins i tot la intel·lectualitat – fou, sobretot, un fenomen bàsicament de

classes mitjanes tradicionals (Bello 1988: 67), amenaçades per les noves classes mitjanes emergents i, en concret, de petits propietaris agrícoles i de botiguers i assalariats, «oriünds i valencianoparlants i de baix capital cultural i educatiu» (Flor 2011b: 27). El substrat ideològic fou un espanyolisme que incloïa un ús subordinat del valencià i fins i tot l'abandonisme de la transmissió de la llengua pròpia, com en el cas de Xavier Casp. El blaverisme aprofità tot un seguit d'elements festius i rituals per tal de formar els nous militants de la causa anticatalanista els quals els atorgaven un sentit de pertinença. Lo Rat Penat i la Real Acadèmia de Cultura Valenciana esdevindran associacions referencials i legitimadores del blaverisme cultural (Bello 1988: 72-73).

Les falles també foren instrumentalitzades. A València, la «invasió catalanista» fou una retòrica que no dubtaren a promoure'n (Hernández i Martí 1996: 355). De fet, la Junta Central Fallera en fou una de les institucions més activament promotores, per la qual cosa una part dels fallers no foren aliens a la mobilització blavera (Bello 1988: 69-70). El blaverisme farà «seues» les falles i, en conseqüència, «el vell valencianisme temperamental va ser aprofitat per tot un corrent de la dreta valenciana que s'inserí eficaçment en el món faller» (Hernández i Martí 1996: 383). Fins i tot, els sectors hegemònics de l'Església, principalment establerts a la ciutat de València, s'afegiren a la croada patriòtica «valencianista» des d'un primer moment, convençuts que el nacionalisme era una via de penetració ràpida, popular i atractiva del marxisme.

El periòdic *Las Provincias*, fundat per Teodor Llorente el 1866, es presentava com el *Diario Decano de la Región Valenciana* i fou un dels instruments de masses més destacats en l'expansió de la identitat regional durant la Renaixença), tenia la major implantació en el *hinterland* de València i una important fidelitat d'audiències entre determinades classes socials. Després de la mort de Franco, aquest periòdic es va caracteritzar per la defensa de la postura reial i de les reformes en post de la democràcia, de les reivindicacions autonomistes capitanejades per les forces de l'oposició i per la neutralitat inicial referent al tema de l'anticatalanisme dirigit en aquest moment, pels sectors del franquisme local. Amb posterioritat, no tant sols va fer de l'anticatalanisme una implacable croada en la qual s'oblidaren deliberadament les mínimes regles de l'ètica periodística o la moral política, sinó que l'ampliaren a la persecució de

personatges públics, actuacions o fets, en funció no sempre d'objectius purament ideològics (2002).

Las Provincias qüestionà greument davant amplis sectors de la societat el paper de la Universitat amb el seu obstinat linxament; desacredità i criminalitzà les esquerres prevalent un model de democràcia tutelada des d'una dreta autoritària; mantingué l'existència interessada d'una extrema dreta violentament gelosa de qualsevol projecte de transformació cap a la modernitat; motivà la por de les institucions a la presa de posicions de consens; encajà la cultura fins a límits feixistoides; frenà parcialment el procés de normalització lingüística i perseguí persones i actituds com difícilment s'ha vist a altre país democràtic. En 1991, amb motiu de l'edició especial pel 125 aniversari del naixement del diari, Manuel Broseta escrivia:

«(...) A finales de la década de los setenta era indispensable resaltar e identificar los símbolos representativos de los rasgos esenciales de la personalidad valenciana, para que fueran reconocidos y asumidos por nuestro pueblo y, finalmente, para introducirlos en nuestro —Estatuto de Autonomía. Y se enfrentaron dos posiciones, las de quienes afirmaban, nada menos, que nuestra Señera debía ser idéntica a la cuatribarrada catalana; nuestra lengua calificada de catalana; y nuestra denominación la de País Valencià, porque, para algunos de ellos, no para todos, todo ello nos entroncaba, de una u otra manera, con los Países Catalanes, o reforzaban nuestros lazos con Cataluña, y frente a ello, cada vez más sustentado en un fuerte movimiento popular de reacción contra todo lo anterior, estábamos quienes postulábamos la Señera con banda azul: nuestra lengua valenciana; y nuestra denominación de Reino de Valencia o, como quedó al final, de Comunidad Valenciana. Esta posición prevaleció al final, después de ser calificados de —fascistas y de —traidores quienes la defendíamos, naturalmente por parte de quienes defendieron la posición contraria. Pues bien, en esa dialéctica, en esa lucha, la posición de *Las Provincias* fue

esencial. ¿Pueden imaginarse lo que hubiera sido de Valencia y las reacciones populares que se hubieran desatado, si hubieran prevalecido las posiciones de los primeros? La total paz de hoy entorno a los símbolos se debe al resultado de la —batalla. ¿Quiénes pueden dudar hoy de qué lado estaba la razón? ¿Será posible mantener esa posición del —Estatutl, si no fueran los queridos por el pueblo valenciano? En gran parte a *Las Provincias* se lo debemos, y en *Las Provincias* podemos reconstruirlo.» (Viadel 2006: 219-220)

El discurs blaver té la funció d'impedir la construcció d'una identitat nacional valenciana més o menys catalanista i, fins i tot, catalanofílica. El blaverisme imaginarà una nova identitat que, a diferència del fusterianisme, entroncarà i partirà de la identitat regional però que presentarà trets singulars i diferenciats. Si el paradigma fusterià tindria cinc trets bàsics (racionalisme, catalanisme, progressisme, antiregionalisme i indefinició política i partidista. Alcaraz, 1985), el blaverisme es pot definir també per cinc grans trets, els quatre primers dels quals radicalment oposats als fusterians:

1) populisme i antiintel·lectualisme: dividirà la societat entre poble i «catalanistes». Aquests serien traïdors, mentre que les classes populars, desemparades, encarnarien la valencianitat autèntica. Gràcies a aquesta intransigència al debat, un factor de l'èxit d'aquesta postura serà la creació de tabús (denominar a la llengua «català» o fer servir l'expressió «País Valencià» en seran dos dels principals). Així per exemple, a «L'Advertència» que encapçala el poemari *Jo també tinc set* (1976), de Xavier Casp, podem llegir:

«La llengua valenciana en què escric, no és una gratuïta invenció meua per originalitat, sinó una ben meditada acceptació de l'obra que Miquel Adlert Noguerol ve realisant, des de fa molts anys, en estudi consciencios i en

treball seré, per acostar la llengua escrita i la parlada pel poble valencià.
(Casp 2007 a: 245).

En aquesta dècada, un dels grans recuperadors i promotors del català literari durant els anys quaranta com va ser Xavier Casp, abraçava el secessionisme.

2) Anticatalanisme, en un triple sentit: antivalencianisme, antipancatalanisme i catalanofòbia. Serà un moviment reactiu, que es revestirà de nativisme per a presentar-se com l'única proposta de la valencianitat. S'argumenta l'existència d'una pretensió catalana de sotraure als valencians el seu patrimoni cultural i la seua identitat i es crea un imaginari de presumptes annexions territorials i polítiques. Com argumentava Miquel Adlert i Noguerol des de les pàgines de *Levante* el 31 d'octubre de 1982 en un article titulat «Explicació política»

«[...] Com ho es també, encara que no es cas de tractar aci esta qüestió, que en València li haja eixit al marxisme l'excrecència antiliberal i antidemocràtica del pancatalanisme, i ho es també que vullga imposar este als valencians, dictatorialment, esta unió pancatalanisme – marxisme, feta per a mutu enfortiment. [...] com el marxisme es una concepció materialista no veuen en esta qüestió ni senten, l'aspecte sentimental que, per als valencians que no som marxistes revisten certes qüestions, les quals ells, com les veuen des de la materialitat, les tenen per accidentals i per açò negociables: nom, llengua, bandera i himne valencians que volen substituir per País Valencià, llengua catalana, bandera catalana i moixeranga, per no atrevir-se a «Els Segadors». [...]» (Adlert i Noguerol 1984: 122-124)

3) Conservadorisme i retòricament antimodernitzador: proposarà un retorn al passat preindustrial, imaginat pur i harmònic. Es defensa un món que ja no tornarà, la València preindustrial i premoderna. Amb aquesta retòrica se cerca aconseguir la connexió sentimental amb una València que ha desaparegut definitivament però no del record de bona part dels votants amb qui es pretén connectar-hi. Com en aquest poema de Xavier Casp pertanyent al seu poemari *Jo també tinc set*:

«Les cases dels nostres pobles
tenien la clau al pany
i el nostre poble, els hòmens,
respectava cada clau
per tal de fer propi i digne
el cor de la intimitat
d'on naixia, just i lliure,
el veïnage del camp
i, equitatiu i solemne,
l'imperatiu del treball.
Tot això... era quan érem
un poble que es vol i es sap.» (Casp 2007 a: 267)

4) Regionalisme, provincialisme i espanyolisme: aconseguirà entroncar amb la identitat regional històrica i instrumentalitzarà una part important dels referents d'aquest i els posarà al servei de l'anticatalanisme.

El cinqué tret serien els símbols. L'aprovació de l'Estatut de 1982 a les Corts de Madrid adoptà la senyera amb franja blava, símbol per excel·lència que s'apropiarà el blaverisme; anul·là l'expressió País Valencià, que aconseguirà al capdavant bandejar-la quasi completament de l'esfera pública i evità qualsevol referència a la unitat lingüística

del català i a aquesta denominació, tot consagrant la de valencià com exclusiva i única. Darrere dels símbols hi ha representacions d'idees, de sentiments i d'identificacions. Són signes d'identitats col·lectives particularment importants, més encara quan hi ha una estratègia de diferenciació marginal, com la que fa servir el blaverisme, per a especificar-se respecte els catalans. Una franja blava és de la transició ençà una diferenciació política entre el País Valencià i Catalunya. A partir de l'aprovació de l'Estatut, la senyera amb franja blava començarà a onejar a tots els edificis oficials i, tot seguit, en els privats (empreses, hotels, etc.) i l'ús, per tant, anirà estenent-se socialment i geogràficament. Aquest onejament exerceix una dominació simbòlica de la vida quotidiana innegable (Billig 2006). Així, els símbols esdevindran un marcador identitari, per a separar els «catalanistes» dels «bons valencians», més acord amb el regionalisme i amb la preeminència de la llengua espanyola. Símbols que amb el primer govern socialista de la Generalitat s'assumiran per la majoria de la població, si més no de l'àrea metropolitana de València i es bandejaran els símbols de la proposta fusteriana. El conflicte se situava entre una visió d'un País Valencià, si més no retòricament, tradicional, conservador i regionalista (espanyolista) i un de modern, progressista i nacionalista alternatiu a l'espanyol. Com explicaria Maria Consuelo Reyna (Flor 2011: 115):

«No dio pie con bola Fuster, en su análisis de lo que iba a ser la sociedad valenciana: desde el «PV será d'esquerres o no será», pues ni fue PV, ni fue «d'esquerres». [...] La tesis principal es que él estaba despegado de la sociedad, y por tanto no podía analizar una sociedad a la que en el fondo, desde su perspectiva, te miraba por encima del hombro».

3.2.3. Moviment popular i ciutadà a València.

En sintonia al que estava ocorrent a tot Espanya, a partir de finals dels anys seixanta i principis dels setanta, els carrers de València assisteixen a un fenomen polític nou: la protesta, organització i mobilització d'amplis sectors de la població, especialment la dels barris perifèrics. Per a Charles Tilly (1995: 24) els moviments socials consisteixen en:

«[...] un reto público ininterrumpido librado contra los que detentan el poder en nombre de una población desfavorecida [...]; personifica la interacción contenciosa; implica la formulación de reclamaciones mutuas, entre quienes retan y quienes detentan el poder.»

Les causes d'aquesta mobilització giren al voltant de la reivindicació d'una millora de les condicions de vida, de la gestió municipal dels ajuntaments i de la política urbana de l'administració franquista. Primerament foren les reivindicacions de les classes populars en els barris perifèrics, causades per les condicions en què es va produir la immigració massiva dels anys seixanta. El desplaçament de ciutadans des de les regions més pobres a les zones amb més demanda de treball modificà integralment les ciutats: canvià la demografia, l'urbanisme, l'economia. Simultàniament, canviaven la cultura i les tradicions perquè amb l'encreuament o la tensió entre aquestes s'hi sobreposaven. Aquest procés, nascut de la pobresa, es va produir sense a penes planificació institucional i va fer mutar identitats alhora que consolidà prejudicis i estereotips.

Als efectes de la Riuada de 1957 hem d'afegir l'efecte demolidor de l'especulació urbanística que accelerà la construcció en la perifèria: la Font de Sant Lluís, Benicalap, Rascanya, Torrefiel, o Orriols (Barona) en són exemples. El desenvolupament i la modernització de la ciutat passaven per dotar-la de serveis col·lectius i infraestructura urbanística. En accedir a l'alcaldia, Ricard Pérez Casado (2013: 72) es va trobar la següent fotografia de València:

«Una ciudad devastada, y no es exagerado, por la voracidad de sus agentes públicos y privados, con la complicidad de los primeros y la codicia de los segundos. Una ciudad que destruía su patrimonio histórico y natural - no se olvide, cauce del Túria, Saler / Albufera – y machacaba de modo implacable su paisaje y huerta a golpe de piqueta y cuba de hormigón, mientras encendía llamas de identidad y pasión. Una ciudad a la que acudían más y más gentes expulsadas de un medio aún más hostil, el rural de tantas comarcas y provincias limítrofes e incluso lejanas. Una ciudad más dual que nunca en su historia, en la que convivían dos escenarios opuestos, la ciudad construida y habitable y la ciudad dejada caer en el espacio sin servicios, sin accesibilidad, sin calles y sin alumbrado, como ejemplo.»

En aquesta efervescència predemocràtica dels barris sorgí una organització ciutadana que capitalitzà durant molt de temps la protesta popular que, a escala política, no podia expressar-se perquè els partits polítics encara eren il·legals. Es tractava de guanyar espais de visibilitat mitjançant la mobilització social, llargament silenciada i reprimida i el carrer com a espai privilegiat de reivindicació. Les noves idees sobre la ciutat es gestaran des de les necessitats urbanes en la quotidianitat, els problemes de proximitat en barris, la defensa dels espais col·lectius front el desenvolupament infraestructural i l'especulació. I quedaran reflectides a la premsa, en seccions com «Aquí los barrios», *Las Provincias*, el responsable de la qual era Antonio Luque (Sanz i Felip 2006: 94).

Així, en termes de vitalitat del teixit urbà de València, la permanència de festes com les Falles o el Corpus i els formats de lluites cíviques com els Salvem revelen el tremp de la dialèctica entre tradició i modernitat. El vincle entre participació activa i creació de ciutat comentat és el que es dona en l'emergència de la ciutat política. A la crisi del model polític s'acompanya la crisi d'un model de ciutat que, amb el pas d'un sistema institucional autoritari a un sistema institucional democràtic, consolidarà idees alternatives de ciutat.

Una de les novetats que aporten els nous moviments socials respecte als vells (el moviment obrer i sindical), rau en les formes d'acció que empren. Rucht (1992: 222-226) les analitza i les sintetitza així: (I) els grups i les organitzacions dels nous moviments socials actuen més autònomament que els vells i rebutgen el model leninista de «avantguarda revolucionària»; (II) emfasitzen la importància de la política local i, per tant, no centren la seua acció en l'àmbit nacional; (III) a més de la participació en les eleccions i la representació política, hi ha altres formes de participació, com ara l'acció administrativa i judicial; (IV) les accions violentes –especialment aquelles que impliquen l'ús d'armes- també han perdut importància en pro de la desobediència civil. Aquests nous moviments socials (McAdam 1999: 477) han de superar sis tasques importants per tal que els seus propòsits tinguen un impacte en la societat i una d'aquestes és «conseguir cobertura en los medios de comunicació, e idealmente (aunque no necesariamente), favorable a sus puntos de vista». En aquell moment, hi havia una certa cultura ecològica a València, introduïda per revistes de caràcter llibertari com *Ajoblanco* o l'organització ecologista AEORMA (Asociación Española para la Ordenación del Medio Ambiente), que en 1970 tenia delegació a València. La urbanització de la Devesa del Saler, aprovada per l'Ajuntament de València a finals dels anys seixanta, pretenia urbanitzar més de 800 hectàrees del bosc, amb la consegüent pèrdua de biodiversitat i destrucció de l'entorn. Era una època en què el *boom* del turisme i l'augment de la població a València es traduïa en un procés d'urbanització salvatge (Sorribes 1998). Les obres d'urbanització de la Devesa tenien previst convertir el bosc en una megaurbanització dotada de serveis i zones comuns com un hipòdrom, un camp de golf, diversos hotels i blocs d'habitatges. En la paralització del pla urbanístic jugà un paper destacat l'ampli recolzament del diari *Las Provincias*, per mà, principalment, de la seua subdirectora, Maria Consuelo Reyna, qui, en aquell moment, va començar una etapa de certa obertura del periòdic cap a sectors progressistes i socials, que va durar fins als últims anys d'aquella dècada, quan el diari va tornar als seus orígens més conservadors i va jugar un paper clau i condicionant en la vida valenciana. Durant l'etapa estesa entre el 1972, fins a la mort del dictador en la tardor del 1975, el diari va viure una renovació en la seua plantilla, es va obrir a col·laboracions progressistes provinents del món universitari (Josep-Vicent Marqués,

Trinidad Simó o Damià Mollà) i va donar recolzament a les lluites i moviments socials de la ciutat de València com la mobilització popular contra la urbanització del Saler i la reivindicació del llit del riu Túria com a espai verd. *Las Provincias*, amb María Consuelo Reyna al capdavant, es va convertir en el precursor mediàtic de les mobilitzacions populars pel Saler, marcant l'excepció en una actualitat informativa local caracteritzada per la falta d'esperit crític de la premsa. (Mateu i Domínguez 2011: 52). Els articles de María Consuelo Reyna donaven una nova dimensió a la qüestió del Saler, situant-la entre les prioritats informatives del diari i plantejant-la com una creuada personal seua. Es tractava d'una columna editorialitzant, ja que sovint l'autora equiparava la seua opinió amb la del diari amb expressions com ara «Creemos que ha llegado el momento de buscar urgentemente soluciones» o «somos realistas y de sobra sabemos que la Dehesa jamás podrá volver a ser lo que en tiempos fue» (Mateu i Domínguez 2011: 56). En aquest sentit, María Consuelo Reyna utilitza sovint la fal·làcia *ad populum*, apel·lant directament els sentiments dels valencians com a poble i col·lectiu, en el qual la mateixa periodista s'integra: «Somos los valencianos los que debemos decidir», assegurava en referència al llit del riu Túria. És més, Reyna combina aquesta crida als valencians amb un altre tipus de fal·làcia, de quantitat, que consisteix a justificar les seues opinions o arguments per la gran quantitat de gent que les recolza:

«A través de las numerosas cartas llegadas al periódico, un par a favor de la urbanización y muchas en contra de la forma en que ésta se está llevando a cabo, creo que ha quedado clara cuál es la opinión de Valencia.» (Mateu i Domínguez 2011: 57)

Els moviments com els Salvem intenten aportar elements espectaculars a les seues accions com a mesura per assegurar-ne la difusió mediàtica. Per això, cal ressaltar el caràcter creatiu de la lluita davant formes tradicionals d'actuació: una revetla, la festa de

l'arbre (ocupar terrenys i començar a construir parc), cercavila com a manifestació. Unes formes d'actuació mediatitzades per la influència del happening en l'espai públic després de Maig del 68, pel situacionisme i per processos creatius en l'espai públic: concepció de l'art com a experiència, ús de l'espai públic com a escenari d'intervencions i reclamacions. Dins d'aquest repertori d'accions és molt important el paper dels artistes, ja que aquests han fet, del compromís i la solidaritat amb els Salvem, els arguments de les seues obres: cartells, grafismes, actuacions teatrals, musicals, obres de l'Equip Crònica, l'Equip Realitat, Josep Renau, Genovés, etc.

En aquests moviments destaca una eloqüència espacial als escenaris aparentment prosaics de la seua vida quotidiana i fer-ne marc per a expressar coralment ofenses i exigir als poders tot tipus de reparacions i desgreuges. Els moviments no només usen un determinat espai sinó que també el generen i el gestionen. Aglutinar-se, conformar un únic cos, prendre consciència de la potència intrínseca inherent a la massa i transformar els escenaris del seu dia a dia per a dotar-los d'una dignitat espacial. Així doncs, l'apartat «Font de la injustícia», de Lluís el Sifoner, està encapçalat per un paratext claríssim: «*Font de la injustícia* que tots coneixen molt bé, però uns des de la tesi i els altres des de l'antítesi» (Sifoner 1977: 107). Així, davant la precarietat laboral escriurà:

«A Sant Agustí
hi ha una concentració hui.
Les fàbriques paren, els homes es desesperen.
Els amos són els amos.
Els treballadors callen i fan.» (Sifoner 1977: 110)

L'any 2016 Rafael Pla López (Meliana 1949 – 2021) publicà *Memòries disperses*, un llibre d'anècdotes temàticament encadenades de la seua vida de militant d'esquerra i dirigent sindical des dels anys seixanta. Berenguer, el protagonista de la novel·la

Crònica dement (1983) de Josep Casimir Gandia, és un militant de Comissions Obreres en una situació d'aguda crisi política, sentimental i professional. En tots dos textos hi ha multitud d'exemples de manifestacions i d'agrupació de gent pel carrer amb la intenció de reivindicar alguna cosa: manifestacions rellamps o «bots» (Pla López 2016: 13), per l'1 de Maig, a favor de l'objecció de consciència, contra la violència institucional, contra la reconversió industrial, manifestacions anticatalanistes, etc. Però hi ha una toponímia que es repeteix: convergència a la plaça del Caudillo o del País Valencià i els seus voltants (c/ Marqués de Sotelo, l'edifici del Fènix, el de Telefònica), començaments des del Parterre, el carrer Colom, carrer de les Barques, davant edificis institucionals com els Sindicats Verticals de l'avinguda Barón de Càrcer (actual de l'Oest), l'ombra de la Prefectura de Policia de l'avinguda Ferran el Catòlic, davant dels jutjats, etc. La manifestació és una manera de socialitzar l'espai, apropiant-se'n per a convertir-lo en suport per a la creació i evocació de significats ja que és un territori en què s'amunteguen signes d'una manera que mai és capritxosa (Delgado 2011). En una manifestació hi ha acumulació i concentració de signes, que impliquen sons, gestualitats, formes excepcionals d'usar el llenguatge, elements emblemàtics -pancartes, banderes, imatges al·legòriques – desplegament organitzat i jerarquitzat de cossos itinerants per un espai privilegiat. En *L'Anarquista nu* (1979) de Lluís Fernández, Lita Vermelló li conta per carta datada un 24 de novembre de 1975 a Aureli Santonja, no sense una certa ironia, que:

«[...] per primera i única vegada vàrem participar en una manifestació. [...] Coses de la democràcia, nena, i jo amb aquests pèls!

Feia dies que la fàbrica estava revoltada. Les centrals sindicals havien convocat una vaga general i mosatros dues fórem les primeres de plegar. [...] Quin nerviosisme, Aureli, per primera volta participàvem en un *hit comme ça* i mos passàrem tota la vesprada pentinant-nos i polint-nos per a la 'mani'.

‘A les 8 a la Glorieta’, deien els pamflets – quina ironia! Mos ficàrem una sexy – granota guerrilla urbana, que va portar-nos la Loli d’Amèrica, i unes plataformes fent joc. Al cap, una gorreta de visera transparent, molt estiuenca, que mos transparentava tot sol el serrellet. I el pit ornat d’adhesius cridaners. [...]

De sobte mos viem vindre una fotracada de gent cridant histèrica i, al fons, una columna de fum al tombant de la Caixa d’Estalvis i Mont de Pietat. Mos girem per assampar a córrer i la poli, fets unes raboses, tirant-nos pilotes de goma d’una manera altament insofrible.» (Fernández 1979: 87)

Les reivindicacions que van esdevenir-se al Saler a la dècada dels anys 70 del segle XX plantegen la irrupció, des de la perifèria ideològica, de nous valors ecosòfics que s’integraran en la presa de decisions sobre l’esdevenir de l’entorn. Sorgeixen, alhora, com a contestació d’un nou fenomen: el turisme de masses al litoral valencià. Nous agents i ferramentes se sumaran a la dialèctica entre aquestes idees alternatives envers les institucionals, i generaran un nou imaginari social.

Tant el paisatge com els seus habitants, les seues activitats agrícoles i la progressiva extinció d’aquella forma de vida estan àmpliament retratades en la ficció valenciana. Des de poetes arabigovalencians (Piera 1983: 58) a *Cañas y barro*, (1902) de Vicente Blasco Ibáñez o *L’Albufera de València* (1970) de Joan Fuster retraten la seua realitat social. Amb una mirada més antropològica, i un puntet marxista, Josep Gandia Casimiro (*Sega cega*, 1968) i Juan Vergara i Alfred Ramos (*Terres d’arròs*, 1972) la van filmar.

El punt de partida del conflicte en el cas de El Saler per al Poble va posar en evidència, per primera vegada, la transcendència de la defensa dels valors mediambientals i el paisatge en les polítiques urbanes de la ciutat. Tot i que la qüestió va esdevindre una nova valoració de paisatges, construccions i entorns construïts, la confrontació en l'època no es veia tant com una qüestió territorial sinó, en el seu inici, en un conflicte entre el que és vell i el que és nou. Aquest conflicte en el cas de les transformacions del litoral turístic s'expressava de manera molt més dura que en la ciutat convencional. En aquesta es podia discrepar de l'execució i dotació dels nous barris però en el cas del litoral, a més, eren per a ciutadans nous. Es posava en qüestió per primera vegada en la costa valenciana l'enfocament de l'activitat turística.

L'emergència d'un turisme massiu accelerà la conversió del paisatge en un bé de consum i la creació de muralles de ciment al llarg del litoral mediterrani. Amb la valorització del medi ambient i la denuncia de la seua degradació, la nova visió aportada per les mobilitzacions inclourà en els anys posteriors al sorgiment d'una nova consciència medioambiental, i en alguns casos, la revisió de la definició de patrimoni en l'àmbit arquitectònic i urbà. En aquesta revisió s'inclourà com a patrimoni les zones naturals d'interés ecològic, paisatgístic i agrícola.

«Platja de pinada, ja et pots preparar:
una comitiva d'homes amb carpetes
se't va aproximant.
Trau més argelagues i tots anirem
a ventar les plagues
que porta el mal vent.
Platja de pinada, ja pots tremolar,
sent els grans discursos que està dedicant-te
la gent important. [...]
Platja de pinada, posa't a plorar,
els grans empresaris i les constructores

ja varen firmar. [...]
Platja de pinada, no els deixes entrar,
un comboi de màquines i d'asfaltadores
ix de la ciutat. [...]
Platja de pinada et volen furtar
ja estàs mal ferida i ben encordada
per vetes d'asfalt. [...]
Platja de pinada, et volen furtar,
t'ofeguen amb finques i pisos de luxe
i grans restaurants.
Trau més argelagues i tots anirem...
Platja de pinada, fes córrer la veu,
pel llit vell del Túria i per l'Albufera
hi ha núvols al cel.
Trau les argelagues i tots anirem...
Terres i aigües nostres, el poble ho sap bé,
no entraran pirates amb mans enguantades
a fer el saqueig.» (Al Tall, «Del Saler», 1977)

La cançó articularà aquest impacte social i aportarà material a l'imaginari en defensa d'un espai per a gaudi del conjunt de la societat. La defensa d'aquesta ciutat política que integra nous valors medioambientals i socials esdevé també una lluita pel dret a la ciutat. Com apunten Anna Mateu i Martí Domínguez (2011) allò que començà com una reivindicació de l'espai públic, acabà convertint-se en el primer moviment ecologista valencià i propicià un tractament informatiu en la premsa d'envergadura sobre la qüestió ambiental, facilitant la reflexió sobre la necessitat de conservar el nostre entorn natural. Les mobilitzacions de la primera meitat dels setanta per aturar la urbanització prevista en la Devesa del Saler de València van significar el naixement de l'ecologisme valencià, en un context en el qual començava a articular-se una incipient consciència ecològica i

s'iniciava l'organització dels moviments verds en la resta de l'estat i a Europa. Tot i això, no serà fins als anys vuitanta quan les propostes ecològiques s'admetran de manera global i se sistematitzaran fins a esdevenir un moviment constructor d'un determinat imaginari social. Aquesta irrupció d'una nova ideologia és transcendent en la forma de valorar el territori habitat i per tant la ciutat. La consolidació d'aquest nou imaginari social vehiculitza l'emergència de la ciutat política. Una ciutat de valors radicalment oposats als que havien mobilitzat el desenvolupisme institucional. El 1978, Els Pavesos publiquen *El pardal de Sant Joan i la Bolseria* ple de cançons per a la història de la música de farra valenciana. Carles Gàmez comença a intervindre sobre les lletres i reescriu la lletra d'«Horchatera valenciana» en clau de denúncia ecològica.

«Fums i contaminació cubren Valencia sencera
Altos Hornos i la Ford, estan matant l'Albufera
Els peixos s'han ofegat
i les fotges ja no venen
per no quedar ja no queden
ni pins ni palmeres
perots i terats
Ponts de ferro preparen el nas de ferro
de la central nuclear, ¡Ai, valencians!
d'ara endavant,
els nostres fills naixeran
amb mascarilla d'acer
i merda menjaran.»

Carles Mira filmà el 1973 el documental *Biotopo*. La cinta és una jornada en el llac, des que es fa de dia fins que enfosqueix. Ens mostra l'extinció de la pesca en l'Albufera per

culpa de la contaminació produïda per les fàbriques que aboquen al llac. Aquest documental s'estructura en escenes que mantenen una certa autonomia (de matí, eixida a pescar; descans i dinar; fugir de la tempesta) però que es relacionen pel binomi harmonia de l'Albufera i dels seus recursos naturals /intrmissió de la tècnica i la ciència. Aquest contrast, des del punt de vista visual, es fa utilitzant plans generals amb barques immòbils a la llunyania i macrofotografia (múltiples detalls de rostres de pescadors i mans arrugades pel treball i el temps), amb panoràmiques i travellings mostrant, de manera naturalista, l'acumulació de residus contaminants (plàstics, fem industrial) intensificat tot per una fotografia brillant quan mostra el medi natural sense intrmissions externes i boirosa, sense quasi tonalitats per als plans en què es veu la pol·lució i el negoci de la urbanització del Saler. Mira acabava amb la imatge d'un peix que agonitza entre aigua negra i a l'ombra dels gratacels que es dibuixen en l'skyline de la Devesa.

L'ús del mot «poble» en el marc de «ciutat», «per al poble» es repetirà com a part de lemes en diferents reivindicacions urbanes. Totes coincidiran en la demanda d'espais per al conjunt de la ciutadania i no per a una minoria. Una «ciutat política» que es defineix fonamentalment per l'ús i la percepció de l'individu sobre l'espai habitat, i d'una manera col·lectiva amb la participació i les mobilitzacions que proposen un canvi a una planificació urbana determinada institucionalment.

Les indicacions estilístiques condicionen la tendència o l'abast de la crítica cultural de la relació individu-ciutat, en aquell context. Així, en el primer muntatge de *Gresca al Palmar*, segons el dramaturg Juli Leal,

«En el montaje que realicé en 1982 para el Teatro Estable del País Valenciano las circunstancias mandaron y se mantuvo en primera línea el aspecto cómico-satírico.» (Leal 1993:102).

Onze anys després, els habitants del Palmar són contemplats pel director i dramaturg no només com a font de comicitat sinó com a representants d'unes capes socials marginades i en constant risc; protagonistes d'una història silenciada i que, en qualsevol cas, no poden aspirar a escriure perquè no tenen l'ús de la paraula escrita, patrimoni dels lletrats, de la gent de cultura. Gent, en definitiva, que s'agafa al seu honor com a única forma de preservar la seua identitat en una societat que els ignora més enllà de la seua comicitat, com a figurants risibles però als quals els apunta la dignitat i el seu caràcter tràgic per sota de la capa de comicitat amb què els ha embolicat el seu autor. Tant en la primera posada en escena de *Gresca al Palmar* (1982) com en la definitiva (1991), Juli Leal va concedir la màxima importància a la construcció de l'espai escenogràfic. L'obra de Leal, dirigida inicialment als espectadors valencians de l'actualitat, el títol no deixava de ser un referent equívoc. Tot i el reclam turístic de primer ordre gràcies a l'Albufera i a la gastronomia que és aquesta pedania, es tenen en ment les difícils condicions de vida dels seus habitants fins ben entrat el segle XIX, quan es generalitza la dessecació de la llacuna narrada per Blasco Ibáñez en *Cañas y barro* (1902) i el paludisme endèmic de la zona i que feia estralls entre els seus habitants comença a batre's en retirada. Per això, el director concedeix en la seua dramaturgia tanta importància a oferir-nos un espai allunyat de possibles referències urbanes i de tòpics propis d'un «Levante feliz». És a dir, no veurem ací els carrers del poblat ni els embarcadors a l'Albufera ni paisatges amb barraques ni res de semblant. Alternativament, tant Ximo Lara, l'escenògraf de la primera versió, com Manuel Zuriaga i Josep Simón, els de la segona, inundaran l'escenari amb una vegetació salvatge enmig de la qual transcorre la vida dels protagonistes. Més encara, com es pot apreciar en l'inici de l'obra, el marc espacial està carregat d'una animositat latent entre les dones que componen aparentment una escena idíl·lica al capvespre (el treball femení mentre esperen l'arribada de les barques carregades de pesca), alhora que l'hostilitat d'un mitjà gens bucòlic queda perfectament reflectit en la reiterada acció de gratar-se les cames nues, cosa que és un indicatiu de l'acció dels mosquits. No es limita la construcció de l'espai a aquests elements perquè el director atorga gran importància a una ambientació sonora que descriu en aquests termes:

«Con la ayuda de la banda sonora, cantares anónimos y de pájaros y especies extinguidas del lago acentúan una visión nostálgica de la que ahora, no sé exactamente, no supe o no quise sustrarme.» (Leal 1993:103).

Si el Saler suposà l'emergència d'una reivindicació ciutadana d'agents més acotats, el Túria mobilitzarà el conjunt de la societat civil i s'identificarà plenament amb la lluita antifranquista, amb aquesta primera persona que el connecta amb altres «primeres persones» com *Nosaltres, els valencians* o el «nosaltres» d'*Al vent*: «El llit del Túria és nostre i el volem verd». El Túria es convertirà en lloc comú de la reivindicació ciutadana en la transició valenciana, garantida per la memòria de la riuada i el nou estatut del riu: representatiu encara que no existeix, ja que encara té el nom.

Hem vist que una de les principals característiques de la ciutat política és afavorir els sistemes autoorganitzats com a resposta a les jerarquies canòniques i sobre tot la importància de les aportacions particulars de les visions dels usuaris per a configurar-la. La ciutat, doncs, es revetla en la contestació multitudinària i en la participació del conjunt de la societat civil reclamant el dret a la veu activa i crítica en la presa de decisions sobre la ciutat. El resultat és el pas de la reivindicació a la creació del paisatge, del conflicte al canvi. El reflex de la conquesta de l'espai públic com a paradigma de la ciutadania democràtica. De la ciutat guiada per la infraestructura automobilística a la ciutat com a espai de vida.

Les referències al llit del riu i al seu mal estat apareixen en còmics i premsa i esdevenen un símbol d'urgència per al canvi democràtic. Tot i les seues condicions, en aquells anys setanta eren freqüents les trobades esportistes i d'oci.

«Mientras las leyes se acomodan a los hechos, semanalmente el cauce se puebla los domingos con deportistas del más variopinto ejercicio físico. Aeromodelistas, futbolistas, atletas constituyen el espectáculo del público

ciudadano que desde los pretilos, a modo de tribuna, discute las incidencias. En Pascua el pueblo toma el río las tardes de la «mona» sin que nadie les cobre por entrar. Actos políticos también ha habido como el de la candidatura democrática a la alcaldía de Serafín Ríos Mingarro, acompañado de obreros de construcción en huelga» (Millás 1976).

Entre juny i juliol de 1982 es presenta una exposició del Pla Especial en la Llotja de València que conté la presentació del projecte elaborat pel Taller de Arquitectura de Ricardo Bofill. El projecte ofereix una nova imatge de ciutat. Aquest és el nucli del debat ideològic transcendent al voltant del Jardí del Túria, que el diferencia del Saler perquè ací es juga la idea dels mecanismes de construcció de la ciutat democràtica.

Aquest projecte queda definit per dos conceptes bàsics: prendre la ciutat com a marc d'intervenció i el riu com a columna vertebral de la ciutat. Es tracta d'una reflexió sobre el model de ciutat que cal construir, el seu creixement i la seua imatge. S'inclouen dues qüestions més: la recuperació del vell llit i de la mar a la ciutat. El projecte es defineix en termes de paisatge. Un paisatge nou des de l'horta al mar, un eix d'unió tant física com social. La transcendència estructural del projecte és la base ideologicotècnica de la institucionalització. Es defenia un disseny unitari i global, que ajuntant la metàfora de la línia i l'esqueletxa, superava la imatge disgregada pròpia del paisatge urbà. Es tractava de buscar l'arrel en la cultura i la història de València, evitant mimetitzar models no adaptats ni al clima ni a la cultura mediterrània, i utilitzant l'aigua, de manera que no es perdera el binomi llit/aigua, profundament integrat en la memòria col·lectiva.

Actualment, el llit del Túria és un reflex lineal dels processos socials que experimenta una València *glocal*, en el sentit de tensionada per la dialèctica entre la història com a ciutat i la seua ubicació complexa: l'espai mediterrani, les relacions amb Barcelona i amb Madrid, la condició exportadora i multicultural. I alhora, espectacularitzada: sense una relació coherent entre creativitat i imatge exterior. El parc du un fluid social que condensa simbòlicament la complexitat de la ciutat glocal i li aporta un component identitari de nova creació que conjuga les peculiaritats de la ciutadania de la modernitat

avançada amb la revalorització dels espais naturals, en el que és un projecte de reimaginació integral de la ciutat. És a dir, es presenta una representació condensada de la ciutat, en particular perquè l'espai reflecteix processos de precarització i gentrificació que hi han deixat la seua petjada. Així, el riu constitueix una metàfora, en clau lineal, dels processos socials que experimenta una València espectacularitzada i dualitzada alhora.

Com indica Sorribes (2010), a més de lloc d'esbarjo i contenidor d'equipaments esportius, i a pesar del seu caràcter de puzzle inacabat, el Jardí del Túria ha propiciat la localització d'infraestructures, bé a prop o dins del parc, com Nuevo Centro, l'Institut Valencià d'Art Modern (IVAM), un renovat Museu Sant Pius V, el Palau de la Música, i posteriorment, el Parque de Cabecera, el Bioparc i la Ciutat de les Arts i de les Ciències (CAC).

A més, el Parc del Túria funciona com un espai ritual i festiu dins dels cicles festius de la ciutat. Concerts, programa pirotècnic de Falles, Trobada d'Escoles en Valencià, fires de tot tipus, etc. En tots aquests actes i rituals podem detectar la dialèctica global/local entre rituals més tradicionals, i per això més apegats al fet local, i els de nova creació o relacionats amb grans esdeveniments, més vinculats al global. Però en tots els actes apareix un eix que és la tendència a l'espectacularització i el desig d'atraure al Jardí un gran públic, de manera que el llit es ressignifique simbòlicament com un espai de sociabilitat consolidada i afirmació de la identitat col·lectiva.

3.3. La contracultura.

Durant la dècada dels anys seixanta del segle XX molts joves estatunidencs se sentien insatisfets amb el model de vida que se'ls proposava centrat en la lògica consumista i desaproven la manera de viure que proposava Occident. *Filosofías del underground*, llibre que quedà finalista el 1976 en el concurs d'assaig de l'editorial Anagrama, el dedica Luis Racionero «A los que no tienen uso de razón». En tornar de la Califòrnia decisiva dels anys seixanta, l'autor de la Seu d'Urgell escrivia que per a aquests joves la filosofia racionalista occidental havia fracassat a l'hora de donar un propòsit a la societat, alhora que uns valors, en què els mitjans tecnològics havien d'estar subordinats

als fins humans per a avançar cap a una societat on el progrés científic acompanyara el procés moral esdevenint una mena d'autoritarisme mental. Aquesta idea quallà dins del moviment anomenat *underground*.

«En su dinámica actual, esta Gran Tradición *underground* se caracteriza por dos tendencias fundamentales: la búsqueda de una solidaridad mundial y el cortocircuitaje de las líneas de poder, distribución, producción e información de las organizaciones autoritarias. la tendencia a crear una solidaridad mundial implica que el *underground* favorece las posturas de ayuda mutua, asociación voluntaria, cooperación, descentralización y federalismo [...] La otra característica distintiva del *underground* es su tendencia a cortocircuitar los sistemas y organizaciones autoritarias, ensayando las comunas como medio de producción, las cooperativas como medio de distribución, la prensa y el arte underground como medio de información.» (Racionero 2010: 10)

Aquesta nova cultura a la contra, entenent-la en el sentit anglés de «counter culture» o contrapés de la cultura (Roszack (1970) representa una alternativa a la cultura hegemònica i es manifesta a través de l'elaboració i adopció d'expressions culturals com el llenguatge o la vestimenta amb característiques pròpies, la qual, en erigir-se com una alternativa cultural transcendia i posava en evidència l'animadversió a la cultura dominant i trencava la idea que era difícil crear propostes culturals al marge, o fins i tot oposades, a la socialització de la cultura hegemònica. Cal remarcar el caràcter rebel de la contracultura en oposició als valors hegemònics i oficials com un acte creatiu i valent: creatiu perquè en proposar una visió diferent de l'existència, trau temes a la superfície per primera vegada; i valent perquè implica donar la volta a tots els valors a través dels

que se socialitza a les persones subvertint els significats entre el que és moralment reprovable i el que no ho és.

La solsideja que representà la globalització de les protestes del jovent en les realitats de cada país (A Estats Units contra la guerra del Vietnam; a Txecoslovàquia la Primavera de Praga; a Mèxic la massacre de Tlatelolco; el Maig del 68 a París, etc.) va crear una sèrie de demandes així com una nova forma d'analitzar el present diferent de la que fins aleshores hi havia hagut. Tot l'entramat de diferents maneres de pensar que cristal·litzà a partir de Maig del 68 i que formen el corpus teòric de la contracultura eren una sèrie de valors i de noves maneres d'entendre el sentit de la vida que, segons Racionero, s'agrupen en tres eixos fonamentals: la defensa de l'individualisme romàntic i anarquista, l'aproximació a les filosofies i idees orientals com a crítica a la raó il·lustrada occidental, que donava una visió alternativa del món, basada en flux i transformació en lloc de les dualitats judeocristianes i la defensa de les cultures psiquedèliques així com la justificació del consum de drogues com la marihuana i el LSD.

«Las tres partes tienen un tema unificador de fondo: tanto las filosofías individualistas como las orientales y las psicodélicas coinciden en negar al racionalismo el monopolio de las formas de conocimiento que le ha otorgado la cultura burguesa. Sin rechazar el racionalismo en sus aplicaciones a la ciencia y la tecnología, ni negar su utilidad como uso sistemático de la mente, las corrientes del underground se rebelan contra el dogma de considerar el modo racional como la única forma correcta y válida de usar el cerebro. El *underground* propone y practica contra ese autoritarismo mental, una filosofías irracionales [...] porque no cumplen ni las reglas del juego, ni las hipótesis de partida de la filosofía racional; pero que, dentro de su propia lógica, son tan coherentes, eficaces, e inteligentes como la filosofía racional.» (Racionero 2010: 8)

Tot i l'aposta social de la dictadura, en la dècada dels anys seixanta, per la creació d'una societat de classes mitjanes progressivament incorporades al consum, alguna cosa estava canviant en aquella València i s'obria un temps de transicions. Entre la generació que va viure el Maig del 68 i els militants més ortodoxos de l'oposició antifranquista per una banda, i el jovent, en procés de mutació, per l'altra, començava a haver-hi una esclatxa a causa de la defensa de la festa i la visió hedonista de la vida d'aquests últims. Abelardo Muñoz (València, 1952), protagonista d'aquell moment ens ho recordava des de les pàgines de la *Cartelera Turia* en un article titulat «La memoria freak»:

«En los años anteriores a la muerte de Franco la ciudad oculta desarrolló una subcultura callejera de la que se ha escrito poco, pero permanece en la memoria de viejos gurús y de algunos intelectuales que cambiaron su espíritu *beat* por la política y la academia. Por aquellos tiempos, la caída de la dictadura exigía compromiso y no aventuras estéticas, dijeron. Algunos pasaron. Se les llamó pasotas; una suerte de nihilistas. [...]

Venían de todos los sitios y lugares, desde Katmandú y la India hasta Ibiza. Por aquel parque (el Parterre) zascandileaban todos aquellos que se sentían diferentes en un ambiente social asfixiante.

Ese parque llegó a ser una *estación terminus* de la modernidad; en las buhardillas de las fincas antiguas instalaban sus estudios pintores y poetas. El que llegaba a Valencia y quería saber lo que se cocía tenía que pasar por aquí. Al anochecer, los bachilleres inauguraban los primeros botellones. La subcultura del *colocón* se abría camino. Se compraban pastillas para adelgazar en las farmacias que, mezcladas con alcohol, provocaban empatía y locuacidad. El cristal y el éxtasis pertenecían todavía a la ciencia ficción. [...]

Pasaría algún tiempo hasta que los más audaces comenzaron a comercializar las barritas de hachís *cero-cero*, a talego. Eso era calidad máxima y fue el

principio del imparable reinado del *chocolate* como droga recreativa dominante en nuestras latitudes.» (A. Muñoz 2018 : 62-63)

En defensar una actitud vital diferent de la dels seus pares, i en sintonia amb els valors heretats de la contracultura americana, a més de l'esperit crític vinculat al Maig del 68, aquests joves contraculturals criticaren els representants de l'esquerra tradicional del país, als quals van definir com a elitistes i esnobs, desconnectats totalment de la realitat dels carrers i dels barris més populars. Lluís el Sifoner (Pedreguer, 1945), de qui ja tenim notícies per la seua poesia, trencava, certament, la imatge circumspècta, irritada i transcendent que els cantautors de l'època havien convertit en estereotip. El seu primer disc, *Tinc un mànec de tres pams i mig* (1976) és una col·lecció de cançons irreverents, sàtires socials, «rimes de llibret faller i un to sostingut d'irònica coentor» (Frechina 2011: 231). En el tema «Som la gauche divine», pertanyent a aquest LP de 1976, el Sifoner carrega contra aquests cercles urbans fills del 68, pertanyents a la burgesia valenciana que, a imitació de la gauche divine barcelonina, tenien com a senyes d'identitat davant el «poble» la nocturnitat de la vida social, el culturalisme elitista i, a poc a poc, aniran formant els futurs cercles de poder de la València immediatament posterior.

«Som la Gauche divine.

Ens agrada, finament, beure whisky amb Coca Cola,

i freqüentar les *boutiques para estar más a la moda*

I els films en super 8 ens produïxen *Satisfactions*

sobre tot si són d'amics *who have past summer in London*.

Som la Gauche Divine.

Ens coneguem tota l'obra de Marx cel Proust i alguns altres

i, secretament, llegim obres que m'han dit que calle.

I en música preferim, al Raimon i a la Bonet,
al Quico i, com no, a l'Ovidi,
al Llach i al Sifoner.» («La Gauche Divine», El Sifoner 1976)

L'ambient social del qual sorgeixen les revoltes de Maig és una barreja animosa i alegre de tribus urbanes, sectes polítiques, dissidents, entre d'altres. És el que la sociologia anomena «anòmia». I de fet, *Anomia* és el nom d'un local, al carrer Ruaia, 44, que n'és un exemple paradigmàtic.

«[...] Es un revival de la generación *beatnik*. La gente que va descuidada en el vestir. [...] Gestos transidos, concentrados en una conversación muy importante, decisiva casi. [...] es un club para oír jazz (es muy parecido a *Le Paradis* de Amsterdam), es un sitio para minoritarios, para gente que ha leído y superado a Reich y Marcuse. [...] Los que van a tomar cosas (las bebidas 'de siempre', y los téis - con limón, con rosas, con naranjas -) conocen a Wittgenstein y son estudiantes de Filosofía, como Francisco Moreno.

Los de Anomia leen *Cambio 16* y *Cuadernos para el diálogo*, [...] los de Anomia son actores de teatro experimental, han escrito una novela que es una superación de muchas cosas y les dicen a sus amigas, compañeras, a las chavalas que enseñan las piernas y van sin sujetador, y que están con ellos, y tienen estudio, que no se casen, que no quieran fundar un hogar y tener hijos, porque eso ya no se lleva. Los de Anomia miran los pósters que están clavados en las paredes acorchadas. Miles Davis, Thelonius Monk, John Coltrane, Jimmy Hendrix, y piensan que han de examinarse dentro de poco tiempo, y que un día dejarán los vaqueros y la camisa muy sobada y se

sentarán en un despacho con aire acondicionado, cobrando los finales de mes un sobre abultado, integrándose, asimilándose. En fin...

Por las tardes va gente del barrio, que tiene afición al rock, con sus novias, que aun no están liberadas y han de cenar en casa. Por la noche [...] gente que pinta, o va a pintar, y dice que los del Equipo Crónica se han vendido porque cobran cientos de miles de pesetas por un cuadro. [...] Los héroes de Anomia dicen que al barrio del Carmen van 'los de la Gran Vía' a ver si se ligan a las de pantalones vaqueros [...] En Anomia está la cultura, no la actitud mimética de los del Carmen.» (López Gradolí 1974: 240-242)

Un jovent que es caracteritza per la rebel·lia en la manera de vestir i per uns gustos estètics i culturals que contrasten amb la generació anterior, des del teatre experimental al jazz més coetani, de la distorsió a la melodia, de la psicodèlia al rock. En aquests àmbits no és que no existisquen les barreres socials ni l'estratificació social, sinó que les divisions és dilueixen, com ocorregué a la Rambla a la Barcelona dels anys 70 (Ribas 2007) o com l'espai de la València de «La línia invisible» (A. Muñoz 2014). Son espais utòpics, coordenades on poden donar-se, de manera provisional, les condicions per a imaginar unes altres formes de socialitat emancipades. Són comunitats que funcionen com a laboratoris polítics i estètics. Quan esclata la revolta, ho fa en relació amb aquesta barreja social que l'anuncia, precedeix i potencia.

«La calle Comedias fue frontera entre dos mundos en los años sesenta. Però eran dos mundos interconectados, y de ellos salieron las quintas que fusionarían el underground con la lucha política de aquellos tiempos. Una combinación de jóvenes -los unos melenudos y fumadores del kiffi, que recién llegaba de Marruecos; los otros, estudiantes comprometidos con la

revolución, lectores de las ediciones de Ruedo Ibérico, que recién llegaban de París- formaron una vanguardia que contribuyó a pudrir la tiranía.

Mientras unos se dedicaban a conspirar en tascas como Los Pajaritos o Los Tres Cerditos, a base de chatos de pelón y raciones de ajoaceite, con aspecto de seminaristas renegados o vendedores de seguros, al otro lado de Comedias, y más en concreto, en el carrer Vestuari, los novísimos hippies, melenudos con jeans y camisas de cuadros, entre ecos de Berkeley y de marihuana, intentaban entender las utopías marcusianas.

Sade y Pasolini; Marsé y Hendrix; Lenin y Gramsci; porros y seminarios marxistas; Pink Floyd y canciones revolucionarias: un revoltijo crepitante. [...] (Carrer dels Nocturns) en que triunfaban dos bares: La Tasca y La Tortilla, frecuentados por los jóvenes rebeldes que seguían la estela beat de Ginsberg y Borroughs.

Fue en la Tasca donde sucedió lo que luego sería moneda corriente: los estupas del comisario López descubrieron un alijo de marihuana en la cisterna de los lavabos. En aquel villorrio y en aquella época, eso era todo un acontecimiento.

Los alrededores del Parterre fueron un jardín perfecto para sembrar la modernidad valenciana; la auténtica, alejada de folclores y la más cercana a Barcelona, donde ya se cocía el futuro. Llegó un momento en que la línea invisible que separaba a los revolucionarios de los hippies se rompió, y con la excepción de algunos de estos últimos, que se quedaron en India o Ibiza, la mayoría se sumó al esfuerzo final por acabar con el estatus quo.

Por todo ello, junto al ficus fantasmal que hay junto a Jaume I, en el Parterre, conocido entonces por el parque, debería lucir una placa recordando a aquellas generaciones de argonautas que nadaron y no supieron guardar la ropa. Pues tiempo después de que se produjera el gran cambio, volvieron a aparecer los monstruos». (A. Muñoz 2014: 112)

Un jovent més rebel que integrat, amb un peu en la contracultura i la marihuana i l'altre en la política, que anava bastint una modernitat amb una visió hedonista de la vida i en connexió amb el que s'esdevenia a Barcelona, cosa que anava formant noves cartografies mentals. En defensar una actitud vital diferent de la dels seus pares, els espais de socialització també van ser diferents: espais on les divisions socioeconòmiques entren parcialment en suspensió; espais interclassistes que comencen a aparèixer en els marges de la realitat existent i s'inicien uns altres tipus d'intercanvis entre pràctiques lletraferides i cultura popular, entre corrents internacionals i tradicions pròpies, sense la coincidència de les quals resultaria impossible concebre la majoria de les formes artístiques que hi apareixen. Barris com el Carme canvien la fesomia.

«Este barrio, que siempre ha tenido un decidido tono menestral, es ahora punto de reunión de algunos elementos de la 'gauche divine' valenciana, un poco para entendernos, y la gente divertida sin ideas políticas que van a verlos, así como amantes de la placidez o pandillas que van a tomar una copa, sencillamente.» (López Gradolí 1974: 156)

«Algún sociólogo podrá estudiar lo que podría llamarse 'el espíritu del barrio del Carmen'. Locales como Capsa y Christopher Lee han aglutinado personas y estados de ánimo que construyen, efectivamente, una diferente mentalidad en la juventud que frecuenta estos sitios.» (ibid. 160)

«En el Rastro madrileño, a la sombra de la lata de Cascorro, en las Ramblas de Barcelona, en el barrio del Carmen en Valencia han nacido los tres focos de la nueva cultura de este país entre correajes y somiers, canarios y ropa usada, marinos de la sexta flota, turistas y tiendas de horchata con grifa. Son tres universidades autónomas donde la juventud se examina a diario de su asignatura pendiente, donde una adolescencia adelantada por las vitaminas coge el rabo del deseo. Allí se fabrican y se expenden los nuevos ritos, los

nuevos mitos de la sociología de este territorio. El resto de la cultura es tedio.» (Vicent 1977)

La nova centralitat experiencial del carrer el dinamitza i l'espectacularitza: és un lloc, no un recorregut. El jovent pren part en les grans marxes i manifestacions en defensa de la democràcia, en favor de les institucions democràtiques, etc. Amb una diferència amb la generació de Maig del 68: la concepció lúdica de l'activisme, el qual es tradueix estèticament en la teatralització de l'ocupació política de l'espai, en termes de performance o happening. A la tercera seqüència d'*Assaig d'aproximació a 'Falles folles fetes foc'*, «ells» prenen consciència que les Falles són la festa barroca de la ciutat, la qual té la seua matriu a la gran Plaça (plaça de l'Ajuntament) la crònica de la qual es pot escriure a partir dels urinaris que hi ha al dessota. «Ells» s'imposen una lluita per la democràcia i la llibertat:

«A la fi, passàrem quasibé desapercibuts per una Ciutat que, en rigor, ho esperava tot de nosaltres: des de la revolta interrompuda (espectacle quasi – revolucionari però amable al capdavant, que, diuen, s'esgotà al mode com havien predit i assenyalat els cronistes oficials més autoritzats de l'indret) fins aquella sofisticació i aquell nihilisme high -culture no autoritzats a topats que com els nostres, restaven al marge, amb una capacitat sorprenent i escandalosa, dels darrers desenrotllaments intel·lectuals europeus, i molt especialment, de les últimes teories sobre ludisme i cultura.» (Fabregat 2019: 276)

La cultura està al carrer, en el que és «marginal», és a dir, en el que encara no ha estat assumit per la burgesia, pel poder, per les institucions. Una vegada reciclat pel qualsevol

poder o majoria, ya no es tractarà de cultura ni de vida, llibertat, revolució. Esdevindrà la norma. S'ocupa el carrer, es recuperen locals públics i s'inauguren de nous. Capsa, Barro, El Clown, Crack, Stones, Perdido Club de Jazz, Tres Tristes Tigres, Anomia, Christopher Lee, etcétera. L'Aplec i La Torna, per exemple, van ser locals on les esquerres del país consolidaren posicions. Eren dos espais diferents però complementaris. L'Aplec va obrir la primavera de 1976; La Torna, en 1978. Hereus de Capsa 13 i de Barro, locals pioners de la contracultura il·lustrada del jove antifranquisme, van generar un univers entre lúdic i polititzat a la ciutat. Com explicaria Abelardo Muñoz (2010: 2) destacant la importància d'aquests locals en la formació d'una nova consciència política i una modernitat de base musical en el jovent:

«Si a L'Aplec del carrer de Sant Tomàs podies trobar-te a la barra un trio essencial de la cultura del País Valencià format per Joan Fuster, Vicent Ventura i Doro Balaguer; a La Torna, del carrer de la Corona, de vegades ballava un taconeig sobre les màquines de cosir Singer personalitzades en taules, no Isadora Duncan, sinó la mateixa Olga Poliakoff i hi escrivia relats el desaparegut escriptor argentí Raúl Núñez. Eren els temps de l'eufòria democràtica, de la trobada dels pobles, de la legalització dels partits.»

Agnès Heller (1998) argumentava que el veïnatge respecte d'aquesta perifèria, entesa com un àmbit societatari marginal cap a on es dirigeixen les distintes formes de vida il·legals pròpies de cada context, era consubstancial a la configuració moderna dels motius culturals; així, en contacte productiu amb aquest espai, s'haurien elaborat formes de vida emergents, estètiques, modes i tendències, tecnologies de reproducció i imaginaris socials. La generació d'escriptors dels 70 fan que retorne la bohèmia, que nasca un prototip d'escriptor que havia posat de moda a Barcelona, no sense organitzar els corresponents escàndols, Terenci Moix, i que s'introdísca al País Valencià una

narrativa innovadora i revolucionària, com calia a l'esperit rebel que aquests escriptors havien covat d'ençà el Maig del 68. Comparteixen una mateixa actitud: s'esborren les fronteres entre l'art i la vida, perquè tots dos són viscuts per ells com una mateixa aventura moral: autorealitzar-se, entre la nostàlgia i la revolta, experimentar amb la seua pròpia vida burxat pel desig de felicitat i pel dolor del fracàs. És la sensibilitat decadentista esteticista. La ficció hi funciona com una forma truncada de posar en joc la memòria o d'il·lustrar un sentiment de la vida. De la vida d'uns joves -protagonistes d'aquestes novel·les- tocats pel mal del seu segle, rebels i decadents. L'erotisme i la violència, el pessimisme i el fracàs -la fugida i el suïcidi-, l'esteticisme *camp* i l'ús d'elements pop apareixen amb dosis més o menys diluïdes en aquestes obres. (Iborra 1992: 51). El barri del Carme es ressignifica, amb la seua imatge de barri antic, la seua aglutinació diversa, la seua càrrega històrica, amb la conservació d'una vida pròpia a la qual no fou aliena l'Escola de Belles Arts, situada en aquells moments en el que fou el convent del Carme (Simó 1983: 108). Pubs on prendre copes, escoltar jazz, assistir a taules rodones i a presentacions de llibres; petits restaurants i cafés en les parets dels quals pengen les obres dels pintors d'avantguarda local; escriptors, professors i fotògrafs que lloguen pisos i golfes en el barri. Es tractava de viure «la nit» que, de constituir una al·lusió al franquisme, com en les cançons de Raimon, passa a esdevenir una recerca d'un espai de llibertat.

« Altrament, m'aixecava a l'hora
de dinar: s'hi tractava
d'escorcollar les nits, llurs tenebres» (Clar 1993: 371)

3.3.1. El poder subversiu de la festa.

En els epígrafs 3.1 i 3.2.1 hem vist com el franquisme s'havia preocupat d'instrumentalitzar ràpidament qualsevol tipus de celebració popular (Piqueras 1996) i havia deixat una forta petjada a causa de la manifestació pública de la religiositat del règim. Els vells militants antifranquistes despreciaven la festa ja que la consideraven totalment alienant, enemiga de la lluita compromesa. Des de les files de la contracultura es va defensar el poder subversiu de la festa des d'un punt de vista novel·lós, crític fins i tot antropològic. Josep Gandia Casimiro, amb el pseudònim de Celia Camps (1981:11) reclamava:

«Vamos a irnos de fiesta en fiesta, intentaremos recuperar el placer del juego que pueda quedar en ellas, y les diremos a los aguafiestas que cedan el paso, por favor».

Les falles, com a producte cultural que són, apareixen inserides en un espai i un temps que les contextualitzen, configuren una mena de cosmovisió (Ariño 1990) de signes i símbols d'arrel popular que conformen l'imaginari faller i on destaquen, en principi, la crítica social i el gust per l'erotisme bròfec. A causa de la presència social i del seu teixit associatiu, els règims polítics «autoritaris» sempre han estat temptats d'instrumentalitzar aquesta festa (Hernández i Martí 2002) fins a plantejar-la com una visió de València apologètica, acrítica, autocomplaent, que idealitza i mitifica una sèrie d'aspectes propis de la tradició local. Una València acrítica, com hem dit, i que entronca perfectament amb els tòpics exposats en l'epígraf «3.2.1. La ciutat regional» i que queda reflectida en el pasdoble que popularitzà Vicente Ramírez (València, 1938 – 2016), empresari d'oci nocturn molt vinculat al món faller:

«Valencia en fallas,

no olvidarás
Si quieres contemplar luz y color,
si buscas diversión para animarte,
si sueñas con hallar un nuevo amor,
un buen consejo a ti yo voy a darte:
ven a Valencia sin tardar
porque sus fallas te van a embrujar.
Valencia en fallas,
es una fiesta incomparable,
Valencia en fallas,
tiene un encanto inolvidable,
Valencia en fallas,
es lo mejor del mundo entero
por su alegría, arte y salero
cuando te vayas no olvidarás jamás,
Valencia en fallas.
Te van a fascinar su sol y el mar,
sus montes y sus bellos naranjales,
jardines que nadie puede igualar,
y hermosos campos llenos de arrozales.
Valencia es reina musical
y en plenas fallas grandiosa y genial.» («Valencia en Fallas», V. Ramírez,
1993)

La revista *Ajoblanco* dedicà un dossier a la festa (març 1976), on mostrava el seu caràcter transgressor i popular. Amadeu Fabregat, amb el pseudònim «La Peineta Rebelde», les definia d'aquesta manera:

«Un carnaval de fuego, una invitación a la calle, una semana de desinhibición y desguace para los marginados, la gente de la huerta, los obreros portuarios, las mariquitas impenitentes, las putas sin arrepentimiento, las tías marías que harán un alto en el camino para oír el serial de las cuatro, las izquierdas que se aburren pensando lo aburrido que será mandar cuando ellas manden, los niños que no entienden los letreritos porque están en mozárabe. [...]» (Fabregat 1976: 10)

Contra el model imperant del franquisme, s'intentava subvertir l'ordre inspirats en tradicions autòctones alhora que s'intentava potenciar la identitat cultural local. *La fallera mecánica* (1975) és el primer curtmetratge de Lluís Fernández. La pel·lícula ha desaparegut o no es troba localitzable, però la informació que tenim a l'abast (Nieto Ferrando i Rubio Alcover 2017: 164-165) ens permet considerar-la un experiment pornogràfic subversiu que tracta de ridiculitzar les falles i el regionalisme conservador a través de la transgressió eticoestètica d'alguns dels símbols de referència ideològica. Argumentalment pot descriure's com la història d'un travestí que es disfressa de fallera i és nomenat Fallera Major de València. Mentre manté relacions sexuals amb el *xulo* en una habitació i arriba a l'orgasme, els petards exploten per sobre del llit i un grup de falleres canta amb guitarres al so de la mascletà en el dormitori. Com ha d'acudir al nomenament i a la recepció oficial amb l'alcalde, la fallera usa una motocicleta Mobylette per a recórrer la ciutat i rep durant tot el trajecte mostres d'un profund respecte i admiració popular. Més enllà d'aquest curtmetratge, *L'anarquista nu* (1979), del mateix Lluís Fernández, està ple d'exemples de transgressió eticoestètica del món faller. La Lita Vermelló i la Washingtona, dos amigues de Loli la Carajillo, són qualificades com «desvergonyides i, si més no, per valencianes, falleres mecàniques o cobres – verinoses» (1979: 141). O bé la pel·lícula que Carles voldria presentar al festival de cinema de Sant Sebastià, i que té certes similituds argumentals amb el curtmetratge esmentat, on exposa que:

«Les masses enfebrades pel cant i homes pujats als muscles dels altres declamen poesies en honor dels caiguts [...] Milers de falleres, amb crespó negre a la pinta i vestides de llauradora fluorescent, afonaren de flors i llàgrimes el cos d'aquell, beneït per la injustícia i la repressió.

La Junta Central Fallera, lo Rat – penat, el Miquelet, les falles de barri, l'Ajuntament en ple i les forces polítiques i sindicals, entonen *El Faller*, *L'entrà de la murta*, *La Internacional*, *A les barricades*, *El cocherito Leré*, *Soy el novio de la muerte*, *Bandereta*, *Veles i vents*, *Amparito*, *la filla del mestre* i dues dotzenes més de hits polítics. Saluden braç en alt, puny en alt, aixella en alt, cul en alt, l'heroi, l'heroïna, la marieta reivindicadora dels nostres trets i maquillatges, de la nostra voluntat d'ésser-hi, del wàter clos de la nostra existència cívica.» (Fernández 1979: 178-179)

El 1972 Joan Monleon i uns altres fallers s'independitzen de la Falla Corretgeria - Bany dels Pavesos i formen el grup musical Els Pavesos amb què intenten fer emergir una cultura valenciana popular d'expressió valenciana. Simultàniament, Monleon participa de l'eclosió teatral sorgida del món de les falles, un moviment que no sols recupera el sàinet, sinó que aborda fins i tot muntatges clàssics com Txèkhov o Molière. O *La infanta Tellina i el Rei Matarot*, una farsa del segle XVII escrita pel pare Mulet adornada amb ingredients de cabaret i clucades d'ull a la revista musical. Sota la direcció de Rafael Gallart, pioner del café teatre i de textos d'avantguarda a València, reuní un equip artístic heterogeni on es barrejava el món de les falles, la cultura, el teatre independent, l'elit progressista i actors no professionals, com el poeta Salvador Jàfer. Transformisme del Rei Tabalada en la Sara Montiel d'*El último cuplé* cantant «Nena» o «Clavelitos» al pati de butaques; barrets de formes fàl·liques obra del dissenyador del vestuari Gabi Gomis; música d'arrel popular del músic valencià del teatre independent Jorge Pi. L'obra connectava amb l'humor bròfec molt valencià i molt mediterrani, ple de dobles sentits, un erotisme barrejat amb el grotesc i la paròdia capaç de fer disfrutar tant el públic més intel·lectual com el més popular. En un moment en què el teatre

independent està en plena efervescència, l'obra potencia aspectes que enllaçaven amb una certa tradició valenciana, la dels espectacles musicals, les varietats, la revista.

A poc a poc, Els Pavesos comencen a traslladar als seus shows elements del circ, de les *varietés*, del sàinet i, en general, de qualsevol àmbit que els ajude en la seua escenificació excessiva i delirant. El secret rau ací: no en el repertori ni en el tractament musical. De fet, *Borumballes falleres* (1981) inclou un repertori tradicional faller («El xisme fallero», «Els focs artificials», «cançó de la falla», etc.). Però és el directe, amb la connexió emocional amb el públic, el que subverteix el repertori. Pel que fa a la música d'Els Pavesos, hi havia una transgressió doble. D'una banda, la recuperació del repertori popular en una llengua que havia estat perseguida. No creaven, sinó que posaven d'actualitat allò perdut. La gent s'hi sentia identificada i, al mateix temps, creaven un sentiment de nacionalisme valencià. L'altra transgressió era escènica, la del showman, amb el transvestisme o l'*striptease* invers (eixir nu a escena per a després vestir-se) com a mecanismes còmics indubtablement desfermats per a l'època. De fet, Els Pavesos acabaren convertint-se en una mena d'icona gai entre el final del franquisme i la Transició, com relata en el documental *Monle, Món, Monleón* (Àngel Martínez, 2019) Jordi Reig, membre de la formació i, més tard, d'Al Tall. Els Pavesos foren el revers de la Nova Cançó amb un tamís faller i valencià, amb concomitàncies amb el que feien a Catalunya La Trinca o Guillermina Mota.

En les correlacions entre memòria, intel·lectualitat, creativitat i transgressió dins la cultura de les crisis i canvis del País en el context local i general, l'any 1973 sorgeixen els Premis Octubre amb una voluntat modernitzadora. El primer guanyador de l'Andròmina de narrativa fou Amadeu Fabregat amb una novel·la de títol descaradament provocador: *Assaig d'aproximació a "Falles folles fetes foc"*. Era tota una declaració de principis: escrita sense punts i a part, era una ficció sota la forma d'una aproximació a una obra que és presentada, de vegades com a assaig, d'altres com a teatre i, fins i tot, com a novel·la, amb una forta càrrega generacional. Una novel·la que «havia estat bastida només per incordiar i desplaure a tants de morbosos amants de la història amb minúscula i del testimoni.» (Fabregat 2019: 325). Fabregat utilitza la 3^a persona del plural, que correspon a Ells - La Ciutat, que és el passat històric, la història de la Ciutat com a paradigma de la Història. El personatge es relaciona amb la Ciutat: recull els

records personals, les propostes de rebel·lió, els camins cap a la maduresa, les frustracions individuals i col·lectives viscudes pel prologuista i els seus companys, la iniciació sexual individual, el procés educatiu i també l'actitud davant la Festa de la Ciutat. Lluís Montanyà, a partir d'una sèrie de fet, com la descoberta de Cunegunda, s'enfronta a un sentiment de dèficit de pàtria que el menarà a una investigació desesperada del seu passat històric i al descobriment d'un poble i d'una col·lectivitat social.

«[...] a la festa organitzada p er algú de nosaltres, que en Lluís topà de nassos, catacroncrancranc, amb aquell dèficit de pàtria que, de llavors ençà, ens arrossegaria, plegats, a cal·ligrafar el mot amb majúscules, [...]»
(Fabregat 2019: 314)

En aquesta obra es defineixen tots els elements de la personalitat nacional, i Montanyà investiga el passat i el present. Aquesta serà una lluita contra la història escamotejada, i una afirmació com a eina ideològica de revolta: una proposta de «rectificació» de l'evolució històrica.

El present de la Ciutat és el paradigma de la Història adversa. Montanyà intentarà demostrar que la seua evolució negativa no ha estat obra d'un procés innocent, sinó un de clarament conscient i intencionat.

«[...] aquells que havien convertit la Ciutat en un cau indigne, on ningú no sabia on residia la identitat que nosaltres recercàvem i que potser - qui ho sap? - vivia confinada als manuscrits d'alguna biblioteca antiquíssima, custodiada gelosament per l'esmoreït immobilisme de les forces vives.»
(ibid. 294)

El NOSALTRES del text defineix un seguit de característiques generacionals. És la societat dels joves, el present i el futur de la Ciutat. El personatge ELLS, en canvi, escrit en plural, està representat per una grafia en singular, però que inclou una idea de pluralitat: la Ciutat. Però la Ciutat no és tothom, ni incorpora el Nosaltres pel fet de viure-hi. La Ciutat és la part dels seus habitants -Ells - que han defensat conscientment o inconscient, l'estatu quo del falsejament de la Història i l'immobilisme, que és la situació contra la qual es revolta l'Ell i el Nosaltres. La Ciutat són els qui han renunciat a la seua identitat i n'han assumit, o inventat, una altra i que, a més, pretenen que tothom faça el mateix. No han assumit mai la identitat que busca l'Ell - Nosaltres, i fins i tot, la refusen i combaten. Són els responsables d'una Història oficial que falseja i n'amaga una altra. La Ciutat és l'ordre històric establerts, l'ordre oficial.

«[...] diuen que també la Gran Plaça, matriu meretriu de la Ciutat, pot enfrontar-se, car al dessota hi ha uns urinaris que amb el temps i mitjançant ordres que mai ningú no pogué escatir d'on venien, esdevingueren la mena d'hipogeus que ara custodien arxius inconeguts, cròniques vetustíssimes i documents ciutadans.» (ibid. 274)

La Història que busquen JO, ELL i NOSALTRES ha estat desvirtuada, al llarg dels segles, per la Història quotidiana d'Ells. Els seus valors són l'afirmació de tota una sèrie de recursos destinats a trampejar i allunyar el redreçament de la Història de la Ciutat. Les referències a la Ciutat són constants al llarg del text: «grisori il·limitada de la Ciutat» (ibid, 268), «ciutat narcotitzada» (ibid. 268), «circ inestroncable i àdhuc grotesc» (ibid. 273), «cau indigne» (ibid. 294). I les referències a la vida de la Ciutat són freqüents per mitjà del món de la Festa. Els atributs d'aquesta Ciutat són els de la misèria humana i intel·lectual i els de la Festa, els de la Follia. La Festa, doncs, és vista com una manifestació d'Ells - Ciutat on el Nosaltres mai no vol, o no pot arribar a

participar-hi. La Festa, tot i ser externa al Nosaltres, funciona com un dels elements més definidors de la Ciutat.

«[...] la Festa romania entre la interpretació més desproveïda d'èpica i àdhuc fastigosament casolana, i aquella altra que, ben a l'inrevés, es privava de qualsevol exaltació i atenyia només els aspectes exteriors, diguem-ne grollerament socioeconòmics, i que no eren sinó l'enganyosa superfície, la sofisticada pell que recobria l'espai més pregon, del qual la Història, llavors tancada amb pany i clau, i la Festa, brutalment elevada a la categoria de tòpic, n'eren definitòries. Els uns i els altres enfonsaren la Ciutat en un aiguamoll de teories, una contraposició simètrica de xerrameques bròfegues i, àdhuc, en més d'un cas, ridícules i mal assabentades.» (ibid. 293)

El Foc és la personificació de la Festa que apareix al llarg de la narració: Foc, Brogit, Llum, sempre amb majúscules, estan presents al llarg del text. Aquesta és una caracterització molt festiva de València, però en el text adopta el significat de disbauxa i follia. És el signe de la destrucció, un dels elements centrals de la Festa. La festa són les Falles, element que defineix la Ciutat i que Ells refusen, tot i que és el tòpic que identifica l'urbs.

Una Ciutat que ja no és agrícola, però que tampoc és industrial. La presència de l'Horta i la inclusió en la vida de la Ciutat és important:

«I els solcs no eren ja rectilinis, i perdien la seva simetria, ferits per maons i ciments, per bigues d'acer poderoses, i estava el camp, tot el camp, agonitzant d'hora en hora, fent-se Ciutat a despit de les revenges de la terra.» (ibid. 303).

La Ciutat és l'espill d'una societat en transformació, on els valors van invertint-se. Una ciutat que amaga una ciutat subterrània, amb reminiscències del passat, que amaga la Història. Una ciutat immobiliària. Fabregat alterna dos visions diferents de la ciutat: una ciutat que vol canviar, que vol ser moderna, que les noves idees han modificat les percepcions i les formes de vida. Una ciutat que és testimoni de llocs i d'ansies: la facultat de lletres, el món universitari d'esnobs i culturetes iconoclastes que s'escola entre el paraulam i l'estudiantat revoltat contra una certa grisor i contra el seu retrobament, el d'una llengua i un país escamotejats pel temps. Un «dèficit aclaparador de Pàtria que, a hores d'ara, tempto de superar amb aquests fulls» (ibid. 213). I que arrossega el personatge a investigar el passat històric, a la recerca d'una identitat col·lectiva que li ha estat escamotejada. El text referencial d'*Assaig d'aproximació a Falles folles fetes foc* és un retorn a la Història però també és un retorn a la gramàtica, a la llengua. Aquesta referència, constant al llarg del llibre, fa indistricable una cosa de l'altra, perquè la història col·lectiva, la recerca d'una identitat nacional, és consubstancial amb el retrobament i aprenentatge de la llengua dels personatges. La llengua és una marca diferenciadora de consciència nacional. «La sintaxi ens nua a la terra» (ibid. 317). La recerca d'una identitat històrica que cal guanyar per al futur, la del País Valencià. Una lluita constant contra la Ciutat oficial que els hi és contrària, la Ciutat que capitalitza i instrumentalitza les seues festes populars, les Falles, que es converteixen, a mans de la política oficial, en un tòpic despersonalitzador de la mateixa Ciutat. Altres que han precedit Lluís Montanyà en el seu afany han mort simbòlicament cremats.

I la Ciutat regional, construïda pel poder públic amb l'objectiu de consolidar la imatge regional. Una ciutat on l'altra part no hi té cabuda. La Festa està instrumentalitzada pels representants oficials de la Ciutat. La Ciutat és València tot i que no serà esmentada ni una sola vegada. La Ciutat no queda aïllada del seu context social i geogràfic, present constantment al llarg del llibre i, per això podríem concloure que el referent de Ciutat és tot el País Valencià, cap i casal, una idea que Ricard Pérez Casado intentarà posar en pràctica.

3.3. 2. El còmic i el cinema com a propagadors de la cultura *underground*.

València ha tardat a ser una ciutat de còmic. A pesar de comptar amb icones pàtries com van ser *El Guerrero del Antifaz* i *Roberto Alcázar y Pedrín*, i que durant dècades, la indústria del còmic valencià va ser, en clara competència amb la de Barcelona, la més potent d'Espanya, amb editorials com Valenciana, Maga, o capçaleres com Jaimito o Pumby, la ciutat amb prou faenes va figurar com a escenari. Com a molt, alguna barraca o conjunt de tarongers com a fons entre milions de vinyetes ambientades en el llunyà oest, la misteriosa Xina, les selves inexpugnables i els deserts (Torres 2015: 51-67). Hauríem d'arribar a la dècada dels 70, amb els autors del que es denominà «La nova escola valenciana» perquè començaren a utilitzar en les seues històries elements arquitectònics o narratius que ens transporten a la ciutat de València o a algun punt de la nostra geografia.

Javier Errando Mariscal (Almassora, 1950), personatge fonamental de la contracultura barcelonina (Ribas 2007) i valenciana, dibuixa *A Valènciaa*, el seu primer tebeo unitari, autoeditat en 1975. Amb guió de Josep Vicent Marqués, inclou la historieta «Un diumenge pel matí», on repassen la situació de la ciutat des de la perspectiva dels edificis més emblemàtics: el Micalet, l'Ateneu, la torre de Santa Caterina, les Torres de Quarts i de Serrans, que prenen vida i se'n van d'excursió a l'Albufera. Mariscal presentava València habitada pels seus principals edificis que adquireixen un peculiar aspecte antropomòrfic i protagonitzen accions quotidianes que donen peu a narracions gràfiques costumistes de gran detallisme. Excusa perfecta perquè Josep Vicent Marqués donara una perspectiva ecologista i antiespeculativa a una historieta a la qual Mariscal atorgà un tractament festiu, de dibuix barroic i recarregat, d'influència fallera. I un humor ingenu i naïf, hereu de les revistes d'humor infantil de l'Editorial Valenciana. Aquest fanzín marcarà la pauta del còmic *underground* valencià que es desenvoluparà durant els anys següents, incloent-hi entre altres característiques la presència més gran en els dibuixos i les temàtiques del paisatge més proper. Així, el primer número del fanzín *El Gat Pelat*, publicat el 1976 i realitzat per Manel Gimeno, José Mas i Vicente Izquierdo Capi, té les torres de Quart com a protagonistes de la portada i en el seu interior la ciutat

segueix sent protagonista en un marc de denúncia social. Ambdues característiques, la presència de la ciutat i l'actualitat social i política valenciana, seguiran presents en la resta de publicacions d'El Gat Pelat (DA 2016 b: 21-38). *Dau-Dau Companya* (1977), publicada en Els Tebeus del Cingle inclou una doble pàgina central titulada «L'Avinguda de l'Oest», un «reportaje fotogràfic» o «historieta turística» on Sento Llobell (València, 1953) expressa la seua passió pels entorns urbans de la ciutat de València i reflecteix la transformació que estava esdevenint-se a València (Vallcorbaplana 1978: 115-116). En aquell mateix 1977 Capi firma *Pluja d'arròs* on la ciutat de València es converteix en una immensa paella. En 1978 El Gat Pelat publica un especial dedicat a les falles sota el títol «Falles 2178». En aquest es manté i es potencia l'esperit festiu amb historietes on el barroquisme permet una versió fallera de la Guerra de las Galaxias, «Fallas Wars», firmada per Manel Gimeno.

Tot i la influència majoritària a Espanya (Dopico 2005: 125-155) foren les historietes de Robert Crumb, Gilbert Shelton, o Richard Corben pel seu tractament gràfic, la seua temàtica oberta i descarada i el concepte d'autoedició que aprofitaren per a convertir el còmic en portaveu i mitjà d'expressió d'un jovent descontent, hereu en part d'una ideologia hippie i pacifista, amb tendències polítiques d'esquerra, aquesta fou una influència que no acabà de quallar a València. Mariscal, per exemple, optà per una temàtica humorística, festiva, així com un estil gràfic i narratiu que tenia més coincidències amb els treballs de Segar o l'escola del dibuix animat de Chuck Jones. Els dibuixants trobaren en el rock and roll un espill on mirar-se i un planter d'idees on desenvolupar arguments i històries protagonitzades per les emergents tribus musicals. Gran part de la premsa marginal del moment reflectia l'estètica de cabells llargs i maneres alternatives de viure. *Ademuz Km. 6*. Sento Llobell, que firma com Dau-Dau, Maldonado i Enrique Bosch (Mitjarmut) utilitzen la historieta amb una clara vocació testimonial festiva, del que ocorregué al concert, amb un estil deutor dels deliris pop dels anys 60. Aquesta dependència es confirma en la història col·lectiva «Retallat - Pegat», en què es repassen les principals icones dels anys 50 i 60, des de Pumby i Superman a la Coca Cola i The Beatles, amb una estètica independentment de les influències externes i que es fixava en els moviments artístics de la València dels anys 60 (Equip Crònica, Equip Realitat), que reivindicaven la iconografia de la publicitat

com un element discursiu de l'art i tenien en el pop americà la seua principal font d'inspiració. De fet, Jordi Costa (2018: 97-98) comenta que tant l'Equip Crònica com l'Equip Realitat van rebre un encàrrec, el 1969, de Manuel Girona, editor d'àlbums de cromos i posterior president pel PSPV de la Diputació de València, que consistia en el fet d'associar-se amb guionistes per tal de realitzar una sèrie d'histories que, en una de les línies plantejades, intentaven oferir una lectura crítica d'algunes icones de la història d'Espanya, com Colom o Goya, i en l'altra, tractar d'esbossar una irreverent poètica pop semblant a la de les heroïnes Barbarella, Jodell, Pravda que funcionaven en el mercat francès. Els guionistes eren Josep Casimiro Gandia i Pepe Aibar, tot i que aquest projecte no mai va veure la llum.

De manera paral·lela al fenomen del còmic i la premsa *underground*, el cinema també visqué tota una sèrie de canvis. A l'Europa Occidental i als Estats Units, entre els anys 60 i 70 del segle XX, (Trenzado Romero 1999: 250-286) triomfaven les propostes minoritàries de cinema militant, vinculat a les idees d'extrema esquerra amb pretensions revolucionàries i el cinema més avantguardista, clarament influenciat pels debats que les revistes de cinema més prestigioses del moment estaven duent a terme sobre què era l'anomenat «dispositiu filmic» entès aquest com la consumació de les representacions dominants a Occident vinculades a la ideologia burgesa i que, per tant, un nou tipus de cinema calia explorar i trencar.

A més d'aquests dos grups, fora de les vies comercials, es filmen pel·lícules que podríem qualificar de desacomplexades, fetes amb recursos casolans, amb la inquietud d'explorar nous recursos tècnics i formes expressives inèdites, allunyades d'un espectre ampli de públic, que hem de recollir-les sota termes més laxos, com «cinema marginal», «underground» o «independent». Les propostes filmiques que s'enregistraran a València s'adiuen més a aquesta definició.

«Casi inmediatamente empezó a hacerse evidente una actitud diferente entre los nuevos cineastas del circuito independiente y sobre todo del marginal. Sus películas carecían de complejos ante los dogmatismos políticos o el purismo

experimental que había imperado hasta entonces. Muchas de estas películas ofrecían una aproximación lúdica y centrada en sus propias experiencias vitales, más que en el compromiso social o en el carácter trascendente del arte. [...] En definitiva, no pensaban que el cine podría llegar a transformar el mundo, pero sí a llenar sus vidas. De este modo, su actitud fue más descreída, más escéptica, incluso podríamos decir que anarquizante y algo alejada de los grandes relatos transformadores que habían estado vigentes hasta entrados los años setenta, aunque tampoco estuvieran totalmente desapegados de ellos.» (Benet 2012 : 355)

Tot partint del concepte foucaultià d'heterotopia (Salvador 2018) i el cronotop de Bakhtin (Bakhtin, 1989: 404) desenvolupats en epígrafs anteriors d'aquesta tesi, la cara real del cronotop «sales de cinema» correspon a situacions històriques de la societat occidental del segle XX. La cara semiòtica correspon a la literatura que representa i configura artísticament aquest producte històric i el situa, consegüentment, en les representacions socials d'una cultura, convenientment elaborat pels textos. Aquests cineastes valencians eren gent jove, extremadament cinèfila, cosmopolita i amb coneixement de modes i tendències europees i nord-americanes, als quals, a més, caldria afegir-hi l'evident visió antifranquista i, en la majoria d'ocasions, àcrata de la vida. Per a aquest grup, el cinema no era una finestra oberta al món sinó un canal a través del qual els diversos públics s'expliquen el món i d'on prenen elements per a cohesionar-se, des d'on se socialitzen identitats de diversos tipus. Marina Rovell, la personatge de *Trossos i mossos* (1981), de Rafa Ferrando exclama:

«Jo n'he furtat sovint, de moments. Me n'han furtat també bona cosa. Cada imatge meua en moviment, o aturada, és un tros de vida que hom em deu. Cada fotografia, un instant que m'han robat; un mos que em pegaren. [...]

Anem cecs, sense timó, sense rumb dins l'ombra que projecten. ells fan les novel·les, les pel·lícules. Nosaltres sols som els seus protagonistes. Ens hi mouen com si fóssim les putxinel·lis de la seua manca de desig. Tota la nostra mitologia està feta de morts, d'icones de marbre, de fusta o de paper de foto, d'imatges en moviment que, de tant en tant, s'aboquen i ens somriuen des del llenç de fibra d'una sala fosca, [...].» (Ferrando 1981: 77-78)

El cinema ha contribuït altament a la construcció de l'imaginari col·lectiu contemporani. I la recepció i els seus espais són un autèntic cronotop que s'ha configurat a partir de discursos socials de tota mena. L'espai propi d'una praxi social històricament contextualitzada esdevé matèria temàtica d'un altre tipus de discurs, que, al seu torn, modela la representació del consum social del cinema en l'imaginari col·lectiu.

«S'havien obert locals com el Christopher (amb l'Àngel Blau inclòs), creats per Rafa Ferrando i Lluís Fernández – els inventors de la màgica Capsa 13 -, locals freqüentats per la minoritària *gauche divine* en versió valenciana. Recorde com de bé ens ho passàvem, entre rialles i conyac, mirant les pel·lícules reaccionàries de la filmografia franquista «espanyolades» historicistes que alguns havíem vist de xiquets als cinemes del poble o a les terrasses d'estiu amb el bocata entre mans, com ara *Jeromín, Locura de Amor...* per a nosaltres era un divertiment fantàstic riure-se'n; era relaxant riure's dels drames que de xiquets ens havien fet plorar. La postguerra deixava de ser un malson en blanc i negre i passava a convertir-se en una faula de ficció a tot color. Sense ser-ne conscients estàvem superant la misèria mental i de missa diària amb la qual ens havien adoctrinat.» (Piera

L'arqueologia de l'experiència cinematogràfica, entesa com a restitució de la història social de la visió, ha de procedir per la recopilació d'indicis fragmentaris. *Això diu que era* (1978), de Rafa Ferrando (Simat de la Valldigna, 1943 – València, 1996) és una novel·la plantejada com el guió d'una pel·lícula que han de filmar en un espai idealitzat, lliure políticament que esdevindrà la Meca del cinema del vell continent estructurada per capítols que són títols de pel·lícules dels anys 40, 50 i 60 que, en algun moment, han significat alguna cosa per a l'autor. A través dels capítols, i amb una escriptura que recorda el llenguatge cinematogràfic, observem les sales, la foscor ambiental, les cues d'espera, els pòsters anunciadors que encapçalen els capítols (sovint larvadament eròtics), el NO-DO, les icones de l'Star System hollywoodià en uns anys determinats, els models juvenils cinematogràfics dignes d'imitar o, per exemple, en el darrer capítol, la recreació de l'ambient que es viu dins d'una sala de cinema – la del seu poble – amb motiu de la projecció d'*El último cuplé*, pel·lícula que va constituir tot un esdeveniment social quan es va reestrenar a Simat. La reconstrucció arqueològica del cronotop corresponent ha de fer-se confegint, mitjançant operacions clarament metonímiques, aquestes caselles de la història que són experiències històricament contextualitzades.

«Quedà així. Monte i els dos companys superaven la prova definitiva: la dels trenta minuts a la intempèrie, nus. Tremolaven i es fregaven els cossos amb neu. Quan les seqüències no se solventaven amb un mig pla – de cintura cap amunt o d'entreuix cap avall – hi havia sempre alguna cosa pel mig que cobria la zona no citada. [...] Acabada la prova, que en la pel·lícula es resolia en minut i mig, els xicots s'abraçaven d'alegria i es rebolcaven per la neu.» (Ferrando 1978: 15)

Al llarg dels textos trobem evocació antroponímica amb el món del cinema amb què estableixen connexions culturals amb Europa i els Estats Units. Salvador Jàfer associa els anys 70 al cinema: «¡Oh dolços anys setanta! *Rendez-vous à Bray*, el Xerea, / *Prima della rivoluzione. I pugni in tasca.* / Joan Navarro contemplava Eisenstein. Josep Lluís / somiava que Déu el posseïa.» (Jàfer 1988: 209). Marc Granell és l'autor del poema «Ucellaci e ucellini» de títol pasolinià i deconstrueix el subgènere filmic en l'homònim «Western» en el poemari *Exercici per a una veu* (1983). Recreen, per mitjà de descripcions i referències indicials tot un ambient d'època que, al voltant del cinema, construeix un cosmos particular d'aquesta generació. L'espectacle cinematogràfic oferia una doble possibilitat d'albirar vida i llibertat. La seua és una visió eminentment cronotòpica de les identitats que retraten. I les pràctiques identitàries que reporten, des d'una dimensió microhistòrica, conformen un panorama que ens ajuda a comprendre les estructures d'una època i d'una ciutat, i el devenir dels canvis socials.

Segons l'opinió crítica més estesa (Lahoz 1991: 241-253), el cinema independent valencià es desenvolupa entre la segona meitat dels anys seixanta fins el 1977, quan aquest cinema entra en crisi amb l'ampliació dels límits de la llibertat d'expressió en la Transició a la democràcia. *Orfeo filmado sobre el campo de batalla* (1968), obra d'Eduardo Hervás (València, 1950 – 1972) i José Antonio Maenza (Terol, 1948 – Saragossa, 1979) sol considerar-se el punt d'arrencada del cinema alternatiu valencià. Eduardo Hervás va introduir les troballes literàries i teòriques de l'estructuralisme parisenc en una València provinciana. Va traduir a l'espanyol poemes de George Bataille o Francis Ponge, entre d'altres. José Antonio Maenza (1948-1979), situacionista de Terol i personatge clau en la contracultura valenciana, arriba a València fart de Saragossa on estudiava. Ací contacta amb el jovent inquiet, com Eduardo Hervás, i desenvolupen projectes estètics. La pel·lícula esmentada n'és la fita de la contracultura. *Orfeo filmado en el campo de batalla* és un intent de combinar el mite clàssic d'Orfeu aplicat a la societat capitalista amb el robatori d'una càmera de cinema. Aquesta pel·lícula representa una reflexió poètica sobre els atzucacs de la lluita revolucionària clandestina i la seua superació a través de la militància artísticovital. Si no és possible fer la revolució al carrer, en el món, encara és possible realitzar-la dins de cadascú, en la pròpia vida i obra. Una societat en crisi amb què només et pots desvincular des de la

sexualitat lliure i hedonista practicada en l'àmbit privat. Aquesta pel·lícula fou una proclama d'anarquia i dissidència real en un ambient metropolità d'avorrimet bíblic. Tal i com la defineix A. Muñoz (1999: 32)

«Su discurso, más allá de la política, más acá de la ideología, es aniquilado en un país que se prepara para edulcorar convenientemente las aspiraciones radicales de sus vanguardias artísticas.»

Tal com la podem veure avui, *Orfeo filmado en el campo de batalla* comença amb unes imatges tristes d'un barri de gent treballadora de la ciutat, que mostren el proletariat en postura passiva, resignada i conformista. Més tard, apareixen uns joves duent cartells que, sumats, diuen: «La revolució consagró un sacrilegio que se convirtió en un nuevo principio sagrado», i adverteixen sobre la necessitat d'intervindre en un món gris i opressor mitjançant l'activitat revolucionària. Més tard, assistim a una vetlada a un local de moda, l'Studio Store (decorat amb treballs de l'Equip Crònica), local que intenta emular el Boccaccio de Barcelona; després d'un recital del grup Música Dispersa ens mostra el jovent alienat, fills de la burgesia, que ballen aliens a qualsevol problema, amb una actitud entre consumista i escapista.

D'una altra banda, Luis (Puig) «trabaja para el amo», ja que ha venut «al capitalista su fuerza de trabajo». Treballa de discjòquei en el local i aquest serà, precisament, el moment en què comença la seua presa de consciència de classe. Mentre llegeix Rimbaud i Engels, descobreix que resulta necessària l'acció política davant tota aquesta passivitat social, còmplice amb els pilars bàsics del capitalisme. Luis troba a Rafa (Ferrando), els dos Orfeus de la pel·lícula, i el convida a començar la revolució mitjançant l'activitat cinematogràfica. Rafa, fill del propietari de l'Studio Store, sopa amb els pares i després els furta la càmera amb què filmen pel·lícules familiars i es

reuneix amb Luis i Maite (Larrauri), l'Eurídice de la pel·lícula, per a dur a terme la lluita cinematogràfica.

En la segona part de la pel·lícula, aquests tres personatges, amb l'ajuda d'uns altres joves, creen un focus d'insurrecció l'epicentre del qual «debe estar en las ciudades» però també abasta el món rural, concretament els camps de la carretera de Barcelona i el Perelló. Es dirigeixen a diversos llocs (mercat de Mossén Sorell) i filmen accions subversives i atemptats contra el sistema. A una estrena al cinema Rialto, l'únic cinema que tenia ascensorista, d'una pel·lícula de Henry Silva, *Assassination*, filmen plans de la gent i dels locals pels voltants per a acabar agafant un pla de l'estatua eqüestre del Generalísimo amb el fons del cartell anunciador de la pel·lícula. La primera insurrecció urbana està en marxa.

El tercer bloc de la pel·lícula mostra un llarg *ménage à trois* entre Rafa Ferrando, Luis Puig i Maite Larrauri, que alhora és impressionat, com una acció subversiva més, per la càmera de la ficció. L'activitat sexual de caràcter hedonista dels tres personatges és acompanyada per cartells que actuen com a complement teòric i per objectes al·lusius a la pràctica revolucionària. Cartells que tapen uns altres, i una constel·lació de símbols, com el pòster de Trotsky. Acaba la pel·lícula a casa dels pares de Rafa, que descansen i són aliens al que ocorre al carrer. Com, d'altra banda, explica un text d'*Orfeo* (Muñoz, 1991: 35)

«Corremos por las ciudades sin ruidos y los carteles encantados ya no nos dicen nada. [...] Ya no hay sino esos cafés donde nos sentamos para tragar esas bebidas frescas, esos alcoholes aguados, y las presas son más pringosas que las aceras en donde han caído nuestras sombras muertas de la víspera. Las ciudades que ya no queremos amar han muerto. Mirad alrededor de vosotros: no queda más que cielo y los grandes terrenos movedizos que acabaremos por detestar. Tocamos con el dedo las tiernas estrellas que pueblan nuestros sueños.»

En el context creatiu d'aquesta incipient cinematografia valenciana destaca la línia vinculada al cinema experimental, amb influències de l'estructuralisme, de Brecht, Godard i Resnais. Lluís Rivera (València, 1947), sota l'influx de l'obra d'Hervás i Maenza, construeix una obra filmica que és una reflexió sobre el llenguatge filmic i el mitjà cinematogràfic. Vinculat laboralment a Novimag, empresa creada per Lluís Miquel Campos dedicada a la producció de pel·lícules corporatives i publicitàries i a la filmació dels partits del València CF els caps de setmana per a projectar-les entre setmana en una sala de cinema, en *Personajes para una historia* (1974) ens presenta una pel·lícula situacionista, filmada a partir de materials preexistents de pel·lícules comercials i industrials d'aquesta productora, tornats a muntar i sonoritzats de nou, en què orienta l'anàlisi de l'espectacularització de la realitat mitjançant la representació. «Cuando un proceso de producción de mercancías está espiado por un mirón y este lo divulga, se convierte en un espectáculo», dirà la veu en off, en una successió d'imatges de treball en cadena, tant en una fàbrica, com el dels perruquers d'una desfilada de models, entre gemecs de pel·lícula pornogràfica, barrejats amb imatges d'una València urbana, en expansió i terciària, amb clares referències a la Fira del Moble i al resultat d'aquesta realitat: l'alienació del ciutadà a causa d'aquesta màgia del capitalisme: «El espectáculo somete a los hombres en la medida que las reglas de producción los han sometido previamente. No es un conjunto de imágenes, sino una relación entre personas mediante la lógica del beneficio y su representación». És aquesta una experimentació cinematogràfica que busca l'enfrontament directe amb la realitat amb la intenció de transformar-la, més enllà de retratar el seu entorn. Hem de destacar, però, del mateix autor *Travelling* (1972), pel·lícula inclosa en la mostra «Práctica filmica y vanguardia artística en España (1925-1981)», organitzada pel centre Georges Pompidou, i una de les escasses reflexions metacinematogràfiques que abordaren el procés de creació filmica des d'una perspectiva crítica.

«*Travelling* es una síntesis visual de todas nuestras experiencias, tanto teóricas como prácticas. La técnica, los participantes en un film, el lenguaje,

nuestro papel, las limitaciones, los materiales, las máquinas-herramientas, el director, Beaulieu, moviolas, Bel and Howell, empalmadotas, Fotofilm, los transportes, Kodak, trípodes, focos, libros, autores-experiencias, proyectos, del folio a la pantalla, todo esto está en *Travelling*.» (Muñoz 1999: 72)

Rafael Gassent (València, 1945) proposava un cinema fresc i modern, de base literària. A l'igual que Hervás i Maenza defenia el sexe llibertí i era un apassionat de l'estètica, però aspirava a entrar dins del circuit comercial i a viure del cinema. *Salomé* (1971), adaptació lliure d'un text d'Oscar Wilde, és una de les fites de la contracultura valenciana. En aquesta història batega un univers gay d'imatges del desig plasmades en l'exhibició dels cossos mig nus d'arrel pasoliniana, la càrrega semàntica de les històries narrades que entronca amb la Califòrnia de la llibertat creativa i sexual.

Amb «actors» triats del personal que freqüentava el bar Glorieta, com explica Gassent a Abelardo Muñoz (1999: 46) «Fue la película de todos, un gran momento de libertad para todos los que logramos reunirnos y para los que se acercaban a esto que había creado tanta expectación. Participaron en la película sin importarles si tenía que ver con el guión o no, salir allí era un espectáculo, una liberación.»

En el conjunt de la filmografia valenciana hi ha poques pel·lícules que parlen sobre el moviment obrer, les classes desfavorides o que busquen generar un efecte polític. Potser *Salut de lluita* (1977), d'Àngel García del Val, una aproximació a la transició política valenciana o *Carles Salvador. Elogi a un xiprer* (1979) d'Alfred Ramos, un biopic documental de reivindicació de la llengua i la cultura valencianes siguen els exemples més paradigmàtics. En conjunt, el cinema independent valencià oscil·la entre reflexions sobre el mitjà cinematogràfic, el llenguatge filmic, el seu paper polític o la complexa relació entre representació i realitat en propostes que aborden la quotidianitat properes al documental, com *De la finestra estant* (1974), de Ximo Vidal, *Sobre la virginidad* (1971) i *Obsexus* (1972) de Josep Lluís Seguí entre d'altres. Un cinema autènticament independent com explicarà el semiòleg Jenaro Talens des d'una València perifèrica:

«Visto desde aquí, lo que significaba un tipo de práctica radical del cine, alternativo al modelo industrial, era algo que donde se desarrolla con mayor rigor es en Valencia; porque cineastas independientes, lo mismo que grupos independientes de teatro, había en todas partes; era una forma de actividad de la época; pero en Madrid y Barcelona eran independientes sobre la base de que era cine industrial con pocos medios; no eran marginales porque quisieran serlo sino porque no podían meterse en la industria, un cierto amateurismo por falta de medios. El planteamiento que aquí se hace es distinto; tiene la base teórica de una forma alternativa, construir un proyecto de cinematografía desde una perspectiva ideológica y teórica distinta. En esos directores valencianos había un componente de reflexión teórica sobre lo que estaban haciendo. De ahí podían haber salido cosas interesantes; con cierta continuidad, si hubiese habido algún lugar donde insertar toda esa energía; lo que ocurre es que creo que el desarrollo de la industria iba por otros caminos y no era fácil que a personas de ese tipo las quisieran integrar. Desde el punto de vista industrial eran proyectos condenados al fracaso de antemano. Pero no por eso ha perdido una fuerza teórica que sigue viva.» (Muñoz 1999: 22)

Carles Mira (València, 1947 – 1993) planteja una proposta cinematogràfica totalment diferent a la proposada pel cinema independent en què reivindicarà una cultura popular festiva, transgressora i carnavalesca, amb matisos mediterranis que, segons ell, el franquisme havia extirpat completament (J. Costa 2001: 11). La proposta cinematogràfica de Carles Mira, per tant, partint dels postulats de Gramsci (Trenzado Romero 1999: 286) en què «nacional» s'identifica amb «popular», en aquesta tensió entre localisme i internacionalitat, hi ha un correlat ideològic de classe, reflex o deformació de la realitat, que es constituirà en un generador de senyes d'identitat, que «engarza con la tradición española del humor negro y el esperpento que ya había dado sus frutos cinematográficos durante el franquismo en los años cincuenta y sesenta con las películas de Ferreri, Berlanga y Fernán Gómez» (ibid. 316). Un cinema semblant a

la les falles, que siga un instrument per a jutjar i condemnar, per la via de la caricaturització, alguns comportaments socials.

El seu primer llargmetratge, *La portentosa vida del pare Vicent* (1978), se li va ocórrer mentre veia les representacions dels miracles de Sant Vicent a València fetes per xiquets i que «llevaren al cineasta a considerar que esa figura de un pasado histórico inquisitorial continuaba viva en el seno de una cultura mediterránea que, de alguna manera, debía ser liberada del yugo de esa herencia forjada por la moral (todavía) dominante a través de la risa liberadora.» (Costa, 2001: 28). Mira dissenyà una pel·lícula a partir de la documentació en què l'estructura seguia el model d'una auca i on es desenvolupaven diferents episodis de la vida del sant, sobre tot aquells en què s'exposaven els miracles més estrafolaris. La paròdia, llavors, no es troba exclusivament en el contingut temàtic, sinó en el llenguatge cinematogràfic emprat. Per al públic medieval el meravellós i el sobrenatural, els prodigis i els fets miraculosos tenien cabuda en la realitat quotidiana, però en presentar aquests fets en l'actualitat, sense un marc adient que prepare el públic per als esdeveniments meravellosos, resulten grotescos i hilarants. (Arronis Llopis 2009: 59)

La intenció de Mira en fer aquesta pel·lícula és doble. D'una banda, buscava evidenciar la manipulació de la història, la qual tractava Vicent Ferrer com un entranyable personatge que es dedicava a predicar la fe cristiana a través dels seus miracles. Es devia posar la figura del sant en entredit. A més, Carles Mira considerava Vicent Ferrer un dels màxims precursors del control moral i intel·lectual de tota la mediterrània per la qual cosa, per a poder desfer-se de tots els tabús que el sant havia contribuït a crear i que, en la realitat de 1978 continuaven sent perceptibles, calia fer una pel·lícula que, al més pur estil rabelesià, utilitzara la rialla satírica i grotesca com a vàlvula d'escapament davant una realitat asfixiant. L'altre objectiu per a Mira era el de donar a entendre que durant l'edat mitjana l'hagiografia era la forma de diversió i alienació que utilitzaven els que posseïen la cultura, bàsicament, la institució eclesiàstica, per a tindre sotmés el poble.

La pel·lícula ens va mostrant, de manera poc cohesionada, la visió més o menys festiva de la vida que té tot l'entorn del sant excepte Miló, el seu tímid ajudant, interpretat per Ovidi Montllor, comparant-la amb els valors morals de Vicent Ferrer, i com aprofita

qualsevol situació per a predicar la paraula del senyor agregant que qualsevol possible temptació és obra del dimoni i per això és necessari fer dejuni i penitència. Mira utilitza de manera gens innocent la informació constatada del sant, el culte popular del qual s'ha allunyat amb el pas del temps del personatge històric, i mostra el personatge que hi ha rere els miracles, un Vicent Ferrer àngel de l'apocalipsi, el qual preconitza l'arribada de la fi del món i de les infinites penes i turments de l'infern, argument que presenta com a principal causa per a la conversió d'infidels.

La lectura de Mira de l'hagiografia és distanciadora, corrosiva i esperpèntica, i va ser rebuda com un veritable desafiament, irreverent i antivalencià, pels sectors més conservadors del moment com s'ha vist en l'epígraf 3.2.2.1 en parlar de la Batalla de València (Costa 2018: 239-245). En aquesta batalla de reivindicació de les senyes d'identitat nacionals, *El Virgo de Visanteta* (1978), de Vicent Escrivà, adquirí importància. La pel·lícula seguia el mateix esquema d'adaptació lliure d'un text d'època, de Bernat i Baldoví, més o menys llicencioses com a coartada per a construir una populatxera comèdia, sustentada en l'acudit fàcil i en l'anatomia de la protagonista (Maria Rosario Omaggio). A més, afegia un nou element: la pel·lícula fou estrenada a València en la seva versió valenciana. El resultat no va poder ser millor: més de mig milió d'espectadors van passar per la taquilla de la sala valenciana que la va exhibir durant més d'un any. Com a conseqüència de l'èxit, en 1978 Escrivà prepara, amb idèntic repartiment, una continuació, *Visanteta estate queta*, que no va aconseguir repetir la popularitat.

Els avatars del cinema valencià a partir de 1975 (data simbòlica en tant que no suposa un estricte punt d'inflexió en el curs dels esdeveniments) estan marcats per la seva inscripció en un context més ampli i complex: el de la transició espanyola cap a la democràcia. Aquest període ple de transformacions polítiques i socials, té un correlat i reflex en l'específic àmbit cinematogràfic en la mesura que tot fenomen social, estructura industrial o manifestació cultural d'aquests moments estava immers en un atzarós procés històric que condueix a un canvi estructural de la realitat política espanyola i valenciana. Amb el transcurs dels esdeveniments històrics, que van imposar una realitat política diferent (monarquia parlamentària, democràcia burgesa, estat de les autonomies), la possibilitat d'establir, des de bases ideològiques sòlides, cinemes

nacionals o de les nacionalitats, entesos com un cinema independent, marginal, no institucional, aliè a les estructures i circuits industrials i comercials: un cinema bel·ligerant respecte al cinema dominant, dins del cinema espanyol, es va tornar impracticable.

3.3.3. L'opció estètica.

Els interessos comercials i bancaris assetgen València i transformen el centre urbà en una seu empresarial. Es projecten nous edificis al carrer Colom, a les Barques. Els magatzems Ernesto Ferrer de Demetri Ribes són substituïts pel Banc de Londres i Amèrica del Sud (1969-1971); s'edifica el Banc Hispanoamericano sobre l'edifici modernista situat entre el carrer de les Barques i Correus; es construeix El Corte Inglés. S'enderroquen edificis històrics per a edificar els emblemes del poder financer i la imatge del centre comença a ser desposseïda de la seua funció residencial. La tendència en la construcció serà l'anomenada *styling* (Torres Cueco 2001: 115) que podríem definir com un cert amanerament dels codis de l'Estil Internacional imperant en el moment amb composicions retòriques que tracten de sorprendre l'espectador i adornades amb materials que signifiquen prestigi i poder que, en la majoria dels casos, reflectien l'agressivitat de la seua implantació en la ciutat i que allora eren la imatge de la seua operació comercial.

Les formes estètiques tradicionals es redefinien i s'obrien noves possibilitats (cfr. Eco 1999; Debord 2002). En les aventures experimentals del període el que està en joc és la recomposició de la relació entre política i llenguatge en els termes vitalistes que ho plantejava la generació del 68. Perquè, més que un conflicte entre la militància política i disfrutar de la literatura, s'enfrontaven dos formes possibles d'entendre el fet polític a partir del paper que se li atribuïa -o no- al plaer individual, al luxe estètic, a la creativitat. Es tractava de pensar la part maleïda de la societat moderna: l'economia de l'improductiu que el 68 va enarborar com a bandera. Aquesta sensibilitat avantguardista representa una ruptura en la concepció de pràctiques culturals, paral·lela a la reconfiguració generacional de la lluita antifranquista. Les noves formes de relacionar-se amb la estètica són només el correlat artístic de la ruptura que s'estava produint en

l'àmbit de la militància.

A la portada d'*Assaig d'aproximació a Falles Folles Fetes Foc* veiem el rostre bíblic d'Amadeu Fabregat rodejat d'un delirium tremes ornamental inspirat en el cartell de la pel·lícula *Tuset Street* (1968), dirigida per Luis Marquina i interpretada per Sara Montiel. Rafa Gassent s'autohomenatja en el rostre de Marilyn per al cartell de la seua pel·lícula *Montaje paralelo* (1971). L'Equip Crònica dissenya la coberta del disc d'Ovidi Montllor *Gola Seca* (1969). En el llibret de la Falla King-Kong trobem còmic, ciència ficció, underground, romanticisme, decadentisme, literatura de terror, ideologia àcrata, sàtira d'actualitat, música pop-rock, punk, situacionisme, disseny, recuperació d'avantguardes històriques, etc. Tot travessa de múltiples formes aquest espai editorial marginal i alternatiu.

«Érem lletraferits i érem, també, inèdits, ben maleïts als cenacles literaris de la Ciutat» (Fabregat 2019: 277) expressa el narrador de *Assaig d'aproximació a 'Falles folles fetes foc'*. La València que es troba la contracultura és una ciutat grisa, amb un vèrtex que genera un moviment que tot ho imanta i que «havia esventat els seus atributs per totes les contrades de la Ciutat». (ibid : 273). «La literatura, doncs, no existia a la Ciutat i l'escriptor estava per endavant condemnat a l'onanisme més avorrit» (ibid. 325). Contra aquesta situació i contra aquest avorriments es reacciona amb un canvi estètic, un impuls a favor de la modernitat. Amadeu Fabregat havia arribat no feia molt a València «amerat de l'ambient gauche divine de la Barcelona del Bocaccio, i feia de periodista cultural, de crític literari i de cronista curiós, amb un llenguatge divertit, quan no atrevit» (Piera 2020: 136). Estava emergint un món literari diferent, amb una creativitat heterodoxa i l'antologia *Carn fresca* (1974) n'és un exemple.

El projecte literari d'Eduardo Hervás és un intent de deconstrucció del món, de la realitat material i del llenguatge, amb la intenció de transformar-lo profundament a través de les avantguardes artístiques. Per a dur-lo a terme, comença una tasca de crítica poètica de les estructures socials, amb la intenció de mostrar els camins possibles per a l'alliberament de l'ésser humà, entenent que aquest està alienat quant a l'econòmic, al social i, sobre tot, neutralitzat culturalment.

Hervás mostra els mecanismes que constitueixen la realitat social, les trames de poder i autoritat que es confonen i naturalitzen una idea del que és real. Aquestes trames

comencen per l'opressió familiar, la política sexual i la jerarquia hereditària, per a desplaçar-se i multiplicar-se en el pla social fins als llocs que organitzen la producció econòmica. La cosmovisió d'Hervás es construeix com una síntesi d'idees, que va tapant els diferents espais conceptuals d'una crítica «que se quiere total y que recorre todos los hitos del pensamiento telquelista del underground revolucionario del momento» (Ballester Añón 1994: 30). Per a Hervás, la ciutat és un conjunt de cercles concèntrics opressius que indiquen també la mateixa organització urbanística, el desplaçament de l'individu en la dimensió geogràfica del social, i que troba en el llenguatge l'espai últim i màxim on poder materialitzar aquesta coerció. Tot i això, aquest entorn d'estructures i maquinacions també podrien llegir-lo en el context psíquedèlic de l'Espanya de finals dels anys seixanta i considerar l'àcid lisèrgic com a tecnologia utòpica que en algunes estructures polítiques heterodoxes es transformà en arma de lluita contra el capitalisme i contra la dictadura (Usó 1995: 244) Un exemple serien els seus poemes «Cuando los pelícanos y los peces empujan» (Ballester Añón 1994: 64) i «Terapia nocturna» (ibid. 52-53)

«Terapia nocturna

[...]

Los edificios parecen recortables pegados

sobre un cielo de hule

escupido de estrellas.

Por las calles, y en medio de las plazas,

arden anuncios luminosos

gatos eléctricos, electrónicos, electrocutados,

que rasgan con su sombras

las luces de la noche. [...]

Recoger el lenguaje y deshacerlo,

descubrirlo,

amasarlo, sanearlo,

zombies de fuego vagan por los pasillos
rechazando zarpazos dormilones. [...]
Después, cuando el león reviente la manzana con sus garras, [...]
dispararás el flash de tu mirada
contra lo oscuro de lo que te rodea
mientras la ciudad calla
como un gran internado a media noche.» («Terapia», Ballester Añón 1994:
52-53)

En el marc de la narrativa valenciana dels anys setanta i començaments dels vuitanta, una sèrie d'autors optaren per experimentar amb el llenguatge literari i amb la voluntat de desafiar les formes convencionals de la literatura. Experimentadors o transgressors, com els anomenà Àlex Broch (1980), autors com Amadeu Fabregat, Ferran Cremades i Arlandis, Josep Gandia Casimiro o Josep Lluís Seguí creen unes obres on sovint s'entremesclen discursos programàtics sobre els fonaments teòrics que aparentment regeixen la seua innovació. La intertextualitat, l'obra oberta, les fórmules d'autoritat o fins i tot la coherència textual són objecte de revisió en unes novel·les que intenten, així mateix, anul·lar els límits que separen la crítica i creació, literatura i les altres disciplines artístiques.

Tot i això, no podem perdre de vista el context del moment, amb la forta embranzida que havia assolit el Nouveau Roman, les provatures narratives de Robbe-Grillet, el Grup Tel Quel, les propostes d'Italo Calvino o l'evolució del realisme màgic hispanoamericà que incorporava un grau experimental digne de tindre en compte. La reivindicació d'una altra tradició literària (Sade, Artaud, Lautreamont, Lovecraft, etc.) i la subversió de l'antítesi cultura d'elit / cultura de masses, també són elements definidors d'uns nous plantejaments narratius. Tot plegat, contribueix a repensar el text com a activitat que transcendeix la instrumentalitat mimètica per a comprometre's en un canvi de referents polítics i morals. A tall d'exemple, *Metal·lografies i d'altres religions* (1980), de Vicent

Garcia Cervera (Pedralba, 1934) acumula substantius estranys amb prefixos increïbles, com una *boutade* contra el lèxic exuberant de la literatura d'aquesta dècada.

«Conscient de l'esclerosi
que envai l'orogènia
del formil anapèstic,
esdevingué la màquina
que trafica en poncelles
el claustre desimbolt
de l'equiponderància (Garcia Cervera 1980: 5)

Assaig d'aproximació a Falles Folles Fetes Foc (1974) és l'experiència d'uns jòvens encarats amb el problema de compaginar el compromís moral que exigia la fidelitat al seu país i l'esteticisme d'una modernitat que els desarrelava moralment. L'estètica volia imposar certa aparença de desvinculació amb la societat; però era només això, certa aparença:

«Ben cert, no hi havia cap mena d'èpica o d'immolació personal en el nostre escolliment ni àdhuc en el nostre (i el mot té, a hores d'ara, com un ressò impúdic que em fa pujar els colors a les galtes) 'compromís.» (Fabregat 2019:277)

Fabregat ens planteja el problema de compaginar el compromís moral que exigia la fidelitat al seu País Valencià i l'esteticisme d'una modernitat que els desarrelava

moralment. D'una banda, la dificultat de retrobar-se col·lectivament en una societat frustrada i mediocre, i de l'altra, la dificultat, compartida per la joventut de tot arreu, per trobar-se el seu propi centre de gravetat. «Volíem esser amb unes majúscules indestructibles», dirà el narrador de la novel·la. Fabregat posa èmfasi en la possibilitat que representa el camí que porta als propis orígens històrics: el camí que emprén Lluís Montanyà, i que es traduirà en una obra «cabdal», «definitiva», com la suprema expressió d'una identitat recobrada, és a dir, *Assaig d'aproximació a Falles folles fetes foc*. Però ni el protagonista d'aquesta operació, ni l'escollida minoria que havia llegit la seua obra, ni el mateix personatge que evoca l'episodi, no acaben assumint l'opció nacional que, almenys de moment, tant els havia enlluernat. Lluís Montanyà es deslliga de la seua obra i, com a bon fill romàntic del seu temps, acomplirà el seu pelegrinatge per les autopistes i ciutats europees. Hi ha guanyat l'esteticisme, la decadència, el fracàs final.

S'establiren noves formes al teixit narratiu. Es desplaça la concepció del model tradicional de novel·la, i es dissolen les fronteres del gènere: drama, lírica i narrativa es confonen en alguns dels texts. A *Mari Catífol* (1978) d'Isa Tròlec (Sanet i els Negral, 1945 – València, 1992), trobem reminiscències avantguardistes amb la inclusió de textos amb format versal, la inserció de cançons i la tipografia de colors característica dels cal·ligrames dels anys vint. La linealitat temporal es veu sovint sorpresa per anacronies, acronies, el·lipsis i d'altres recursos experimentals amb la interrupció de l'ordre lògic de la història, la qual cosa dona pas a un predomini absolut de la discursivitat. La variació de formes de reportar veus que narren (discurs indirecte lliure, monòleg interior) s'insereix en un joc coral molt habitual.

Els escriptors de la generació, i en certa manera, de les tres generacions cronològiques que conviuen en la València dels 70 i el 80, es construeixen la seua imatge d'escriptor cosint biografies amb referències dels llibres, posant-se les màscares dels altres literats, jugant al joc de viure les altres vides que la literatura els proporciona. Així per exemple, Isa Tròlec en la contraportada de *Ramona Rosbif* (1976) s'atribueix una vida de pel·lícula, entre pirates i diamants. L'escriptor no és el que escriu, és el que vol ser, la imatge que ell mateix s'atribueix, construïda, tros a tros, com un trencadís de conductes i estilismes d'entre les obres i vides dels seus autors més admirats. Sergi, un dels

protagonistes de *Capvespre* (2016), ompli la seua vida tan «atonal» de cinema, música i literatura: «Quanta vida adquiria sentit per la paraula impresa?» (Bertomeu 2016: 155). Cada fetitxe enriqueix els trets de la identitat: rockers, cineastes, escriptors maleïts ajusten simbòlicament les tensions que viuen amb el seu temps i seran l'antídote contra la mentalitat realista, buròcrata, tecnòcrata, autoritària dominant. Rafa Ferrando aporta les referències a l'adolescència perduda, la importància del cinema i del món de la cançó que delimiten l'espai urbà i mental. En la solapa introductòria d'*Allò diu que era* (1978) l'autor explica la gènesi del seu treball literari:

«És la típica novel·la que ens agradaria fer i que sempre estem fent-la. Una novel·la absolutament imaginària, com la mateixa vida, amb apunts autobiogràfics també imaginaris. Aquesta obra té un principi que arranca l'any 1945, l'any de la bomba d'Hiroshima, i que encara que acaba amb un *the end*, en realitat es tracta d'un final de telefilm: *to be continued*. I va continuar amb *Trossos i mossos*. El que ja no sé és si hi haurà un final -pu avançar que no serà feliç- ni si cal continuar fent aquest exercici de la memòria i de la imaginació. Crec que ha passat el moment. Ara s'estila més la comèdia. Tothom en fa, de comèdia.»

Ferrando escenifica l'experiència generacional, tot i no fer-la objecte directe del relat i se'n fuig per la tangent de la utopia des de la qual evoca un passat històric ja superat. A les acaballes dels cinquanta del segle XX, s'ha produït un moviment independentista a la Vall d'Alfàndec (la Valldigna) al qual s'afegeixen altres comarques, de «Salses a Guardamar»; és el nou Estat dels «Països Lliures de la Mediterrània». Qui ho conta, un actor de cinema, vol fer, vint anys més tard, una novel·la i una pel·lícula, sobre uns personatges que van viure aquests fets. En aquesta novel·la el cinema no és solament una part substancial de l'experiència d'una generació, sinó un ingredient material i

formal de l'obra, que Ferrando presenta en la primera plana del llibre, com si fóra el cartell d'una pel·lícula. I l'escriu utilitzant recursos del guió cinematogràfic o com un diari de rodatge. De fet és una mena de muntatge pop: fragments refets de pel·lícules famoses refetes, cartes, diàlegs, retalls de la novel·la que el narrador està escrivint sobre el seu passat, texts de cançons -des de boleros de Machín fins a Bob Dylan, passant per cuplets de Sara Montiel -, reproduccions d'anuncis d'un cinema de poble amb el clàssic programa doble, etc. Els materials gràfics que il·lustren la novel·la -pòsters o fotografies de pel·lícules encapçalant els diferents capítols -contribueixen també a evocar aquest món. En el fons, *Això diu que era* és el relat d'una experiència viscuda pels que han sofert -com ens diu l'autor en la solapa del llibre -dues dictadures: «La de Valencia, tres: Castellón, Valencia y Alicante i la de Hollywood». Hi ha també, travessant-la, la nostàlgia d'una adolescència perduda, la peripècia sentimental d'uns joves que han decidit viure-la sense cap tabú sexual. Amb el seu passat, Ferrando munta una falla grotesca i barroca i calidoscòpica en què l'autor ha convocat tota una generació revoltada, amb els seus llibres, els seus aplecs, les seues cançons, les seues ires.

«Jo tampoc no em reconec en aquests flash-backs. Traïdors, baldament he seguit plec a plec, pam a pam, la cursa de la meua metamòrfica imatge. No puc gosar de reconèixer-m'hi; ni en els somnis, ni en els malsons, ni en els records; ni en aquestes interferències que ara i adés m'envaeixen... Jo, rai; i més val que em deixe de banda i vaja dret a la travessa que m'ha de conduir als teus trossos i mossos escampats per tot arreu. A tu.» (Ferrando 1981: 36-37)

Hi ha, provenint de la generació *beat*, la idea de la ciutat com un nou Moloch. Don Galindo, el protagonista de «La idea», d'Eduardo Quiles (València, 1940) (DA 1979: 261-269) treballa en una oficina i en aquest clima, el seu tedi es relaciona amb les

condicions de vida a la ciutat. Aprovà una oposició, té un treball fix, i decideix trencar amb aquesta monotonia de treball, futbol i televisió diumenges, dissabtes de cinema i món consumista.

«Sintió el irrefrenable impulso de echar a correr, el devaneo de huir de esa cárcel, de ese manicomio atestado de enfermizos objetos electrónicos.»
(ibid: 263).

A *L'anarquista nu* de Lluís Fernàndez (1979) l'estat d'ànim dels personatges modifica la percepció de l'entorn. La novel·la alterna parts epistolars amb les confessions íntimes del narrador, Aureli Santonja, un jove que se n'ha anat a viure a Amsterdam. El relat s'inicia amb una carta d'un desconegut, antic amant de Santonja, que se sent abandonat i projecta el seu desconsol en les coses que el volten:

«A casa, el temps s'ha detingut: veus, sons que s'han quedat escampats pertot arreu, despenjant-se del sostre subreptíciament; a les cortines, suspeses paraules, al damunt de la tauleta de nit -¿o hauria de dir de nits? La dutxa oberta. Al llit desfet, una frase inacabada, i punt suspensius, com filagarses d'una festa a les acaballes, a l'espill, superposats, de color calidoscopi, que tant de temps costaran d'esborrar.» (Fernàndez 1978: 9)

Els mateixos carrers per on havien passejat feia alguns dies, li semblen desconeguts, sense vida:

«Cap al tard, he jugat a ser vianant pels mateixos carrers de sempre. Dur! Els carrers estaven confitats d'imatges, de paraules teues, de petjades i passos opacs en la llunyania dels dies que marxen, però tanmateix presents, amb una força diabòlica que es resisteix a abandonar el cos que ha posseït tantes jornades. ¿Recobrar la tranquil·litat a canvi de perdre els records? ¿Retenir-los i viure de l'esglai? ¿O canviar la retolació dels carrers? ¿O la decoració de l'arquitectura ciutadana? O retallar els arbres d'alberedes inabastables? [...] Has convertit ma casa, la meua ciutat, en un lloc inhòspit. Has trencat l'equilibri que tenia, ací tot té vida manco jo. Així, doncs, he decidit enviar-te una querella criminal per deteriorament d'hàbitat.» (ibid. 10)

A *L'anarquista nu* l'espai privat s'oposa a una ciutat carnavalesca, el barri que envolta l'Estació del Nord, on pul·lula una colla de personatges marginals, transvestits amb noms de guerra pintorescos (La Loca d'Almenara, Toia, «la Pudenta», La Fallera Ortopèdica, Àcrata Lys, Anarquia Gadé). Els personatges de Lluís Fernández es lliuren voluntàriament a l'excés per subvertir l'ordre, regirar-se la pell, refer a la inversa el camí que els seus avantpassats es van veure obligats a seguir per les conveniències històriques.

La literatura experimental, amb les seues discontinuïtats formals, els salts temporals i la lògica canviant dels arguments, es presta fàcilment a reproduir un tipus de paisatge com el que havien imaginat els situacionistes: una psicogeografia, un mapa mental basat en afectes i desigs (Debord 2002). De fet, la narrativa de Ferrando és un mapa mental, on els viatges, les cançons, les lectures i les experiències de la vida quotidiana es combinen de manera dinàmica.

«Som com una relació difícil de mantenir, però indefugible... Somos dos seres en uno que amando se mueren... Ara pensa en ella com en un vell enemic amb qui topes a les acaballes d'una guerra i hi has de conviure necessàriament. Igual que la força externa, que la desgana, que m'envaeixen ara i adés. Com una darrera càrrega. Igual que Marina: ella. O com tothom li diu ja: "la dona que va matar Liberty Valance i no gosà prendre el darrer tren de Gun-Hill per a escapar-se'n.» (Ferrando 1981: 12)

Aquesta escriptura descentrada, que balla provocadorament per damunt les barreres de la llei del gènere, es desmarca d'una relació transcendent tant amb l'autor com amb el subjecte de l'enunciació. Es trenca el vincle paternofilial entre autor i obra i es clivella el pacte d'objectivitat que uneix narrador i text. La seua ciutat literària les usarà com una espècie de mecano per a construir les seues pròpies ciutats del desig: on venç l'estètica sobre la caducitat de les coses, on triomfa 'la poesia' anunciant la victòria d'allò nou front del que és vell. Descartada la utopia textual, les seues metàfores i els seus recursos continuaran tenint validesa en la dècada següent, aplicades a un nou context de comunicació.

3.3.4. Els (auto)marginats.

Si hi ha hagut un moment en què paregué possible viure la utopia de l'alliberament sexual, aquest és la dècada dels anys 70. Les novel·les de Fabregat, Fernández, Ferrando, Cremades, Piera tenen inclinació pels personatges marginats a causa de temes com l'homosexualitat, el transvestisme, sovint immers en espais semiclandestins i, en general, l'erotisme, així com també la soledat. Com explica Oleza (1992: 72), «un dels grans retrets que aquestes novel·les branden contra el sistema és la seua brutal repressió del plaer, de la llibertat del cos i de la seua plena consciència». Ens trobem amb allò que

podríem anomenar herois conflictius, és a dir, personatges que passen per un seguit de vicissituds, que fan una vida marginal, que se situa al marge d'allò que es coneix com a *societat*. La seua separació o segregació respecte de la massa social, adés la seua disconformitat i la seua rebel·lia, adés les característiques que el fan diferent.

«[...] la contestació s'organitza des de la pròpia feblesa, des de la reivindicació de la marginalitat, des de l'assumpció d'un radical malditisme, i comporta sempre la consciència de la inutilitat de la revolta, de l'autodestrucció en què, inevitablement, ha de concloure tot intent de subvertir la realitat.» (Oleza 1992: 71)

Kavafis esdevé una font constant, a l'igual que els clàssics grecollatins i els arabigovalencians, tematitzadors de l'homosexualitat. Els poemes s'omplien d' «amics» tot i que no podem discernir si són referències gais, si només es tracta d'amistat, si són al·lusions al *Llibre d'amic e amat* de Llull o si és tot alhora. La influència de Pasolini és enorme. Els poemes s'omplien d'amors amb (i) adolescents. Els efebs clàssics poblen les pàgines de *Lívius Diamant* (1975) de Salvador Jàfer i *Els jeroglífics i la pedra de Rosetta* (1976) de Sánchez-Cutillas.

Hui encara és hegemònica la noció moderna del ciutadà basada en una identitat estable, la qual cosa comporta la negació de les subjectivitats diferents i la reducció dels objectes de pensament a principis universals, eliminant l'alteritat i les diferències per a construir l'ideal d'un jo absolut i sobirà suposadament desproveït de sexe, raça, història o cos. Habitualment ens referim a una persona genèrica amb una identitat inventada que afirma incloure tothom, però que, en realitat, no els representa, amb la qual cosa moltes minories se senten absents d'un espai social i cultural que no reconeixen com a seu i que no els considera com a ciutadans de ple dret. A partir de les idees de la contracultura, tot un conjunt de sectors socials marginats i condemnats al silenci comencen a «dir-se», a

«anomenar-se i a ocupar un espai en l'esfera cultural i artística, una esfera on no cabien ni de manera simbòlica ni espacial ni representacional, ja que fins aquest moment l'imaginari era propietat quasi que exclusiva de l'home blanc, masculista i heterosexista. S'amplia el ventall de la representació de la ciutat, s'elaboren mapes, camins, es tracen geografies conegudes però no representades que ajuden a desentranyar els múltiples mons possibles que existeixen en la València del moment.

«[...] la ciutat és ara aquesta flaire de la vall del po
que m'emborratxa, baixant-me al mateix centre del sexe,
i em fa recordar els joves que vaig conèixer a Roma.» (Jaén 1982: 18).

Rafael Conde, «El Titi» (Talavera de la Reina, 1939 – València, 2002) debutà a València al teatre Russafa interpretant cançons que originàriament havien popularitzat cantants de copla com Concha Piquer o Juanita Reina. La novetat que aportava El Titi era que per primera vegada posava veu un home a cançons que parlaven en primera persona i en femení. Tota una provocació per a les autoritats franquistes mentre que el públic reia de la seua exhibició constant efeminada. Amb cançons com «No me llames Titi», «Gitano Colorines» o «Libérate» va completar la seua autodefinició en el món de l'espectacle en el qual sempre s'enorgullia de mostrar com més ploma millor. Peces cenyides, volants de colors, maquillatge i collarets servien per a exportar el patró de folklòrica que es corresponia amb els seus gustos estètics en l'àmbit privat. Amb el Titi, l'homosexualitat guanyà visibilitat en una ciutat i en un moment impensable. A «No me llames Titi», cantava:

«De noche por los Viveros
muy juntitos van los dos

Hablando de sus amores.» (El Titi, 1983)

En una situació semblant tenim Antoni Roig Roselló (Eivissa, 1939), autor de *Todos los parques no son un paraíso. Memorias de un sacerdote*, novel·la finalista del premi Planeta 1976, el primer sense Franco, en què, amb molts punts de connexió amb la seua experiència vital, ens narra l'empenta que necessità per a fugir a Londres des de València, a la recerca dels seus desitjos i de la seua pròpia personalitat. En un Londres sempre plujós, l'autor ens narrarà la solitud de l'homosexual sense més companyia que la que troba en els WC públics dels parcs i del metro o la d'uns altres compatriotes que, com ell, són «exiliados del amor». Hem de recordar, però, que l'autor és suspès *a divinis* pel l'arquebisbe de València en publicar-se la novel·la i el gener de 1978 va ser expulsat de l'orde dels carmelites descalços.

La modificació, el 1954, de la Ley de Vagos y Maleantes (15 de juliol de 1954) incloïa els «homosexuales, rufianes y proxenetas» entre els condemnables a realitzar estades de reeducació en presons i en les anomenades «Casas de templanza». L'objectiu de la legislació no era castigar sinó aconseguir la rehabilitació dels homosexuals. Les presons i els psiquiàtrics seran els instruments terapèutics més comuns per a aconseguir-ho. *Bel i Babel* (1980), d'Isa Trolec, tracta obertament l'homosexualitat com una possibilitat més de recerca d'una vida sentimental completa, i ens presenta la psicologia d'un personatge que busca la felicitat en la seua vida amorosa des d'una condició que la societat no accepta. Una vida que és una enumeració de normes, amenaces i exemples morals. A l'intent de la religió de regir la vida del protagonista el substitueix les explicacions del psiquiatre per a qui l'homosexualitat és una patologia amb què s'ha d'aprendre a viure. I així ho escriu Bel al seu diari, on acaba afirmant:

«Rebutge totalment la intervenció de metges, psicòlegs i analistes en qüestió de sexualitat i homosexualitat. Són representants de la dominació masclista.

Quan regne una igualtat entre homes i dones, la qüestió homo i heterosexual no es plantejarà» (Tròlec 1980: 186).

La novel·la resulta, en definitiva, el relat d'un procés de conformació d'una identitat al marge dels models de gènere que tant la societat però també els barems del psiquiatre li imposen, uns estereotips «representants de la dominació masclista». (ibid. 183).

Les marginalitats, fora de les fronteres de la societat benestant i burgesa de l'època, plantegen aquest punt en què la literatura es va proposar transgredir, des de la temàtica, allò que els models canònics d'etapes anteriors havien abordat amb pors o amb implícits. El repte temàtic, com ja havia marcat Terenci Moix o Biel Mesquida, s'aborda des del textualisme. És el moment de fer explícites les temàtiques en els límits d'un tipus de vida convencional, perquè com recorda Francesc Aledón (2013: 109), en aquell moment «vam ser agosaradament lliures, en una època feliç, lluminosa». O com recorda el paratext a *Senyals de vida* (1980) de Rafa Ventura Melià, amb una portada amb dos hòmens i un epíleg on Juan Gil-Albert parla de: «Esas señales de vida a las que solemos llamar pasiones, perversiones y, en los casos más decisivos de muerte, pecados.» (Ventura Melià 1980: 44)

S'ha de tindre en compte, pel que fa a l'homosexualitat, el transvestisme i la transsexualitat la importància del cinema sobre aquesta generació, amb antecedents en Pasolini o, en clau espanyola, Jaime de Armiñán i el seu *Mi querida señorita* (1972), *Un hombre llamado Flor de Otoño* (Pedro Olea, 1978), *Los placeres ocultos* (1977) i *El diputado* (1978) d'Eloy de la Iglesia o *Ocaña, retrato intermitente* (1978) de Ventura Pons. Les concomitàncies pasolinianes de la violència i del sexe és la línia que segueix Lluís Fernández en les cartes que un grup d'amics li envien a Aureli Santonja. Aquests motius trencadors són, en bona mesura, producte de la necessitat d'abordar els tabús que s'havien generat durant els primers anys de la dècada.

«Per a vosaltres que encara no heu nascut, formoses marietes venidores. Una veu del passat s'alça a la presó del vostre present. Encara no heu fet realitat les velles promeses? Perquè ara i ací, estem tocant fons. [...] La malanança d'aquesta societat moridora que ha de caure arrossegant-nos a tots, víctimes i botxins, perquè vosaltros bastiu una nova estructura amb totes les possibilitats que ens deixàrem de banda, anorreats per l'antiga lluita de contraris que duem a l'esquena, com un mal congènit sense viabilitat de síntesi. A hores d'ara, hem estat francs tiradors als llits de les desfetes. Hem posat per senyera la malaltia dels segles que és, bàsicament, un desig d'infelicitat. Sí, la infelicitat ens fa diferents! Enfrontada a l'afany realista de viure a l'instant l'instant [...] 1.000 vegades vençudes, 1.000 voltes aixecades. Quina revolta de colors! Que de flors llaçades com coctails molotov! Enfonsar la ciutat amb la pornografia dels nostres cossos, de la nostra insultant aparença que emmetxina presència a presència, o posant espill retorna trets, espurnes íntimes que lluiten per eixir de l'esclavatge antic dels seus cossos. Cos a cos, sols ens separa el fràgil vidre de l'amor. [...]

Feu emmudir la terra que ja no serà capaç de romandre convivint amb la projecció dels seus fantasmes. Prou d'aparicions! Abans que fantasmes de la nit, genets de l'Apocalipsi" Perquè, ahir el silenci era una mena de rebel·lia, però avui, el vostre avui, el silenci sols pot ésser l'absència de tot so o soroll. Aquest món gastat, el gaudirem tots o ningú. Hi haurà sorolls de vida o silenci de mort.» (Fernández 1979: 77-78).

Tot seguint Guasch i Caïs (2016), el carrer va ser el principal espai per a l'exercici de les pràctiques homosexuals i del treball sexual entre homes durant el franquisme. El carrer és un lloc físic i urbà, però també és un lloc mental i simbòlic. El carrer és un espai públic que inclou urinaris públics, els voltants de les estacions de tren i autobusos, teatres, platges com el Saler, sales de cinema com Avenida, Goya, Museo centres

comercials, jardins, l'Albereda, discoteques, carrers on s'exerceix la prostitució (Avellanes, la Mar, pintor Sorolla), saunes, com els espais valencians de *Las cartas de Saguia- el- Hamra. Tánger* (1985), de Vicente García Cervera, heterotopies que entren en dialèctica semiòtica i configuren un mapa de la València homosexual del moment (López Gradolí 1972: 245-250). Per al professor de matemàtiques protagonista d'*Anacaona* (1981), de Vicente Muñoz Puelles (València, 1948), el Xino de València, el Saler, l'Albufera, una sala d'exposició geomètrica a València o els Vivers són lloc de trobada:

«Íbamos al parque de los Viveros y nos besábamos en los rincones hasta el día en que un alevoso guardián nos sorprendió; pasé mucha vergüenza y tuvimos que pagar una multa: quince pesetas en el año 64. Nos acariciábamos y en la playa o el pinar de El Saler nos masturbábamos mutuamente, però le impedía entrar para no incurrir en nuevos riesgos. Apenas me importaba, porque disfrutaba más que con mi primer amante. Era él quien necesitaba la penetración, y de ahí que rondase una vieja tienda de preservativos llamada La Oriental, sin decidirse a entrar y yo tampoco, que lo consideraba asunto suyo.» (Muñoz Puelles 1981: 53)

«Participé en una exposición con otros pintores, vendí algunos cuadros y alquilé un piso cerca de la iglesia del Carmen con una amiga. por las noches imaginaba que el barrio se cargaba de amor y de deseo. había mucha gente vibrando en las calles y en las tabernas. A veces la policía hacía una redada; buscaban activistas políticos, pero registraban con tanto ahínco los lugares más recónditos de los bares que era como si persiguiesen a los amantes, y besar a alguien o acostarse con el parecía un signo de rebeldía; claro que yo no lo hacía sólo por eso.» (ibid. 63)

La ciutat com el marc on s'esdevenen les històries d'una vida. Una geografia relacionada amb el temps, el correlat objectiu dels seus records. Però a la manera de Verlaine i Rimbaud, que fan de la seua obra una apologia de l'homosexualitat per a exercir llur sexualitat sense pors i sense amagar-se'n davant la societat ben pensant. Amb *Singladures* (2013) i *Flashbacks: Analepsis* (2014), Francesc Aledon (València, 1947-2017) fa un recorregut dels seus anys de la Transició per una Espanya i una València que estan despertant i acostumant-se a les llibertats després de la dictadura:

«[...] Fidel als records
que, potser, el temps ha idealitzat
he recorregut la ciutat,
aquells carrers,
abans fecunds, de la part vella. [...]» (Aledon 2014:40)

Com ben bé ens indica el títol (*Flashbacks: Analèpsis*), a través d'aquesta tècnica, que altera la seqüència cronològica de la història connectant moments diferents i traslladant l'acció al passat, ens dibuixa un itinerari (la Llotja, Tossal i Portal Nou, Cavallers, Café de la Seu, carrer dels Juristes, l'Estació) de l'expressió de la pròpia identitat en una època en què encara era important el pes de la repressió moral que vivia la societat valenciana del moment. Uns amors que encara es debaten, com poetitzaria Toni Mestre (Altea, 1942 – València, 2006) a *Pleniluni d'estiu* (1980) entre «l'amor mig clandestí, mig insolent» (Mestre 1980: 40) quasi que pels mateixos llocs que esmentava Aledón: «La nit del barri vell, la Seu en ombra, / tu i jo furtius, camí de casa.» (ibid. 20).

En el moment liminar que marquen els anys 1975 a 1978, la imatge del travesti (sempre en forma d'home vestit de dona) esdevé una metàfora recurrent de la transició política entre la dictadura franquista i un nou estat democràtic encara en procés de definició. El travesti suposa no només una transgressió simbòlica del model de virilitat franquista,

sinó que pren forma ja que la seua subversió s'exterioritza, ja siga al carrer, en un espectacle o únicament davant la mirada còmplice de l'espill. Per això, a més de «peligroso social», al travesti també se li pot afegir el delictes de «escándalo público». Potser siga aquesta doble delictivitat respecte del règim franquista el que converteix el travesti en una icona apropiada de la subversió del poder establert en monogràfics i articles que, especialment durant els anys 1977 i 1978 dediquen al tema diverses revistes editades a Barcelona i València. En aquest context, el travesti no només suposa, com afirma Toni Puig (1977: 13-16) en la revista *Ajoblanco*, una paròdia del «femenino oficializado», sinó que resulta un portaveu idoni de múltiples transgressions. El travesti, per tant, es va carregant de diferents sentits relacionats amb la dissolució de l'estructura simbòlica del poder franquista. En la revista valenciana *Los Marginados*, Benigno Camañas (1978: 30-31) caracteritza el travesti com un "quiste [que surge] en el mismo corazón del orgullo macho". I hi afig:

«El travesti es el radical de la política sexual, el etarra que desestabiliza con la provocación de su ambigua presencia. Desata el deseo, inquietando con su falo bajo las faldas, con sus pelos bajo el maquillaje. Fuerza la situación procurando el choque, hasta límites no integrables por los cauces normales.»

Fernando Alberti publicaria a la revista valenciana *Dos y Dos* el 1977 un reportatge titulat «Travestis que hacen país», destinat a insistir en l'ideari autonomista que podien contribuir a difondre. Explica Alberti que Encarnita, membre del Front d'Alliberament Gai i del Partit Socialista del País Valencià, al·ludeix en els seus espectacles «a los problemas específicos del País Valencià: la polémica valenciano-catalán, el estatuto, el centralismo». I afirma la implicada:

«Personalmente, yo trato de combatir desde aquí la discriminación sexista, los tabús y la represión de estos cuarenta años, haciendo también que el espectador tome consciencia de otros problemas: los problemas del País Valencià, en definitiva.» (Alberti 1977: 38)

Explica Alberti també que la Champán «monta sus números sobre el machismo y la comodidad burguesa, y afirma su voluntad de participar en los movimientos autonomistas». Al remat, conclou l'entrevistador, es tracta de professionals que pretenen amb la seua tasca «contribuir a transformar la sociedad [...] con tanta vocación nacionalista o estatutaria como el que más.»

El travestisme se celebra només quan la seua impostura pot llegir-se obertament com una provocació, i no com un intent de disfressar-se. La seua funció política serà operativa sempre que es presente com una paròdia feminitzada del poder viril, i no com un intent ple de conversió en femenina d'una imatge realment masculina. Els veritables revolucionaris són, per a Alberti, aquells que fan pública la seua condició d'homes sota el maquillatge:

«Travestis operados, con sus tetas y todo, ya los habíamos visto en Valencia. Llega ahora, sin embargo, la nueva modalidad: el señor peludo y con pinta de camionero que se enfunda en una bata de volantes y se pone la cara perdida de rimel. Encarnita, Margot, Esmeralda y la Champán son además travestis antifascistas y críticos, travestis que 'hacen país' desde el escenario.» (Alberti 1977: 37)

La funció del travesti en la cultura de transició resulta la de visibilitzar la possibilitat de subversió i el carrer resulta en si mateix un espai per a reinventar des de la seua

presència. En 1978, l'empresonament de Ocaña i Nazario en la presó Model de Barcelona per escàndol públic motiva un reportatge de Josep Vicent Rodríguez en la revista *Valencia Semanal*. Sota el títol «Los travestis tomaron la calle», els travestis que feien país es passegen pel centre de València i, segons el cronista, fent-ho, el recuperen com a espai plenament públic:

«La calle [...] es menos carga, mucho menos, de lo que nos quieren hacer creer. Y los travestis la tomaron. Y se metieron así en el bolsillo otra pequeña pero preciosa parcela de libertad.» (Rodríguez 1978: 40)

Al component festiu, crític i àcid de la reivindicació i la lluita política gai - lesbiana revolucionària s'hi afig la tradició satírica pròpia de la cultura valenciana, la qual cosa, sumada a la proliferació d'esdeveniments ludicoreivindicatius més o menys clandestins, ens dona com a resultat una cartografia de les irrupcions polítiques prou nombrosa. L'element paròdic i políticament subversiu està present a *Plomàs*, revista del Moviment per l'Alliberament Sexual del País Valencià (MASPV) i en *Papers Gais*, del Moviment per l'Alliberament Gai del País Valencià (MAGPV), així com en cartells, pamflets i fullets, i molt especialment, les actuacions del grup Ploma 2 i les emissions del primer programa radiofònic sexualment dissident, *La Pinteta Rebel*, entre 1984 i 1993, on novament trobem la inspiració fallera com a motor creatiu (DA 2020: 62-76). I en espectacles subversius i contestataris en clara reivindicació per l'alliberament sexual de figures com «La Margot» (Enrique Belloch 2018), Encarnita Du clown, Sareta Sareta, la Xampan del País Valencià o Darling Lilies repartits per locals com La Cetra, La Cabaña, Victor's, Lupin, Saint-Tropez, El Jardín, El Bataclán, La Bohème, La Belle Èpoque (Arazo & Jarque 1978: 53-57; 75-78; 177-185).

Aquesta nova València travesti és també en aparença la ciutat marginal, la de la festa llibertària, la que subverteix les normes sexuals del franquisme i rebutja un projecte de

transició política que, cada colp més, es presenta com a reformista. Es tracta de la València de la rebel·lia, la marginada, la popular, la més desconeguda en la resta de l'estat espanyol, oposada a la València de la ciutat regional, la València exportable per a la reforma política.

Un altre cas en el qual la marginalitat arriba a manifestar-se és el dels discapacitats o dels malalts mentals. Així, la *Mari Catúfols* d'Isa Tròlec (1978) ens situa en un punt de reflexió en el qual el seu autor, un psiquiatre, s'endinsa en la psicologia d'una dona amb aquesta mena de problemes i s'emmiralla, al seu torn, en la temàtica del suïcidi que ha estat un recurs al llarg de l'obra d'aquest autor, especialment a *Cabo de Palos* (1979).

«Perquè jo,
tota sola,
no gosava tirar-me
pels penya-segats que
evarist
m'havia fet conèixer.
I jo,
tota sola,
no gosava caure dins del
verd malaquita.» (Tròlec, 1978, VI-25)

La narrativa d'Isa Tròlec (Joan Baptista Mengual Llull) presenta la creació d'escenaris difusos així com l'interés per personatges solitaris i marginats per la societat que, només en les darreres novel·les, lluiten contra una frustració personal causada per l'opressió dels discursos del poder (siguen aquests religiosos, mèdics o, especialment, psiquiàtrics) i com condicionen l'existència dels individus. Aquesta opressió i la impossibilitat dels individus que la pateixen d'expressar els seus desitjos i les seues necessitats marcarà, a

més, part de la producció assagística coetània de Mengual a la revista *Los Marginados*. D'altra banda, no cal oblidar que les postures anomenades antipsiquiàtriques van anar fent fortuna durant l'època en la literatura arran de la publicació en 1962 de *One flew Over the Cuckoo's Nest* de Ken Kesey i, sobretot, de l'adaptació cinematogràfica en 1975, protagonitzada per Jack Nicholson. La novel·la *Coll de Serps* suma aquesta visió del centre psiquiàtric i de la presó com a element de repressió. O el mateix Joan B. Mengual en les seues col·laboracions en la revista *Los marginados*.

Juan Solbes (Ovidi Montllor), el beneït de *Con el culo al aire* (Carles Mira, 1980), ha mantingut relacions sexuals amb Liliana (Eva León), la cantant de l'orquestra que actua en el poble. Aquesta experiència, nova per a Juan, influenciat per un context repressiu quant al sexe, literalment el paralitza l'endemà. No vol eixir de l'habitació, ni quan el capellà del poble o la Guàrdia Civil (entesos aquests com els grans símbols d'autoritat), l'hi insten, per la qual cosa acaben enviant-lo al psiquiàtric, un centre regit per monges molt estrictes. Una vegada allí, ha de triar un «momion» («Aquí le llamamos así a los personajes que representa cada uno») i disfressar-se. Els «momions» (Agustina de Aragón, el Papa Luna, etc.) evidencien el passat gloriós i alhora decadent d'una Espanya i una València absolutament irreal, que es resistia a assumir el present. És a dir, que en un psiquiàtric com és el país del moment, per a sobreviure calia posar-se una màscara, entrar en el joc que els de dalt imposaven i actuar de la manera més pareguda als designis dels poders fàctics.

«Papa Luna: Escucha Juan, no te líes. Aquí no se trata de lo que nosotros creamos o dejemos de creer sino de lo que ellos crean. Y si ellos creen que tú crees que eres uno de sus momiones, estás salvado, si no...»

La pel·lícula continua explicant les peripècies de Juan i els seus companys dins del psiquiàtric amb la intenció de donar a conèixer aquest lloc com una espai totalment

repressiu en què contínuament hom castiga els interns sota els paràmetres i excuses de la salut mental (medicació amb pastilles que no volen prendre i electroshock no com a mètode terapèutic, sinó com a mètode de càstig) a més de demostrar una altra vegada la misèria sexual en què viuen permanentment.

En fugir del psiquiàtric, arriben a un poble en què ara les festes, en lloc de patronals, són populars. Hi ha un grup de teatre, Mximo Gorki, recitant la Internacional en català i un cura progressista que presenta el nou grup musical que amenitzar la revetlla del poble: són Paqui Rodríguez y sus Macacos, o el que és el mateix, Liliana i els quatre fugats del psiquiàtric que a partir d'ara viuran amb una altra mscara posada, la de ballarins, per a la resta de la seua vida. La idea que ens transmet Carles Mira s que per molt progressista que siga el capellà o molt populars (i no patronals) que siguen les festes, res canvia i que, com les coses seguiran igual, la millor cosa que es pot fer s riure.

Com ja hem comentat en parlar dels anys del Desarrollismo, l'arribada d'immigrants procedents d'altres zones d'Espanya transform notablement la perifèria de València i n'augmentà l'anomenat «barraquisme vertical». La crisi econòmica de 1973, amb l'augment de l'atur provocà una degradació del mercat de treball, la qual afect les condicions de vida de la classe treballadora i les seues expectatives de futur. Però sobretot afect al jovent, i sobretot al jovent que habitava aquestes barriades de l'extraradi. A mesura que augmentava l'atur, decreixia la seua participació política després d'un període d'activisme social i polític massiu. La delinqncia apareix com una eixida (fins i tot, aventurera), a la seua situació. Hi havia pressa per viure i res a perdre. Davant l'actitud dels pares de «guanyar-se la vida», es contraposa «buscar-se la vida».

«Después ir un rato a la calle Alta, a ver si coloco unas cuantas papelinas. [...] Se conocían desde la infancia. Habían vivido en la misma barriada, habitada por gentes de diversa condición y procedencia. La calle fue su autntica escuela y en ella aprendieron que solo el más fuerte sobrevive. [...] La primera vez que rob uno [coche] tenía apenas doce años y en cada

esquina creía ver coches policiales que arrancaban en su persecución. Desde entonces siempre había sido así. Carecía de permiso de conducir, pero no le importaba. Excepto en una ocasión, siempre se había zafado de los monos. [...] Dos meses de hospital y de ahí al Reformatorio. Buenos tiempos aquellos! No tenía edad para que lo llevaran al talego; y del Reformatorio era muy sencillo escaparse.» (Tomás García 1990: 405-407)

La imatge del delinqüent urbà acabarà sent assimilada a la figura romàntica del roder, un actor social que segons Hobsbawm (1983: 27) seria pre-polític, és a dir, encarnaria una forma més bé primitiva de protesta social. A pesar d'això, el subjecte rebel, tot i que és mitificat per les classes populars, no és un rebel social conscient i, per tant, la seua força és inversament proporcional a la del revolucionari organitzat. Ara bé: cal matisar que a pesar de no tindre una consciència políticament articulada, i que el seu comportament s'insereix en les dinàmiques pròpies del capitalisme, sempre ho fa per vies alternatives. Els protagonistes, d'una banda, aspiren a inserir-se en el món del consum, fruit de la pressió social; però, per una altra banda, la seua estratègia per a fer-ho es veu reduïda a la violència i el nomadisme. Somnien adoptar un mode de vida burgés, però sense acceptar les obligacions burgeses perquè saben que, si intenten adoptar-lo mitjançant el treball, atesa la seua educació i condició social, només podran accedir, si és que ho aconsegueixen, a treballs precaris.

Javier Valenzuela va viure aquesta època en directe. Va parlar amb els protagonistes. Primer, per a les pàgines del *Diario de Valencia*, i després, per a *El País*. Alguns d'aquests reportatges, escrits entre 1982 i 1986, s'han recopilat a *Crónicas quinquis* (2015). Tot i el relat amable que s'ofereix dels delinqüents, els delictes eren especialment violents. Se'ns presenta una ciutat submergida entre l'enlluernament de la llibertat de finals dels anys 70, el submón de l'heroïna i la pobresa. Una ciutat els escenaris de la qual són el barri Xino, la Malva-rosa, les barriades de l'extraradi, el Rastro i el centre més degradat del barri del Carme. Una ciutat submergida que s'oposa a

la ciutat de l'Eixample on viuen i habiten els advocats i la resta de gent que *licita* els delictes dels nostres quinquis.

« [...] En lugares como esta Valencia sucia y neurótica como todas las grandes urbes, en la que pulula un nuevo “lumpen” que arrastra su desesperanza por el Carmen, la plaza de la Virgen, los mercados, el puerto, los distritos marítimos, los barrios–dormitorio de la periferia. Buscan el sueño frío del caballo, la diacetilmorfina que en 1898 comercializara la casa Bayer, la de las aspirinas, suponiendo tonta o interesadamente que no tenía efectos secundarios de dependencia. Luis se levanta del sofá donde ha permanecido todo el rato, coloca en el plato un disco de música barroca y nos confía: “La heroína es mi vida. No me preocupan los malos rollos de esta ciudad, sus políticos, sus intelectuales, sus mierdas... Paso hasta del amor y el sexo. Mi orgasmo comienza en el calor de mis venas...” (Torralva, A. I Valenzuela, J. 1978:33)

En aquestes barriades de l'extraradi, els quinquis mostraven un escenari de pobresa i desempar diametralment oposat al model imperant de societat moderna, competitiva i consumista. En aquest context, la barriada és un espai clar per a l'expansió del consum d'heroïna entre els quinquis; un espai per al qual l'heroïna no és una malaltia, sinó una ocupació, un mode de vida. En l'imaginari dels (auto)marginats, com hem anomenat l'epígraf capítol, apareix un nou personatge: el ionqui, qui « no es una víctima de desconocimiento de las peligrosidades de la droga, sino que la usa intencionalmente como vehículo escenificador de su drama personal.» (Escohotado 1998: 1220). I una cartografia que afig degradació als carrers de la Ciutat Vella:

«Era el casco antiguo de la ciudad que tenía dos calles como venas, una era la calle Alta y la otra la calle Baja. Una riada devastadora de dos décadas antes tenía las casas hechas unos zorros. Abandonadas, vamos. Un buen día llegó una colla de familias digamos que marginales; se instalaron en las casas viejas. Digamos que fueron los primeros okupas. Corrían los inicios de los años setenta y la heroína blanca tailandesa estaba en expansión. Ellos la negociaban. En menos de cinco años ,se enganchó el ochenta por ciento de la peña de la barriada. Estaba llena de garitos roqueros, con la música de los Rolling Stones o Génesis a toda pastilla. Olor pachuli y a porros. Pero el caballo era otra cosa. Estaba empezando así que era algo así como de iniciados. (A. Muñoz 2016: 99-100)

«La buena gente acudía cada mañana con botellas de lejía para desinfectar el lugar donde, horas antes, les habían dejado las jeringuillas. También, en más de una ocasión, hallaron a un joven delgado, limpio pero con ropas ajadas, en estado inconsciente. Llamaban a la policía. Llegaban un coche, una ambulancia. Se formaban corrillos en el vecindario; y el mercado tardaba un poco en iniciar su ritmo normal. [...] la llegada de la heroína, de aquella muerte lenta para una juventud que se había agazapado en pisos deshabitados y en solares y que aparecía cuando los vendedores – los «camellos»- merodeaban por las esquinas de plazuelas concretas, entre ellas, la de Mosén Sorell.» (Arazo & Jarque 1984:42)

Els mitjans de comunicació, des de les pàgines de «Sucesos» que és on apareixen aquests personatges de l'extraradi, la indústria discogràfica i cinematogràfica perfilen i difonen el nou model entre el jovent. Rumbes com «Vamos a callar» (1977) i «Sea como sea» (1977) de Los Chichos; personatges com El Jaro, El Torete o el Vaquilla; pel·lícules com *Perros callejeros* (José Antonio de la Loma, 1977), *Deprisa, deprisa* (Carlos Saura, 1980), *Navajeros* (Eloy de la Iglesia, 1980) i *Miedo a salir de noche*

(Eloy de la Iglesia, 1980). Icònicament, és una època de Seat 124, d'heroïna i de la síndrome d'abstinència. D'hores passades en els recreatius. De radiocassets furtats i revenuts. Gasolineres i farmàcies en el punt de mira. I d'un orgull marginal, tot i que inconscient.

La presència dels estupefaents en les manifestacions culturals de la València de la transició democràtica són tan reiterades que no podem amagar-se que reflecteixen una situació real: la del protagonisme de la búsqueda de l'ebrietat en un moment històric determinat. El consum de substàncies esdevé un signe social i passa a ser un acte polític, de ruptura, de desig de transgressió del sistema moral que suporta un ordre polític i social que no agrada, asfixiant. En el poemari *L'alter ego* (1980), de Pere Bessó (València, 1951), trobem el poema «Cannabis» (Cabanilles 1985: 100); Salvador Jàfer parla de «vena, vena, pel caminal desbordes el fos metall, al baume de la bruixa» en *Lívius Diamant* (1975) (Jàfer 1988: 95); Francesc Sellés (Altea 1957 – 2020) escriurà de «les nostres guitarres / narcòtiques, genet, marcòtiques» (Sellés 1977: 29); Toni Mestre ens descriurà el mercat com una droga a la manera de l'expressionisme alemany: «El soroll del mercat, com una droga; / dones, homes, que van, criden, s'afanyen; / el baf del peix, la carn sagnant, els fruits / podrint-se pel contacte al fons de les coves». (Mestre, 1980: 79).

«La música omplia la cambra de fum marihuanesc i perfum de sàndal. Aquella habitació fumada i perfumada es transformava en un temple acolorit; sense moure'm d'on era, dansava mentalment. Me n'anava i tornava, sentia les coses com si fora el càmera que filmava i l'espectador de la pel·lícula. Sensacions i pensaments anaven del bracet. Tot s'omplia de música i jo reia. [...]

M'agradava eixir a passejar sol pel carrer, de nit, mirant ombres furtives i aparadors lluminosos, sentint el que pensava i pensant el que sentia, descobrint vells racons de la ciutat, sense pors, atent a tot, prenent els fanals per estrelles...

Aleshores vaig aprendre, per exemple, que hi havia oloroses coloraines, que sense el silenci no era possible la música, que un paisatge nocturn en primavera era un orgasme de la natura i alhora una simfonia de colors.» (Piera 2020: 115-117)

Una nova ciutat, feta de consum de substàncies estupefaents i de sensacions ens hi apareix. De manera sumària i en connivència amb aquesta poetització del consum de drogues, apareixen els espais del consum (discoteques, tuguris, sales de recreatius, la nit com una festa de disbauxa i música) i l'univers dels consumidors, els traficants i camells que es mouen pel centre històric, pels poblats marítims, per l'avinguda de la Plata. El personatge de «La ley del desorden» d'Antonio Beteta Sotos (València, 1959) publicat en el recopilatori *Motín de cuenteros* (1979) es veu com un comercial:

«Oficialmente estoy en paro desde hace más de un año, sin cobrar claro, oficiosamente me dedico a la compra - venta (no me da la gana llamarle tráfico) de haschís y a veces LSD, pero con poca frecuencia. Aquel día cogí la onda: en Pico's había trips y un amigo había ligado coca. El porro que me fumé por la mañana estalló ahora en mi cerebro y unas enormes ganas de reír me vinieron encima.» (DA 1979: 93)

Potser l'underground, a València, i a molts altres llocs, com opina J. VallcorbaPlana (1976; 1978) no és sinó un seguit de moviments amb estructura d'espill o d'identificació amb uns altres que s'havien produït, generalment, uns anys enrere, dins les àrees de cultura anglo-saxones. Es tractava de posar en solfa una mena de local i específic *way of life*, i els mecanismes d'intercanvi fins aleshores vigents, els seus mites i les seues maneres de viure. Però sí que podem afirmar que la contracultura a València podria

sintetitzar-se com el fracàs d'una revolució utòpica que va acabar sent absorbida pel mateix enemic que nasqué per a combatre, només que aquest enemic havia canviat de forma i passà de la sotana i l'uniforme militar a la pana socialdemòcrata. Dit d'una altra manera: la contracultura a València és un conjunt de fenòmens agermanats per un mateix impuls de transformació utòpica que es manifestà en els últims anys de la dictadura franquista per a, al marge dels rigors programàtics de l'ortodoxa resistència política, esbossar i imaginar unes possibilitats de futur que els primers anys de democràcia anirien frustrant de manera progressiva, fins que el triomf a les urnes del PSOE en l'àmbit municipal i en l'estatal i la seua consegüent política cultural els va donar la definitiva estocada de mort mitjançant la instrumentalització, explotació i degradació del seu capital de seducció (Costa 2018: 14-15). La contracultura a València fou, en definitiva, un gran NO a la cultura dels pares, un gest de rebel·lió orientat a esbossar una nova realitat. La posada en marxa d'una revolució interior capaç de deixar més petjada en la intimitat que en l'àmbit públic.

3.4. El desencís.

L'any 2002 Eduardo Subirats publicà *Intransiciones. Crítica de la cultura española*, una sèrie d'assajos originats al voltant d'un seminari de crítica literària i cultural realitzat a la Universitat de Nova York en què es preguntava si la Transició democràtica espanyola havia significat un tall amb el franquisme i conclouia:

«En nombre de la estabilidad o paz social se concertan alianzas políticas y morales con las instituciones, los valores y las representaciones más sombrías del pasado. Se absuelven sus crímenes. Se encubren sus mitos y mentiras. Se silencia su violencia. Se limpian las huellas del dolor pretérito con las esperanzas de un indefinido futuro. Las viejas estrategias de escarnio de las masas son recicladas bajo tecnologías y retóricas nuevas. Y se anuncia lo que ha de venir como el espectáculo maravilloso de un futuro

emancipado del pasado: el carnaval de una renovada redención de los signos.» (Subirats 2002: 72)

Mai una eixida d'un règim polític autoritari havia creat tantes esperances de canvi, perquè s'obria un ampli repertori de projectes amb la idea de trencament amb l'etapa anterior. El 1976 Joan Genovés pintava *L'abraçada*, potser el seu quadro més icònic, fet per a demanar l'amnistia per als presos del franquisme. El 1977 hi hagué eleccions generals i el 1978 s'aprovà la Constitució. L'horitzó d'expectatives creat es va clivellant i s'estableix un buit en la relació dialèctica entre les reivindicacions del jovent i de la població en general i la possibilitat de trencar totalment amb el franquisme i la nova escena que es dissenya. En arribar la democràcia, de la lluita per les llibertats democràtiques es passa a la política-política, a la professionalització. El nou poder polític ressignifica *L'abraçada*, desnaturalitza el seu sentit primigeni i blanqueja encara més la impunitat dels franquistes als quals, implícitament, l'obra criticava. La sensació és que hi havia un pacte tàcit entre franquisme i oposició (Vidal-Beneyto 1981).

Manuel Vázquez Montalbán (1998: 72-95) explica la Transició com la gran transformació afectiva de la burgesia il·lustrada, la classe social protagonista passiva d'aquest període. Si els seus membres, en els seus anys formatius, es van veure fascinats pel llenguatge de la revolució, una vegada mort Franco, no tardarien a descobrir que el que en veritat els abellia era una altra cosa. Afirmar l'escriptor barceloní que aquella joventut desitjava la revolució, i fantasiejava amb ella, però el que volia realment era la societat de consum i el capitalisme avançat. La retòrica revolucionària de l'antifranquisme va ser, abans que cap altra cosa, una forma d'educació sentimental, el període formatiu d'una ciutadania en construcció. Al final de *La larga marcha* (1996), de Rafael Chirbes, detenen els revolucionaris. Ara bé: els càstigs i represàlies que els esperen varien radicalment segons quin siga el seu origen; i també les condemnes tindran conseqüències distintes sobre les vides posteriors d'aquest jovent, a curt i a llarg termini. Es trenquen les expectatives d'ascensió social dipositades en els humils, però per als fills de la burgesia tot allò formava part d'un aprenentatge més ampli que

rendibilitzaran anys després, quan els antics revolucionaris esdevinguen ministres, alcaldes, assessors o periodistes, tal i com corresponia al seu bressol.

A mesura que s'albirava la fi de la dictadura, diverses formacions polítiques van reivindicar directament el catalanisme de Fuster i van tractar de concretar-lo en pautes més o menys programàtiques. A l'esquerra li convenia disposar d'una ideologia més o menys orgànica complementària que no l'encerclara en la memòria d'abans de la Guerra Civil o en conceptes esclerotitzats com els heretats del marxisme leninisme. El fusterianisme es convertia així en un horitzó reivindicatiu difús, en un substrat comú de tot el pensament progressista. Un substrat que, deixant a part el pur antifranquisme, era en certa manera l'únic substrat compartit. L'any 1981 Fuster recollia en *Punts de meditació* una sèrie d'articles recents on s'evidenciava aquest descrèdit de la democràcia liberal. El cas postfranquista permetia posar de relleu la desvirtuació dels ideals democràtics a causa de la manipulació i desmobilització de la ciutadania:

«Totes les democràcies, des de les més antigues a les més recents, solen ser pseudo-democràcies. A nosaltres, el consens postfranquista ens ha llegat una «democràcia liberal»: una «democràcia burgesa». El meu entusiasme per la fórmula és relatiu. I encara gràcies, per descomptat. Però un cos electoral inert gràcies al franquisme, i fascinat per la televisió, ¿fins a quin punt «vota» raonablement? La «democràcia» reposa sobre la idea que el sufragi universal és raonable i raonat. No és aquest el cas» (Fuster 1985: 75-76)

Joan Fuster va romandre sense veu pública durant vora 10 anys. Escrivint en silenci, fent classes a la universitat des del 1984, dirigint investigacions des de casa i atenent tota classe de consultes, però renunciant als altaveus editorials i la participació en l'esfera pública. S'estava donant tota una sèrie de mutacions en l'esfera política per

efecte del seu esdevindre institucional. La veu de Vicent Ventura, un contrapunt ètic, el referet de tot allò que la «política» anava deixant-se al marge, també es marginà.

Fernando Vizcaíno Casas (València, 1926 – Madrid, 2003) publicà el 1978 ... *Y al tercer año, resucitó*, una paròdia de tot allò que l'escriptor considerava elements espuris de la Transició. La novel·la és una espècie de traveling que retrata de passada alguns ambients i personatges arquetípics, com per exemple, Santiago Carrillo i Felipe González preparant-se per a fugir del país o Adolfo Suárez traent de l'armari el seu antic uniforme de falangista en conèixer la notícia que Franco ha ressuscitat. La novel·la oscil·la entre algunes inèrcies del franquisme sociològic que, d'alguna manera, empenyen al desencís ja que desacrediten qualsevol opció política i l'alineament al costat de l'autoritarisme, ja que redueix el país a l'absurd i el converteix en un malson, on l'excés de politització genera una conflictivitat constant i insuportable oposada a la «placidesa del franquisme», enyorada anys després per la majoria de membres del PP de la corporació municipal de Rita Barberà. La novel·la ens adverteix sobre el llibertinatge moral en què deriven els excessos de llibertat. Així per exemple, els joves es desmaïen pel carrer perquè abusen de la marihuana i demanen el dret a votar als 16 anys, i protesten fent l'amor en públic; homes barbuts es besen en públic i els travestis es reuneixen en lavabos especials per a gais esdevenen advertències homòfobes emeses des de la suposada normalitat heterosexual. Però sobretot sura una idea: Franco ho va fer bé, però no cal aferrar-se al passat perquè s'ha de mirar al futur. Un adhesió a una dreta nacionalcatòlica més bé amnèsica o insensible als horrors del passat, que optava per assumir un canvi de cicle i adaptar-se a la nova etapa sense pagar peatge.

Des de l'interior del marxisme i de les pràctiques del moviment obrer, Ernest Garcia a *Les cendres de Maig* (1983) remou tota una sèrie de tics de la tradició comunista -el principi democràtic roman sotmés al principi revolucionari, la democràcia sempre és la dels rics, etcètera – alhora que indaga com caldria situar els valors emancipatoris d'aquesta tradició. A partir de les noves amenaces per a la supervivència del planeta, l'autor recollia els arguments de l'incipient ecologisme del principi dels vuitanta i sostenia que, en endavant, caldria estar atents a la irrupció de noves classes subalternes: les dones, les minories ètniques, els joves i a nous problemes com l'alliberament /desplaçament massiu de força de treball. Tot plegat, exigia, al seu entendre, una altra

democràcia en què convergien nous principis com descentralització, autogestió i democràcia, amb els quals Ernest Garcia s'acostava als plantejaments dels llavors emergents nous moviments socials. Cal recordar, però, la pràctica militant al si del PCPV, que fins i tot, el portà a ser elegit secretari general d'aquest partit en el I Congrés, al gener de 1979, i, posteriorment, a l'igual que tants altres companys, a ser-ne expulsat el 1981. Des de la secretaria que ocupà, tingué ocasió de constatar la bretxa, la contradicció existent entre l'eurocomunisme com a estratègia que aspira a transformar la societat capitalista a través i des de l'aprofundiment de la democràcia, i l'instrument, el partit, que ha de portar a terme aquesta transformació, viciat pel seu component estalinista.

La joventut de *Capvespre* (2016) de Josep Bertomeu serà incompresa inevitablement per la joventut que la succeeix, «per molt ridícul que avui puga semblar» (Bertomeu 2016: 98). En començar la «Transició de la transició» (ibid. 131, a la qual els personatges han contribuït amb els seus esforços, es trobaran injustament fora d'ona: els comunistes trauen pocs vots, els mites es trenquen i s'acosta l'hora del capvespre: «El nostre món va quedar enrere, en la dècada dels seixanta» (ibid. 218), un món «que es va enfonsar quan encara no existien – no existeixen – alternatives» (ibid. 132). *Capvespre* transmet una visió desencantada i melancòlica d'aquells anys de lluita contra el franquisme, que conjumina el fracàs de les expectatives obertes amb la Transició amb el lament per la joventut perduda i per la dissolució del grup d'amics.

A les dinàmiques històriques generals de l'Estat espanyol, marcades pel pas d'una dictadura a un règim democràtic, al País Valencià s'afegí un procés propi articulat al voltant del projecte modernitzador impulsat pel valencianisme polític que tenia unes connotacions identitàries centrades a recuperar l'autogovern valencià dins d'uns hipotètics Països Catalans. Es tractava d'un projecte complementari i alhora distanciat del projecte estatal, que tenia en la reconversió industrial, l'establiment d'un model econòmic liberal i d'unes institucions democràtiques homologables amb els països europeus els seus punts preferents (Cucó 2002). El fracàs de les expectatives creades arran del caràcter restrictiu tant de la Constitució – que prohibia expressament la confederació entre autonomies i, per tant, amputava el projecte dels Països Catalans -

com de l'Estatut, que en aprovar-se el 1982 optava per la via més limitada – la de l'article 143-, va ocasionar en les files del valencianisme polític un gran desencís.

A *Llarg camí llarg* (1977) *Notícia de la tribu* (1978), *Refugi absent* (1979) i *Materials per a una mort meditada* (1980), Marc Granell projecta la ferida pròpia sobre la ferida dels altres, en termes de clara implicació social i política. A partir, sobretot, de les dues últimes seccions de *Llarg camí llarg* s'entra en una poesia de preocupacions socials i polítiques que expressa el seu desig d'un canvi social radical, en el qual confiava, sense renunciar del tot als seus objectius inicials. Ben aviat l'escepticisme s'anirà apoderant dels seus versos, encara que de tant en tant hi ha una incitació a l'esperança, si no immediata al menys en el futur. El que batega, en el fons d'aquests discursos és la frustració d'una ruptura democràtica a l'Estat espanyol, sota l'ombra del llegat franquista. Que tot continua igual.

«[...] Desmesurats i obscurs, els endevins
prediran les desgràcies de sempre,
i els bons, com de costum, predicaran
la resignació i la concòrdia.

[...]

Serà un any com els altres, aquest any,
amb els mateixos dies, els mateixos
desenganys, i alegries i sorpreses,
i vents i calmes i captards i aurores;
un any d'aquells que només el record
pot convertir, fal·laç, en una estranya
papallona; un any, per dir-ho clar,
com l'any passat, i l'altre, i l'altre, i l'altre...» (Granell 2019: 47-48)

Al poema «València sota la lluna» la ciutat queda orba, les «finestres cegues», els carrers «solitaris i humits»: Ja no es pot amagar ningú perquè tot ha quedat clar («Aquest poble se sap la destrossa i coneix / qui alça la mentida i el mur i la mordassa», Granell 2019: 128). I apareix una ciutat nafrada:

«Amb les mans tallades i el cap entre els genolls
beus amb avidesa la sang dels fills que poden
i t'han fet el ventre ample de traïcions i taronges
podrides entre els dits del ponent i la derrota.» (Granell ibid 124)

Un poble vençut. El silenci que s'imposa una altra vegada, l'oblit, la por. És la «Crònica d'un desencís».

«Els tramvies recorren la ciutat
com si fossen els últims que veuran els meus ulls,
com si fossen l'eternitat immòbil
en aquella palmera de novembre
on jugàvem amb el sol aigualit
i les cames brutes de trens i de pirates.
¿Qui va dir que seria fàcil
rebentar els cervells amb la pols
del nou dia?
¿Qui somniava
que era un nou dia la mort del silenci?
Mira't la pell travessada de petits camins putrefactes,
d'estacions amables on pots beure

les raons suficients per a morir-te l'esperança
sota un cel de rialles enemigues.
¿Qui esperava, l'endemà,
dormir la victòria?» (Granell 2019: 126-127)

Després d'*Exercici per a una veu* (1983), Marc Granell s'endinsarà en un silenci que va perdurar vuit anys, un període molt més llarg que el que esmerçà a publicar quatre reculls i un opuscle, des del 1977, data d'aparició del seu primer llibre, fins al 1983, data de l'aparició del poemari suara esmentat.

La gola del llop (1983) presenta un escenari on s'han perpetuat les estructures franquistes i que no ha resolt les contradiccions socials entre rics i pobres, entre beneficiats pel Règim i els directament o indirecta perjudicats, els quals, després d'advertir una breu llum de canvi, entropessen amb la impenetrable tanca dels privilegiats. Així, el Bati, company de l'escèptic i desarrelat detectiu Pep Coll en l'aventura, li retruca:

«Morí el Dictador i començà la transició democràtica. Una mena de nova esperança s'obrí per a tot un poble. Una esperança que, d'altra banda, va produir un escèptic i un marginat.» (Torrent 1983: 45).

A la decepció política s'hi afegeix també un desengany nacional que recau sobre el poble valencià doblegat d'una banda per les imposicions socioeconòmiques i de l'altra per les lingüístiques.

«-Algun dia tornaré a escriure una altra novel·la policíaca, Coll. M'agradaria tocar un tema roent d'aquesta ciutat: la corrupció de la petita i la gran burgesia, uns per admetre-la i altres per practicar-la. [...] Sobretot m'interessaria denunciar els merdosos de la burgesia valenciana que sempre han mirat a ponent. I tu ja saps, Coll, que els de ponent ens disparen per l'esquena. Són, uns i altres, uns fills de la gran puta [...] Per cert, seria molt divertit tractar també sobre la qüestió de la delinqüència autòctona. Perquè, t'havies adonat que els nostres delinqüents pateixen una doble marginació? T'imagines, Coll, una colla d'atracadors comarcals entrant al Banc de València i dient: "Mans enlaire, això és una falconada?» (Torrent 1983: 143)

A començaments dels anys 80 (Guillamón 2019: 21-58)) es produeix el final de la utopia (textual o revolucionària), la qual cosa, per a uns representa un gran alliberament, en relació amb els principis que havien defés durant anys. Per a molts, per fi era possible deixar de fingir a propòsit dels vertaders desitjos, d'elitisme, privilegis i exclusivitat. Però, per a uns altres, era un temps d'immensa solitud, plena d'una gran nostàlgia d'humanitat, fruit de l'esvaïment dels projectes propis dels setanta. d'aquesta manera cal entendre les apostes personals per l'aïllament, la fugida, el silenci o el viatge, no com la negació dels valors utòpics generacionals defesos prèviament, sinó com l'única manera de seguir essent fidels a si mateixos, en un context on es quedava sense lloc aquell desig comunitari que es trobava en els ciments de tantes iniciatives compartides, revistes, projectes col·lectius. Com ben bé explicarà Fuster aquest desencís:

«El franquisme suposà el retorn al poder local de les velles famílies conservadores, en aquell moment més submises a Madrid que mai i amb una

evident obsessió de revenja. [...] A la mort de Franco, el 1975, una il·lusió difusa prosperava entre el personal.

La crisi econòmica internacional, i el gran factor que era l'alienació provinciana, van dispersar aquelles iridescències. Les aigües han tornat al seu llit, ben endegades per una política sucursalista, en la qual les dretes i les esquerres parlamentàries tenen la màxima responsabilitat, i les decepcions s'han multiplicat. [...] Les propostes més dinàmiques, i les més genuïnes, han estat postergades, i traïdes. El feixisme latent ha rebrotat - el de la mesocràcia urbana afligida pels contratemps econòmics -, i la cosa ha derivat a extrems ignominiosos. Una vergonya o un pudor - no són la mateixa cosa - de «valencià», m'impedeix de continuar la descripció.» (Fuster 1985: 17-18)

Per a la generació següent, però davant d'una mateixa ciutat determinada per l'ambient polític i comunicatiu general, la situació era contemplada amb una major claredat. Una renúncia que, a més de ser política, es manifesta de manera llindar com una qüestió postexistencialista humanament.

«Com aquells que van en un sanatori de muntanya o al balneari vora mar per recuperar la salut física, jo necessitava escapar de la malaltia que suposa un ambient mediocre, una societat mesquina, una mentalitat provinciana, que es deixa devorar pel poder que la nega. D'aquesta situació, el meu país va quedant convertit en un manicomi col·lectiu on cada persona acaba en enemic d'ell mateix o en bufó trist dels altres. Allà, cadascú diu el contrari del que pensa, fa el contrari del que vol. Tant li fa l'ofici que exercesquen, el càrrec que tinguen, els diners que guanyen. La mediocritat ho envaeix tot i els pocs caps clars acaben contaminant-se d'aquesta atmosfera malsana. La

gent no té il·lusions ni esperances i, per no veure, no veu ni la indigència mental on sobreviu, ni la gàbia on lentament van tancant-la. Allà el poder ha creat una ficció que ja tothom creu real i que impedeix d'arribar a comprendre la pròpia realitat. ¿I què fer? Apartar-se'n, per un temps prudencial, no sols per curar-se'n - hom ja havia començat a notar el mal - sinó també per intentar-ne el diagnòstic i inventar la vacuna que m'immunitze i em permeta tornar-hi, a més de sa, lliure.» (J. Piera 1987, 14)

4. La València del temps del PSPV-PSOE, després de la transició i les motivacions de la contracultura (1979-1991)

A *La producción del espacio* (1974) [2013] Henri Lefebvre ens comenta que cada societat i, per tant, cada manera de producció amb les seues subvariants, produeix espai, el seu propi espai (Lefebvre 2013: 40). L'espai, per tant, és un producte social, fruit de les determinades relacions de producció que s'estan donant en un moment donat, així com el resultat de l'acumulació d'un procés històric que es materialitza en una determinada forma espacioterritorial. Aquest procés històric de producció social de l'espai és, per a Lefebvre, una seqüència complexa, de vegades contradictòria, que barreja qüestions relatives a les pràctiques espacials, que de manera objectiva es donen en un determinat espai, les representacions simbòliques que es produeixen al seu voltant o l'imaginari social que genera. Aquesta és la raó per la qual he triat la governació municipal i autonòmica com a eix cronològic i evolutiu de la configuració de l'urbanisme, la sociabilitat i les pràctiques culturals de la ciutat de València i vinculades a la seua creació i la recepció local i internacional. Tres fases cronològiques de la tesi no coincidents exactament entre l'àmbit municipal (el canvi fou el 1991) i l'autonòmic (el canvi fou el 1995).

En termes historiogràfics, podríem considerar els períodes proposats en la tesi com una superposició d'estrats generacionals, exemplificats en la superació del franquisme, la divisió de la societat per símbols i la mort de les personalitats rellevants. En aquest capítol, parlem d'entre 1979 i 1995, quan es dona el canvi en l'àmbit autonòmic, de la desaparició de Sanchis Guarner, de Concha Piquer, de Joan Fuster, Vicent Andrés Estellés, Adolf Pizcueta, Vicent Enrique Tarancon, Enric Soler i Godes, Isa Tròlec, etc.

4.1. L'alcaldia de Ricard Pérez Casado.

El PSOE arriba als anys setanta en l'àmbit estatal havent fet un gir cap a la socialdemocràcia d'inspiració europea (Willy Brandt, Olof Palme) i arraconant a poc a

poc la vella guàrdia del partit. Un PSOE, que com definiria Ricard Pérez Casado (València, 1945), era «una organización en expansión, compuesta de aluviones de diversas procedencias y materiales» (Pérez Casado 2013: 57) en què conflüen el «PSP tiernista, del PSPV lluquista y del PSOE histórico» (ibid. 58). En aquests anys hi hagué un acord estatal PSOE /PCE que intentava una majoria d'esquerra en les institucions locals. I aquesta és la realitat que es trobarà Pérez Casado en accedir a l'alcaldia: dos partits amb una «doble ànima», general i autonomista, amb una evolució ideològica d'abandó de la radicalitat i de pragmatisme imposat pel pas de l'antifranquisme a la governació. Un PSPV que, a més pivotarà sobre una esquerra municipal (Martínez Castellano), un centre esquerra municipalista i autonomista (Pérez Casado), l'acció comarcalista de la Diputació amb el predomini de Sagunt i Manuel Girona d'una banda, i dels germans Blasco a la Ribera de l'altra. Sobre aquest marc de participació socialista o socialdemòcrata quasi sempre vinculat a l'evolució comunista democràtica, les primeres eleccions municipals democràtiques se celebren el 1979 i en surt una majoria d'esquerra que es concreta en el govern de coalició PSPV-PSOE/PCPV. Fou nomenat alcalde de la ciutat Fernando Martínez Castellano que sols ho seria quatre mesos. El PSPV-PSOE l'acusà de malversació de fons durant la campanya electoral i l'obliga a dimitir en el mes d'octubre. El substituí Ricard Pérez Casado, primer tinent d'alcalde i regidor d'Urbanisme aleshores.

Aquest primer període en l'alcaldia es va caracteritzar per les urgències socials, urbanístiques i culturals. La ciutat de València del 1979 podia haver estat l'escenari exterior perfecta d'una pel·lícula neorrealista italiana on els elements de la urbanització bàsica (clavegueram, voreres, asfaltat, enllumenat, jardins, etc.) era un bé de luxe del qual pocs indrets de la ciutat gaudien. La norma era l'absència. Precisament, aquests elements fonamentals de la ciutat contemporània són indicats per l'urbanista i alcalde Pérez Casado (2013: 72):

«Una ciudad devastada, y no es exagerado, por la voracidad de sus agentes públicos y privados, con la complicidad de los primeros y la codicia de los

segundos. Una ciudad que destruía su patrimonio histórico y natural -no se olvide, cauce del Túria, Saler/Albufera – y machacaba de modo implacable su paisaje y huerta a golpe de piqueta y cuba de hormigón, mientras encendía llamas de identidad y pasión. Una ciudad a la que acudían más y más gentes expulsadas de un medio aún más hostil, el rural de tantas comarcas y provincias limítrofes e incluso lejanas. Una ciudad más dual que nunca en su historia, en la que convivían dos escenarios opuestos, la ciudad construida y habitable y la ciudad dejada caer en el espacio sin servicios, sin accesibilidad, sin calles y sin alumbrado, como ejemplo.»

A mitjans dels anys 70 es va estenent una idea: el gran actor polític del futur serien les grans ciutats, amb la seua capacitat d'articular i ser la referència de territoris amplis les quals, amb la seua capacitat d'influència, generarien un nou mapa polític en què les fronteres estatals quedarien, per tant, diluïdes. Juntament amb les ciutats entrelaçades amb València, el municipalisme protagonitza una de les experiències de transformació més importants d'Europa. En l'experiència de Barcelona, Pasqual Maragall imaginava un arc d'influència de Barcelona –molt més que el de Catalunya, i substituïa pràcticament la simbologia nacionalista-idealista - que saltaria fronteres i vertebraria espais entorn del Pirineu i de la Mediterrània. D'ací va néixer l'impuls olímpic. A Madrid, «el pare protector» Enrique Tierno Galván proposava no una capitalitat d'Espanya, sinó una ciutat dels ciutadans: un madrilenyisme democràtic i alliberador, que proposava recuperar l'autoestima i proposava una obertura a l'exterior. Totes tres experiències tenen en comú partir d'una identitat en el seu projecte de ciutat.

Els deu anys que Pérez Casado estigué al front del govern local redefiní el seu model de ciutat mitjançant els plans d'eixample i reforma interior de la ciutat. Es fa la divisió de la ciutat en districtes i barris sobre la qual bastir la descentralització: el territori ja té nom. Un llibre (*La Valencia de los 90*, editat el 1987) i un pla (el Pla General aprovat el 28 de desembre de 1988) donen compte del pensament i de les prioritats del poder polític en aquest període. En aquell moment, una modesta utopia prengué cos. Des del

poder polític es propugnava una ciutat lliure, culta, laica, oberta a l'exterior. Una ciutat on el peremptori reequipament dels barris i la necessària urbanització bàsica s'havia de compatibilitzar amb alguns projectes de futur fonamentals, com ara el Jardí del Túria, que permetia recuperar el valor històric acumulat de punts i perfils urbans, i el seu encaix amb una façana marítima renovada o la recuperació del centre històric. D'aquest període provenen grans projectes com la prolongació de l'Albereda, el Palau de la Música, el soterrament de les vies, el Pla Especial del Saler, i el projecte del Parc Central, entre d'altres.

En un context de competència entre ciutats, també en l'àmbit cultural, calia trobar un tret significatiu i singularitzador que permetera ser una referència. Pérez Casado el trobà en el concepte de *Mediterrani*. A més, es tractà de donar a la ciutat de València un protagonisme real en el context mediterrani mitjançant iniciatives com La Mostra de Cinema del Mediterrani, L'Encontre d'Escriptors o La Trobada de Música, i es potenciaren les bones relacions amb les ciutats àrabs. Aquesta obertura al Mediterrani tenia dos objectius fonamentals: donar a conèixer la pròpia identitat, com una més de les múltiples que poblen les riberes mediterrànies, i obrir la ciutat cap a fora, com un punt de trobada entre el seu destí europeu i la seua situació de privilegi en el món mediterrani no europeu.

Podríem definir, per tant, aquest període com el de la institucionalització democràtica municipal i el de la institucionalització democràtica i històrica del País, l'obertura institucional de la ciutat al País, és a dir, la capitalitat cultural, amb la creació de l'IVAM, els campus universitaris, la línia de recerca de la Institució Alfons el Magnànim, etc. Com explicaria Carmen Alborch, gestora d'art i futura ministra socialista:

«Desde sus respectivas responsabilidades, supieron desplegar sinergias que nos posicionaron como referente cultural de primer orden. Fueron años en que se materializan o perfilan proyectos que cambiaron el dibujo de la ciudad, como fue convertir el viejo cauce del Turia en el Jardín del Turia y

éste, a su vez, en eje vertebrador de infraestructuras claves en la ciudad, algunas ya existentes, como era el caso del Museo San Pío V, y otras de nueva creación, como el Palau de la Música, el IVAM o, por último, la Ciudad de las Ciencias. [...] Todo era nuevo y casi todo estaba por hacer.» (Alborch 2009: 132-133)

Per a Pérez Casado, la ciutat és l'espai de la memòria per a la ciutadania, però també per a la memòria dels qui l'havien conegut i viscut en ocasions. Es busquen els components de reflexió bàsics per a entendre què hem sigut i sobre tot què volem ser. Així doncs, es decideix a recuperar i democratitzar la historicitat, no la tradició, també en sentit polític: la València capital de la República. S'organitza el Congrés per la Llibertat de la Cultura el 1987, el 750 aniversari del 9 d'Octubre, es recupera la diàspora valenciana, la ciutat exiliada, alhora que integradora de les diversitats. L'esforç era nou i topava dialècticament amb totes les inèrcies estatals, cíviques i locals en termes del paper i la dependència de la ciutat en el marc dominant de l'Estat.

A la història d'Espanya, hi ha dos icones gràfiques del colp d'estat del 23-F de 1981: el tinent coronel de la Guàrdia Civil Antonio Tejero, pistola en mà al Congrés, i els tancs en els carrers de València. Una columna de carros de combat de la divisió «Maestrazgo» entrant per la pista d'Ademús (hui, avinguda de les Corts Valencianes) i ocupant la ciutat: avinguda del Port, les gran vies, Peris i Valero, Pérez Galdos, etc.) per a controlar les icones i símbols del poder polític en la ciutat. L'«Operación Turia», amb el capità general de la III Regió Militar al capdavant Jaime Milans del Bosch, volia donar un colp d'efecte que convencera de l'adhesió a la resta de regions militars. Els tancs havien pres els carrers del cap i casal. Era una ciutat fantasma presa per l'exèrcit.

«[...] la mal llamada «Batalla de Valencia» había conseguido la rebaja de los planteamientos de la izquierda salida del franquismo [...] la segunda, con los

carros de combate en la calle, consiguió, y no solo en Valencia, una mansedumbre que aun perdura. En este último caso, la derecha también salía incólume, tan «víctima» como los trabajadores, los vecinos y el conjunto de la ciudadanía. [...] Como conclusión, y contra lo que suele contarse, la única ciudad importante donde se consumó el golpe de estado de 1981 fue Valencia, lo que por supuesto no alegra lo más mínimo al autor de este relato.» (Pérez Casado 2013: 205-206)

Curiós l'ús de la noció de «relato». En tot cas, fou un escac i quasi mat al govern democràticament establert, com si es tractara d'un punt de fusió de forces històriques polítiques i anímiques, on poder observar l'esdevenir del passat i del futur i trobar-hi una espècie de fluid de significació. En la literatura del moment, poca cosa: referències puntuals en Umberto Stabile, Ferran Torrent, però com a fita, el 23-F no quallà en l'imaginari. La Unió de Periodistes Valencians edità, als vint-i-cinc anys, un volum amb el tractament informatiu i el testimoni dels periodistes. Una visió polièdrica del fet. I així, fins ara. El setembre de 1983 es va retirar el grup escultòric que presidia la plaça simbòlica de la ciutat, la de l'Ajuntament, que «era un monumento provocador para la memoria de cientos de miles de conciudadanos» (Pérez Casado 2013: 207). Després de tota una sèrie de peripècies, de pors, de passos enrere de la mateixa corporació democràtica, es decidí retirar l'estàtua del Caudillo.

«Las mayorías eran inequívocas, y si entre los mandatos figuraba borrar oprobios públicos era porque había llegado el momento de ejecutar el acuerdo municipal: caballo y jinete serían apeados de la usurpación del espacio público». (ibid. 207)

La fase posterior d'evolució de la ciutat, en tant que continuació dels projectes iniciats, i d'acomodació a l'evolució discordant de diversos processos socials i culturals, està marcada pel viratge ideològic: si Pérez Casado era urbanista i autonomista obert, Ródenas era economista i més gestora que ideològica. Els dos anys que Clementina Ródenas (regidora d'Hisenda des del 1987 a proposta del mateix Pérez Casado) ocupa l'alcaldia de València es van caracteritzar per la combinació d'un allunyament conscient de l'herència ideològica de l'anterior alcalde mitjançant procediments de vegades poc ortodoxos i una activitat febril recolzada per un finançament de la Generalitat que no s'havia produït en temps anteriors. Però la transformació social, més que per raons econòmiques, s'interpel·lava per raons culturals, i d'açò tracta aquesta tesi.

4.1.1. Els símbols. La ciutat regional.

Hi ha des dels anys seixanta del segle XX (Sorribes 2010: 79-101) una creixent importància de la dimensió simbòlica com a atribut dels bens, els territoris o dels mateixos grups humans. És allò que alguns teòrics anomenen el «capitalisme cultural», és a dir, el marc de relacions que s'estableix entre els significats, els territoris, els agents econòmics i els individus. La hipòtesi d'aquest capitalisme ens indica que els processos de generació de riquesa, i, per tant, la seua distribució, s'estan situant amb una major intensitat en la producció de bens simbòlics (i entre aquests, els culturals) davant del model del capitalisme industrial i comercial, on l'origen principal de creació de riquesa es fonamentava en la producció de bens tangibles. Tot seguint Lefebvre (2013: 40-59), el poder econòmic utilitza l'espai urbà bé com a font de distinció i diferenciació social, mentre que el poder polític l'utilitza com a aparador on súbdits i electors poden admirar les seues proeses. Per tant, sempre es pot parlar de la ciutat del poder i València no n'és cap excepció. Ara bé: a diferència d'altres models de revolucions que descansen sobre la relació entre economia (burguesa o no) i cultura, és a dir, socialització d'una cultura expressiva del país, nació o estat, la classe dominant des del punt de vista econòmic valenciana destaca per la feblesa amb què ha materialitzat l'apropiació de l'espai urbà com a espai significant. No hi ha àrees residencials per a la classe dominant, tot i que sí que hi ha el mapa del preu de l'habitatge. Podríem argumentar que la mancança

d'aquesta burgesia que resideix a la ciutat no rau en el suposat caràcter menys elitista de classe sinó en la seua debilitat i en el fet que està constituïda sobre sectors sense personalitat econòmica emprenedora, sinó depredadora, que la fa supeditar-se als sempre forts interessos immobiliaris i fracassar, per tant, en la construcció d'un espai propi. Tot i haver fugit a urbanitzacions d'accés restringit com Santa Bàrbara i alguns altres exemples, l'empremta del poder econòmic a la ciutat ha estat més bé feble, cosa que no es pot dir del poder polític, sempre a l'origen de les grans reformes urbanes. De fet, l'expressió més genuïna de l'empremta del poder polític a la ciutat ve representada pels grans projectes, iniciatives amb una envergadura suficient com per a modificar substancialment la ciutat i la percepció que en tenen els seus habitants.

Un dels efectes d'aquestes transformacions ha de veure amb el redimensionament de les escales físiques i la reordenació de les relacions entre els espais geogràfics i polítics tradicionals. En aquest context, la ciutat té uns atributs perfectes per a esdevenir un contenidor de significats i, en conseqüència, en aquest nou marc adquireix una centralitat creixent.

Per tant, parlem d'una ciutat viscuda (la circulació de relacions que s'estableixen entre la ciutadania representada i participant), la ciutat com unitat de producció (la ciutat com a espai de producció i generació de valor afegit) i la ciutat com a espai de consum i distribució. Tot açò, en un marc on la resta de ciutats també es menegen i busquen noves especialitzacions competitives. Aquestes estratègies no són només econòmiques, sinó que han de veure amb la manipulació de la dimensió simbòlica i la construcció d'identitats, la qual cosa inclou la construcció de projectes emblemàtics com a part de la regeneració cultural de la ciutat; estratègies de producció basades en el desenrotllament del sector de les indústries culturals i estratègies de consum a través de la promoció i creació de la imatge de la ciutat. Al remat, el discurs sobre l'imaginari urbà esdevé un element central, entés com un conjunt de representacions coherent, basat en la història i delineat per l'arquitectura, el disseny urbà, l'art produït pels seus habitants i les imatges i els discursos de la ciutat i sobre la ciutat que s'han vist en pel·lícules, revistes, televisió o en altres formes de mitjans de comunicació.

La primera preocupació de l'equip de Ricard Pérez Casado fou fer funcionar la ciutat a partir d'una conceptualització contemporània i acord amb l'extensió dels requeriments

de l'estat del benestar. En aquest cas, es crearen les dotacions bàsiques. Des del punt de vista del pensament estratègic, cal destacar en aquest període el Jardí del Túria i l'esbós d'una política de lideratge simbòlic en el marc mediterrani. El Palau de la Música (1987) en el Jardí del Túria, reunint dos fonaments valencians inqüestionables: la música i el riu, o siga, cultura i ecologia, representa la primera aposta d'envergadura sobre el paper que han de desenvolupar els contenidors culturals en la definició de la imatge de la ciutat i s'opta per un model de recuperació d'espais per a les manifestacions culturals englobades en l'anomenada alta cultura i que suposava adaptar-se al cànon de les ciutats mitjanes europees.

La jove generació política en el govern, provinent majoritàriament de la universitat, feu el salt cap a la modernitat tractant de defugir i superar la imatge de ciutat abstreta del «Levante feliz» i fèrtil i de base rural, que difícilment exerceix la capitalitat simbòlica del seu espai regional i referenciada en la iconografia de finals del segle XIX (Blasco Ibáñez, Sorolla, l'horta i la barraca). Foren aquests anys una fase econòmicament expansiva, amb la perspectiva de 1992 que marcava un horitzó quant a la possibilitat que els esdeveniments organitzats tingueren la possibilitat de transformar els grans espais urbans. En el marc de l'orientació de significants de la ciutat, l'Institut Valencià d'Art Modern (IVAM) representa el gran salt de la ciutat hortolana cap al somni il·lustrat de l'alta cultura representat en l'art modern. Cal destacar també en aquesta estratègia l'aposta a principis dels anys 90 pel projecte de la Ciutat de les Ciències (Sorribes 2010: 88). Aquesta aposta significava produir nou patrimoni urbà davant de l'alternativa de revaloritzar el patrimoni existent, concretat en el casc històric del centre de la ciutat.

En consonància, l'acció pública mostrà un escàs interès i atenció per les manifestacions de la cultura popular (falles, música de bandes, bous, actes religiosos) i per la dimensió del patrimoni històric més convencional. Es menysvalorà la reacció dels poders desplaçats que resistien davant aquest posicionament il·lustrat amb una veritable batalla cultural sobre símbols, formulació d'identitats, usos lingüístics i referents iconogràfics. El resultat feu una nova forma d'alienació, estranyament ciutadà que no connectà amb aquesta visió pejorativa de la ciutat, tot i que el plantejament estava orientat cap a la ciutadania i residents (temporals o no). Aquest plantejament és un dels elements socials

i culturals que materialitza la pèrdua electoral de l'ajuntament en 1991 i l'ascens d'un partit regionalista, Unió Valenciana, que significava la materialització electoral d'un corrent popular que s'havia sentit exclòs des del punt de vista simbòlic en aquest trànsit de la socialdemocràcia local i la pressió radical del desencís de l'esquerra i el nacionalisme catalanista.

L'inici del canvi local es vinculava al canvi estatal. Felipe González fou escollit nou president del govern el 1982 i, el 1983, Pérez Casado fou nomenat de nou alcalde, aquesta vegada amb majoria absoluta. En aquesta legislatura, a més d'Alianza Popular i CDS, entra en joc un nou factor en l'àmbit autonòmic i municipal, que s'estén per la ciutat de València i el seu *hinterland*: Vicent González Lizondo inaugura la presència del blaverisme (Unió Valenciana) al govern municipal i, progressivament, a l'autonòmic i a l'estatal. Com ja hem vist en l'epígraf 3.2.2.1. d'aquesta tesi en parlar de la Batalla de València, el regionalisme anticatalanista ha sigut un factor cabdal en la construcció de la identitat valenciana municipal i autonòmica, fins al punt d'haver esdevingut hegemònic, si més no parcialment i ha condicionat les relacions entre valencians i catalans i, sobretot, entre valencians, ja que ha afectat a les definicions de la identitat col·lectiva. El «blaverisme», neologisme que prové de «blavero» mot despectiu inventat pel valencianisme fusterià per ser defensors de la senyera amb franja blava com a bandera distintiva dels valencians, és un moviment polític espanyolista, regionalista i conservador que fa de l'anticatalanisme la raó principal de ser però que revesteix aquest d'autoctonisme, és dir, es fa passar com «valencianista» i, en aquest sentit, és un anticatalanisme específic (Flor 2011b: 6). Té com a objectiu ocupar el poder a partir de l'estratègia populista i d'un discurs que reinventa la tradició i la identitat regional i que és funcional per a construir una regió plenament integrada a Espanya. Cal esmentar, però, que aquest no és un fenomen aïllat. La lenta cristal·lització d'un espai de centre-dreta estatal després de la desintegració d'UCD propicià el sorgiment de partits regionalistes d'aquesta ideologia, com són UPN (Unión del Pueblo Navarro, 1978), PAR (Partido Aragonés Regionalista, 1990) o CC (Coalición Canaria, 1993).

Aquesta estratègia populista (Laclau 2005: 13-32) comparteix amb «els populismes del món», per així anomenar-los, una sèrie de característiques comunes. Així doncs, des de les files d'Unió Valenciana s'apel·larà a la gent comuna, a la defensa de la petita

propietat, als components nacionalistes o a la negació de l'existència o importància del concepte de «classe social». I al lideratge de Vicente González Lizondo (València, 1942 – 1996), basat en el carisma, en relació amb l'esquema weberian, que no és producte d'unes condicions físiques o intel·lectuals, sinó que, ben al contrari, en González Lizondo convergeixen les característiques de l'home comú, de «l'un entre tants» estellesià, com ell mateix reconeixeria en un sopar organitzat per a presentar el seu projecte com a alcaldable a la intel·lectualitat valenciana, quan es defineix en 1991 com «Bajito, calvo e inculto» (Alegre 2016: 288). Home fet a si mateix i amb el rol de fundador del partit, fou un personatge agosarat i visceral, amb unes maneres diametralment oposades a les de la resta de representants institucionals que constituïa el seu fet diferencial en el marc de la política valenciana del moment i el major valor «intramurs» del partit ja que, tot s'ha de dir, minvava el seu carisma fora de la formació tot i ser respectat.

El blaverisme serà conegut per l'aposta simbòlica trinitària: senyera amb franja blava, llengua valenciana independent del català i denominació de «Regne de València» (tot i que hi havia més oposició a la de «País Valencià» que una defensa del terme regnicola. Per això la de «Comunitat Valenciana» ha sigut abastament assumida). La Constitució de 1978 reconegué l'autonomia de regions i «nacionalitats» i, atorgà a aquestes un caire simbòlic distintiu. Aquesta llei, però, no ha articulat un model que haja integrat plenament els nacionalismes moderats, la qual cosa tindrà conseqüències, ja que la dialèctica entre el nacionalisme d'estat i els nacionalismes sense estat genera tensió i és aprofitada per moviments com el blaverisme que, disfressats d'autoctonistes, fan d'ariet contra aquests. L'anticatalanisme, amb aquesta tensió centre – perifèria constant, ix guanyant. El 1982 s'aconseguí un Estatut per la via de l'article 143. Així, el País Valencià, també simbòlicament, esdevingué una autonomia de «segona», és a dir, «una autonomia d'àmplies competències tot i que de baixa consideració política» (Bodoque 2000: 13). Bona part del paquet simbòlic que proposava el blaverisme esdevingué oficial, la qual cosa contribuí decisivament a la seua legitimació i reproducció i el PSPV-PSOE buscà adaptar-se a la nova realitat, tot adoptant l'estratègia d'ocupar la centralitat i de fer d'àrbitre entre els extrems fusterià i blaver i gestionant aquesta valencianitat, parcialment blavera però també amb unes dosis de modernitat fusteriana.

Així es guanyava una part del «catalanisme» per a construir la «Comunitat Valenciana». D'aquesta manera es pot entendre millor la gestió de Joan Lerma, que tingué unes bases culturals diverses però, sobretot, entroncà amb la modernitat nacional espanyola, promoguda per un estat controlat amb majoria absoluta pel PSOE. Al remat, si el PSOE havia aconseguit el control d'una Espanya que procedia del franquisme i que, fruit dels pactes de la transició, havia conservat importants continuïtats simbòliques (bandera *rojigualda*, Marxa Reial, monarquia borbònica, manteniment de símbols feixistes com el Valle de los Caídos) i institucionals (cossos funcionaris, inclosos els judicials i els policials, ja que l'amnistia tingué dues direccions); el PSPV-PSOE també podria gestionar sense massa complicacions una comunitat autònoma amb senyera amb franja blava, Himne Regional i valencià normatiu però sense reconeixement de la unitat lingüística.

En aquest nou marc institucional i simbòlic resultat de la transició, catapultà el blaverisme cap a noves metes. És a partir d'aquest moment on es produirà el regionalisme ordinari que promourà el nou marc autonòmic i la Generalitat; i la reconducció de la mobilització del blaverisme per Unió Valenciana. S'ha de destacar, però, que durant la institucionalització de la Generalitat s'ha consolidat l'espanyolisme com ideologia hegemònica, ja que el regionalisme banal ha reforçat, si més no en el sentit de mantenir, el nacionalisme espanyol, encara més banal degut a la capacitat integradora de l'estat. Ras i curt: la institucionalització de la Generalitat no ha promogut tant una «nova» identitat política valenciana com hauria aprofitat uns determinats constructes culturals, per a legitimar un nou espai politicoinstitucional i alhora reforçar una determinada identitat regional «des de dalt», cosa que es durà a terme amb una estratègia de dominació simbòlica (vid. l'epígraf 3.2.2.1). També hi han hagut accions governamentals que han legitimat encara més el blaverisme, com per exemple, l'absència d'unes relacions mínimament fluïdes entre la Generalitat Valenciana i la de Catalunya, que ha suposat un estranyament entre les dues societats.

La llengua, en canvi, pedra de toc del conflicte identitari, l'ús de la qual quedava teòricament preservat per la Llei d'Ús i Ensenyament del Valencià (LUEV) aprovada el 1983, restà al marge d'aquesta darrera codificació i cal dir que de qualsevol altra. Això és, dipositada en una zona més gris que neutral, lluny de l'abast de la incòmoda,

científica i, sobretot, difamada, Universitat, i a tir del secessionisme lingüístic organitzat i de les campanyes virulentes d'un diari tan influent com *Las Provincias*. Tot això en el context gens engrescador d'una societat amb una premsa subsidiària, provinciana, d'un país amb una cultura satèl·lit en els termes en què definia aquesta condició el poeta T. S. Eliot a *Notes towards the definition of culture* (1948). Tanmateix, la socialització de la llengua en l'ensenyament fou el gran esdeveniment cultural i social, i l'antiautonomisme –de dreta i d'esquerra, i el blaver i el catalanisme, es reclogué en la comunicació i els nuclis culturals: uns en la premsa i la ràdio i la tele totalment en castellà, altres en les Falles i la premsa també, i altres en els Premis Octubre i els sectors culturals de qualitat minoritària. Per exemple, la música «moderna» ja no era la Nova Cançó, sinó el bakalao, i el Madrid de la «Movida».

El blaverisme i els seus aliats socials, amb l'ajut de *Las Provincias*, va establir els ítems d'una identitat dels lleials alhora que construïa la figura del mal valencià, del valencià dolent i rebordonit: defensor d'uns símbols i d'una llengua forastera, la catalana; conspirador; traïdor a sou de l'imperialisme català; marxista; antiespanyol; manipulador, etc. Al remat, una acumulació de negacions condicionants del que significava ser valencià en un discurs relativament inconnex i plagat de contradiccions, metonímies i hipèrboles. Així doncs, com reflectia *Levante-El Mercantil Valenciano* el 25 de maig de 1991:

«Vicente González, en su intervención, llegó a afirmar que la historia del PSOE en Valencia “es una historia de un catalanismo brutal, soez, incomprensible, que aquí es de extrema izquierda, pero que un poco más al norte –en alusión a Cataluña- coincide con las tesis de la extrema derecha”, en alusión a Convergència i Unió. “Si ganamos, vamos –dijo- a impedir que en las escuelas se enseñe ese catalán-polaco.» (apud Alegre 2016: 287)

La insatisfacció dels sectors valencianistes i catalanistes va comportar, durant la dècada, un procés d'introspecció que s'expressa en diverses revisions del plantejament original. Les veus crítiques s'adrecen, fonamentalment, a la catalanitat del país i a l'adscripció esquerrana del moviment valencianista. Els fracassos electorals de les forces dites nacionalistes –udpv, pspv, psan, pnpv i upv– són, en darrera instància, el motor d'aquest revisionisme. *És molt senzill, digueu-li Catalunya*, de Josep Guia (1985), *De Impura Nazione*, de Damià Mollà i Eduard Mira (1986) i el llibre col·lectiu *Document 88* (1988), malgrat les diferències, comparteixen la idea que el fracàs del valencianisme és un error discursiu i no analitzen les condicions socioculturals ni polítiques en què s'ha de reproduir.

Les columnes de premsa i part de la producció intel·lectual de Joan Francesc Mira –i el progrés de les recerques universitàries, especialment, de la Universitat de València, i de diverses facultats, especialment de Geografia i Història, o de Filosofia, i en menor grau, de Filologia, i sobretot, de la Institució Alfons el Magnànim- són un sensor que mesura la temperatura sociopolítica del moment en què es publiquen. Aquest macrotema es fragmenta en un trencadís d'assumptes que tenen un pes decisiu en la seua obra: el respecte al territori, la relació entre els valencians i el seu país, el posicionament dels partits polítics de l'escena valenciana, la necessitat de conèixer el nostre passat comú, el projecte de societat, la dignitat en la defensa dels referents col·lectius, la conducta política de l'Estat, etc. Per a Mira, el país és el nostre patrimoni, és a dir, el conjunt de dimensions que articulen la nostra civilitat, la lleialtat a un espai del qual hem de sentir-nos hereus responsables. A «El nom de la plaça» (Mira 1987), Mira hi mostra la seua irritació i el seu desencís pel canvi de nom de la plaça del País Valencià de la ciutat de València, que passà a denominar-se plaça de l'Ajuntament sota el mandat del PSOE. Mira manifesta la seua preocupació per la usurpació dels referents vinculats a l'imaginari col·lectiu del poble valencià ja que insisteix amb perseverança en la importància de potenciar els signes nacionals com a elements que forgen un marc mental identitari. Si el nom fa la cosa, l'anul·lació política dels noms acabarà diluint els conceptes relacionats amb el país. Els articles recollits més tard en l'agut títol al·lusiú *Sense música ni pàtria* (1995) constitueixen el llibre que de forma més palesa i directa denota la desesperació de Mira en comprovar la dilució del projecte polític que la

generació d'intel·lectuals encapçalats per Joan Fuster havia defensat per al País Valencià. En el fons, el desencís és provocat per la constatació que tot l'esforç esmerçat per a defensar una idea de país des de la dècada dels seixanta se'n va en orris per culpa, en bona mesura, de les decisions dels dos grans partits dels anys vuitanta del segle XX: Aliança Popular / Partit Popular i PSPV-PSOE. En aquest context, es produeix la decisió del canvi de nom de la plaça del País Valencià, que l'any 1987 era ja un dels pocs signes nacionalitaris recents que havien resistit l'hostilitat ideològica i física dels col·lectius blavers durant tot el decenni anterior. Les eleccions municipals de 1987 van alterar l'ordre de forces al consistori. L'esquerra, amb 15 regidors de 33, va deixar de ser majoritària, per bé que Pérez Casado va retenir l'alcaldia gràcies al suport del CDS. En qualsevol cas, els 7 regidors d'Unió Valenciana, els 7 d'Aliança Popular i els 4 del Centre Democràtic i Social en sumaven 18 i van forçar-ne el canvi de nom. Davant d'aquesta decisió política del PSPV-PSOE, Mira escriu aquest article amb què retreu als socialistes la seua programada conducta pusil·lànime.

«I els "nostres", excepte uns pocs, molt pocs, no saben què volen ni què busquen ni on volen arribar. Potser només administrar, fer gestió, coses així, molt respectables. Per això no han tingut inconvenient a claudicar davant de la violència dels que sí que sabien on anaven. "Que no hi haja conflictes, pacifiquem", deien. [...] El nom de la plaça, cada cosa per separat, no és res. I tanmateix, ara, ho representa tot.» (Mira 1987)

Per a Mira, els socialistes de finals dels anys vuitanta no són els seus perquè coneix bé com l'aparell del PSOE ha fet mans i mànegues per marginar els companys de partit que lluitaven per un partit socialista amb caràcter valencià propi, com ell mateix (i l'argument biogràfic remet, és clar, als orígens de la reunió dels diversos sectors socialistes valencians. Membres destacats del PSPV-PSOE com Alfons Cucó van patir

l'anorreament de les seues tesis mentre s'imposaven en el partit les ordres del socialisme centralista. La tradició, en el sentit que han estudiat Hobsbawm (Hobsbawm i Ranger 1988) i altres autors, com a pas previ a una renovada construcció nacional, paral·lela a la imaginació de la comunitat, xocava amb les elits i amb àmplies masses ciutadanes. El fusterianisme no arribà a fer el pas de les minories útils a les masses, del ferment intel·lectual a la construcció de relats capaços de construir majories socials àmplies. No es va disposar d'uns fonaments de valencianisme difús compartit, amb el qual la majoria dels valencians poguera identificar-se.

En definitiva, en termes d'anàlisi cultural, mentre que el procés d'acomodació simbòlica del territori va quedar instaurat, l'ensenyament va salvar la llengua de la seua desaparició. I la construcció de símbols urbanístics va irrompre al costat de la nova dependència de pràctiques culturals provinents o semblants a les de Madrid.

4.1.2. Les transformacions urbanístiques i la terciarització de la ciutat. L'Horta

Des que Rincón de Arellano decidí que el tramvia no era modern i començà a tallar arbres i a eixamplar el viari (l'avinguda del Port, el carrer Colón i molts altres), el trànsit privat no ha deixat de créixer a València i la seua àrea metropolitana, on s'ha imposat la «difusió dispersa», és a dir, la ciutat real cada vegada arriba més lluny i els nous usos poden ubicar-se allà on hi haja una carretera millor o pitjor. Així, polígons industrials, centres comercials i d'oci, centres esportius, escoles, urbanitzacions de baixa densitat, etc., esguiten el territori metropolità i fan impossible l'existència d'un sistema de transport públic que no pot prestar servei a activitats de localització dispersa. Una política amb costos socials com la contaminació i la consegüent destrucció del medi o el malbaratament energètic que impliquen un imaginari d'escenes urbanes en què els vianants queden atrapats entre taxis que passen, cotxes que circulen, embussos, soroll de cotxes, l'aparcament impossible. És la ciutat habitada, tot i que no especialment habitable entre tants senyals i trànsit.

«En aquell moment, la cruïlla de Peris i Valero i el pont elevat sobre les vies del tren que travessava la ciutat, registrava una gran afluència de cotxes. Les fàbriques i oficines dels ravals de l'urbs vomitaven empleats desitjosos de fer l'àpat que partia la jornada.» (Torrent 1984: 79).

Tot seguint les tesis de J. Sorribes (1998, 2002, 2010), en les interaccions entre el procés de creixement urbà i la modificació de l'estructura urbana que pateix la València contemporània, hi ha, des del punt de vista geogràfic, tres elements ressenyables com són l'horta que rodeja la ciutat, el riu que la travessa i la mar (en la seua dualitat port i poblats marítims), ja que fan de límit. Des d'un marc teòric, les transformacions urbanes, en termes generals, s'expliquen pel creixement econòmic, pel canvi demogràfic i transformació de l'estructura social, pel creixement físic de la ciutat i per l'estructura urbana. A aquests punts, que constitueixen el nucli dur del sistema urbà, caldria afegir-hi l'entorn, és a dir, la planificació urbanística i el mercat immobiliari com dos elements institucionals també importants en la modificació de la ciutat. I en el cas de València, és en aquest entorn on té sentit situar els tres elements geogràfics centrals de la ciutat: l'horta, el riu i la mar. Elements geogràfics que expliquen i són explicats pel sistema urbà. L'horta rodeja la ciutat de València i unes altres ciutats de l'àrea metropolitana. L'horta com a comarca, com a concepte urbà i social, i l'horta com a activitat rural i ecosistema natural.

Cal dir, però, que tot i el pes que té l'horta en la configuració de l'imaginari, la manipulació persistent feta des dels Jocs Florals o l'Exposició Regional de 1909 fins a l'ús i abús de tots els mites de l'horta que va fer el franquisme, i la seua importància ontològica, definidora de l'ésser i l'essència de la ciutat, la relació ciutat / horta mai ha estat idíl·lica. Però aquest punt el veurem al llarg de la tesi.

Fins a mitjans dels anys cinquanta del segle XX, València i l'Horta tenien vincles econòmics i socials molt estrets i l'extensió conreada d'horta era encara molt considerable. La importància de l'extensió conreada i de la població que s'hi dedicava feia d'aquesta un enclavament excepcional des del punt de vista antropològic, cultural i

paisatgístic (al qual cal afegir-hi l'Albufera). El problema de l'horta començà a partir del Pla d'Estabilització de 1959 i de l'impuls industrialitzador i urbanitzador que s'inicià a principis dels anys seixanta, procés que transformà radicalment l'economia i el territori en el segment de quinze anys quan se substituïren ràpidament els conreus de l'horta per tarongers per una causa molt senzilla: viure de l'horta, amb una nul·la innovació tecnològica, l'envelliment de la població activa en el sector, el minifundisme i la relació de preus desfavorable era, si fa no fa, missió impossible. En canvi, aquesta substitució era compatible amb el treball en les fàbriques o en el sector terciari.

La dècada dels setanta serà testimoni tant de l'inici de la desindustrialització de la ciutat i la consegüent descentralització productiva com de l'inici del fort desenvolupament de l'eix d'Ademús, destinat a esdevenir el centre de gravetat de la corona metropolitana a partir de mitjans dels anys vuitanta. La ciutat intensifica la seua terciarització. El Mellat, un dels personatges lumpen de *Putxa Misèria!*, habita en una alqueria del terme d'Alboraia enmig d'un paisatge desolat. L'alqueria cau a trossos, els voltants estan deshabitats: «el merder del Cinturón de Ronda» (Arnal i Satorre 1986: 12), que dirà el Pataca. La indústria se n'havia anat a les perifèries metropolitanes, en part per exigències de localització, en part per rendibilitzar els terrenys.

«Valencia se había convertido en un cachorro incontenible. Primero habían sido sólo zarpazos a la huerta que le circundaba, hasta llegar a la situación actual. Ahora la vorágine era total, desmedida.

Las moles de hormigón se izaban, altaneras, absorbiendo sembrados, regadíos y naranjales. De la primitiva ciudad apenas quedaban, como vigías asombrados, las Torres de Quart y de Serranos que en su día constituyeron las puertas de la ciudad. Una posada, La Luna, albergaría a los rezagados que no podrían hacer noche dentro de las murallas. La Luna de Valencia.

Rafael salió de casa, cuando el sol ya se curvaba en el horizonte. Frente al edificio un inmenso campo, verde de hortalizas, sucumbía ante la voracidad

de las máquinas del asfalto. Eran las obras de expansión de la ciudad, que prolongaba la avenida Paseo Valencia al Mar.» (Tomás García 1990: 374)

En una mostra clara d'un ecologisme renuent i compensatori, els tres primers poemaris de Manel Alonso (Puçol, 1962) tenen títols ben il·lustratius: *Fragments d'un paisatge*, *Els carrers absents revelen les plaques de l'enyorança* i *Amb els plànols del record*. Tant en els poemaris com en el llibre de prosa, *Quadern de ca Perla* (2002) hi ha l'intent de recuperar l'espai i el temps del seu poble, Puçol, davant el canvi irreversible que es dona en les societats agràries. Hi ha la tristesa davant de l'inel·labable canvi que s'enduu els paisatges estimats, no d'una manera innocent com és propi a la lentitud dels dies, sinó per la devastadora especulació culpable.

«-Hem anat acorralant els rius, consumint els boscos, buidant els pous, estenent catifes de formigó i quitrà sobre mants verds i terrosos, hem asservit els litorals, hem omplert d'estridències els pentagrames dels silencis. Anem amputant-nos sàdicament les arrels!» (Alonso 2002: 34)

Un món que s'esvaeix i que és evocat perquè es desdibuixa i en breu viurà en la boira dels records. Un Puçol (i per extensió, les poblacions semblants de l'Horta Nord) que foragita allò que l'enforteix, que li dona unitat, com el paisatge i la llengua i que es dilueix en l'homogeneïtzació i la globalització que imposa la ciutat i, per extensió, el món. En aquest mapa existencial, l'horta de l'Horta esdevindrà un altre espectre.

Aquest procés d'homogeneïtzació esborrarà les variacions històriques del paisatge i les seues empremtes. Esborrarà el passat i l'anivellarà amb el present de la ciutat. Una ciutat en constant transformació, que xoca amb una memòria col·lectiva lligada a un món rural on abans i encara s'alfarrassa la taronja, es va a destall o a jornal, es lliga amb

corda de pita o s'aclarix l'hort. Un món que desapareix i del qual es forma part, ja que és una manera de fer en el temps, en la història: una manera de convivència entre estrats històrics de diverses èpoques en una.

«Al costat del café, les escoles i l'ajuntament, edificacions que, junt a d'altres construïdes a les primeres dècades del present segle, mantenien l'alenar de poble que encara hi vegetava, en lluita ferotge amb les noves construccions de les dècades dels anys seixanta ençà, entestades a convertir, de grat o per força, aquell poble en una barri-dormitori, en un suburbi despersonalitzat i massificat, propi de l'àrea metropolitana de València. Ciutat que, tot siga dit, mai no havia estat capaç de jugar el paper d'avantguarda en el redreçament nacional, tant necessari al País Valencià.»
(R. Arnal i T. Satorre 1986: 71)

«Cap i casal», «Ciutat i Regne» volen dir que la ciutat ha de ser l'articuladora del territori quant a la idea de política, de país. València al segle XV era el nucli urbà més important de la Península i el seu centre era el pla del Mercat amb la Llotja, centre cívic i polític i símbol de la puixança i riquesa de la ciutat i del desenvolupament social i prestigi d'aquesta burgesia comercial. Tot i això, s'ha de remarcar que els dos edificis civils monumentals més representatius, en dos èpoques diferents, d'empenta i optimisme urbà, com són a finals del segle XV, hi construeixen la Llotja, i al principi del segle XX, quan els arquitectes Alexandre Soler i March i Francesc Guàrdia i Vial bastiren el modernista Mercat Central. Dos edificis representatius d'una ciutat gran, capital comercial d'un món agrari, rural, on els seus ciutadans i les seues classe dirigents no han pretés mai articular el país. Fins a ben entrat el segle XX, el centre de València no era una àrea marcada per edificis governamentals, sinó per edificis comercials, de les dues èpoques de transformació secular de la ciutat. I quan, en les primeres dècades del segle XX, s'obri la que seria plaça d'Emilio Castelar, del Caudillo, del País Valencià i de l'Ajuntament, el centre neuràlgic de la ciutat es desplaçarà del pla del Mercat a l'actual plaça de l'Ajuntament.

Aquesta falta d'atracció de València respecte al seu entorn immediat, com és l'Horta, potser està en relació amb els biaixos o les mancances, «fronteres» de les autoimatges de València, és a dir la seua alienació (Meseguer 1999: 83-88). Estructuralment, València no és ja en aquests moments una ciutat rural, ni una *agrociutat*. Ara bé, contradictòria o paradoxal com és la ciutat, quan es vol presentar i definir ideològicament, dona una imatge rural d'ella mateixa, tot i l'enorme tradició urbana com a ciutat des del segle XV. I la dona mitjançant la plàstica d'una festa, les falles, que substitueixen el Corpus com a festa major de la ciutat. Se substitueix la representació orgànica de la ciutat per un model de vida i cultural rural que, en aquest moment, resulta paracrònic: la barraca, l'imaginari de Teodor Llorente, la Renaixença. La ciutat absorbeix els elements rurals com a emblemes i com a símbols de si mateixa. Modernitat contra tradició. La ciutat no vol entendre l'horta. La ciutat, el lloc de les noves idees polítiques, de la nova economia, no mira pel camp. Hi ha un sentiment popular que se sent exclòs des del punt de vista simbòlic. Els nous temps no han afavorit la terra i el seu comerç, en contraposició del que passava, presumptament, en època de Franco.

Si en termes municipals és així, la projecció d'aquest panorama a les comarques «centrals» del País, presenta perfils semblants. El màxim novel·lista del període, Josep Lozano (Alginet, 1948), a *Ribera* (1991), insereix la història ficcional en el marc espacial de la Ribera del Xúquer, un espai geogràfic que condiciona els seus pobladors, un poble que pot ser qualsevol poble de la Ribera. I que plasma amb detallisme el seu marc geogràfic.

«[...] diumenge, quan se suposa que el mataren, havia ruixat per dalt, del Besori, cap amunt i també per les muntanyes del Cap del Moro, a Corbera. Als pobles del Marquesat havia caigut saoneta i mitja o més. Que jo havia sentit, no sé de qui, que el Magre duia un bon cavalló d'aigua.» (Lozano 1992: 11)

Ja des del títol de la novel·la, que s'ajusta a l'etiqueta de «literals» que G. Genette (2001: 73) marca per a aquells que «designan sin rodeos el tema o el objeto de la obra», observem un dels objectius centrals de *Ribera*: els personatges, la seua cultura, la seua història i la seua parla estan al servei d'aquesta comarca. Se'ns mostra una manera de veure la vida, un sentit de l'humor, el sarcasme, el llenguatge col·loquial riberenc. Al remat, ens mostra un món que comença a ser irrecuperable, un món que només viurà en el record de qui el va conèixer, com Miquel Bisquert, el personatge mort, i que només a partir dels reports de les amistats i dels familiars reviurà. Un món rural que s'acaba al poble, però que també mor a la ciutat. Així, els dos nivells rellevants de la modernització d'un país –capitalitat i urbanitat, o centralitat i cohesió– forneixen documents creatius, artístics i literaris del procés. Tant València, en el seu paper de ciutat gran però amb un important pes i component rural, com Aljanet, el poble de la Ribera que pot ser molts pobles, eren part d'una societat que mantenia uns lligams de converses, de relacions personals estretes, de costums i ritus col·lectius, d'un ample

coneixement de tots amb tots, de veïnat, que va desapareixent. Hui han fet crisi uns ideals humanistes, i viuen un món condicionat per objectes com el cotxe, la televisió, el canvi que hi ha hagut en l'ús del temps d'oci, en l'accés a la informació, etc. Tant a la ciutat com al poble, es viu entre desconeguts. Tot aquest món que desapareix queda reflectit en una xarxa de personatges interrelacionats mitjançant un nexa comú: Miquel Bisquert.

La ciutat, en un principi, per al nouvingut des d'una societat molt més tancada i opressora, com pot ser el poble, se li mostra com el nord alliberador, com l'oportunitat de trobar tot allò que el món rural no li podia oferir.

«Miquel era com un pinyó fix, amb el cor massa donat per la rojor, l'enrònia fabriana i la idea dels països innominables al carrer de la Bosseria... I era estrany que pensara aixina, perquè duia moltes més hores de vol que jo, i el cul pelat de pegar voltes pel món.» (Lozano 1992: 142)

Ara bé: Miquel Bisquert, tot i sentir-se alliberat a la ciutat, es mostra crític amb la realitat que l'envolta. Per a ell, València s'expressa amb una política que ni unifica ni representa tots els valencians; una ciutat que rebutja la cultura pròpia, genuïna i particular, en pro d'una imatge més cosmopolita i espanyola, acord amb les exigències del món actual.

«Miquel em deia que es trobava malament ací, en la seua terra, com si a poc a poc l'arraconaren, el feren estranger, un indi de reserva. Que València era històrica/histèrica, mestissa, amb el desig pujat de ser provinciana *per saecula* i que la ciutat odiava la resta del país, del País Valencià, perquè li recordava el seu origen i volia oblidar-lo. I que eixe era el preu que el cap i

casal de "el antic Regne" havia pagat per fer-se híbrida, castissa, coetera, espanyola... Tota una teoria. Amb tot i això ell s'estimava València. Ell haguera donat mitja vida per la Llotja, per Santa Caterina, per Sant Joan del Mercat, per l'estació del Nord, per les torres de Quart, per la plaça del Carme, per la del Negret, la del Correu Vell ...» (ibid. 143-144)

L'oposició ontològica camp / ciutat esdevé una frontera que juga en el cas de València un doble paper: d'una banda, limita dos mons diferents però complementaris; de l'altra, la frontera es fa permeable, accessible, fins a diluir-se i formar un mateix món que inclou els altres dos amb les seues diferències. «València és una ciutat envaïda pel camp: per l'horta. [...] L'horta, en efecte, assalta l'urbs» (Fuster 1964: 197). Aquest era el testimoni de Joan Fuster l'any 1964, s'entén que provant de col·lacionar l'espai físic amb els comportaments culturals i cívics. I prosseguia:

«Però avui mateix, quan València voreja els sis-cents mil habitants i s'anima amb una alegre pul·lulació de cafeteries estil vagament americanoide i de boutiques de una 'finor' que admira, i de senyoretetes que parlen en castellà, i d'excelsos neons publicitaris, i d'automòbils immarcescibles; quan València es posa el discret uniforme cosmopolita que li correspon, encara s'hi respira ruralisme. D'una manera ben emblemàtica es fa present a la porta de la Seu, al migdia de cada dijous: allà es reuneixen els llauradors del Tribunal de les Aigües a administrar llur justícia "de brusa i espadenya". A la Llotja, cada matí, el camp bull en el tràmit pintoresc de la contractació de collites. I una mica per tots els racons de la ciutat, des del seu centre als afores, sempre i a qualsevol hora, hi trobareu gent dels pobles vinguda a córrer botigues o oficines, a visitar un metge famós o a l'estrena d'algun film sensacional. No és solament l'horta que rodeja la capital: totes les comarques limítrofes hi

aboquen els homes i les dones. La ciutat es contagia de llur caràcter, de llur humor, de llurs maneres.» (ibid. 197)

Per tant, més que d'una oposició física, real, que és a la base de la creació de la ciutat regional, podríem dir que és una oposició o una frontera dispersa, permeable, que retroalimenta els dos mons. Les fronteres són molt entrelaçades. L'horta està en la ciutat i la ciutat en l'horta. València és una ciutat excèntrica, sense un centre clar, i que és una mena de puzzle, de trencaclosques on hi ha barris molt diferents, on la qüestió rural té un pes important, però és un pes més ideològic que estructural, ja que no pràcticament ningú viu ni de l'agricultura ni del camp. València ciutat no ha assumit una funció dirigent i reivindicativa. El poder es divideix entre classe dominant i classe dirigent, que no han assumit un paper propi, amb domini però sense direcció moral i intel·lectual. La ciutat s'ha diluït en el seu mateix *hinterland*, en un espai imprecís que de vegades és l'horta, d'altres la província de València i d'altres el País Valencià.

La reconciliació amb l'entorn: el que hauria de ser un actiu (la mar, l'horta, les marjals) han esdevingut font permanent de problemes i paràlisi. En el fons, a més d'un problema polític, econòmic i d'interessos, subsisteix una qüestió cultural: ¿es vol conservar -amb tots els canvis que calguen- l'horta com a espai irrenunciable? ¿Com s'ha d'articular en el context de la societat contemporània, de la comunicació i de les xarxes de coneixement i d'activitat social? ¿Quin paper, en tals interrogants ecològics, hi juga la cultura, l'art, la literatura, la comunicació, l'educació, les llengües?

4.1.3. La ciutat mediàtica: la premsa i RTVV

La dècada dels vuitanta, anys d'hegemonia socialista a la Generalitat i en clara oposició a l'alcaldia de la ciutat, estan marcats per una política de base cultural que entroncava amb la modernitat nacional espanyola, promoguda per un estat controlat amb majoria absoluta pel PSOE. Tot i això, és una dècada de fets significatius per a la normalització de la llengua com l'arribada de les emissions de TV3, la creació de RTVV, o la

celebració de les primeres Trobades d'Escoles en Valencià. De fet, *Conselleria* –com se solia dir de manera col·loquial- inicia una política d'ajudes i subvencions a la promoció del valencià, la qual cosa provocarà més d'una ironia quan no el sarcasme.

«Camilo Sesto havia decidit musicar alguns poemes d'Ausiàs Marc i, de passada, fotre l'estocada final a la nova cançó. La culpa és de la Conselleria de Cultura per promocionar el valencià.» (Torrent 1985:30)

La Llei d'Ús i Ensenyament del Valencià, promulgada per l'administració socialista de Joan Lerma l'any 1983, amb una forta impregnació de la labor de Ciprià Ciscar –en consultes també als tòtems culturals com Joan Fuster i Eliseu Climent-, i que aconseguí una legitimació democràtica indiscutible, contribuí, dins de les seues limitacions, a un cert grau de normalització lingüística al País Valencià. D'aquell marc legislatiu sorgiren les primeres generacions educades en valencià i el germen de petites revolucions com ara l'eclosió editorial –la més important dels temps contemporanis: Bromera- i de la música en valencià. En octubre de 1984 apareix la primera revista dedicada al públic infantil i juvenil en valencià: *Camacuc*, publicació basada en el model de la veterana revista catalana *Cavall Fort*, que es planteja com un instrument pedagògic d'ajuda a l'ensenyament i normalització del valencià, sustentada en la producció d'autors valencians.

Des d'un punt de vista mediàtic i social, les línies informatives i empresarials dels diaris *Las Provincias* i *Levante* van ser determinants en la configuració de l'actual estructura social i política del país així com els mateixos partits polítics, sovint ostatges d'aquelles estratègies empresarials de control social i cultural. *El País* fou l'excepció amb una informació més objectiva i una crítica constructiva. A pesar del poc espai destinat al País Valencià, aquest diari desenvolupà un paper clau gràcies al seu prestigi entre els grups més progressistes. En el context del primer postfranquisme, *El Diario de*

Valencia, primer, i *Noticias al día*, després, van ser dos intents de premsa plural i moderadament valencianista que la classe dirigent valenciana, inclòs l'empresariat de la comunicació i el poder institucional, no va tindre interès a consolidar. Berenguer, el militant de Comissions Obreres en situació d'aguda crisi política, sentimental, eròtica i professional de *Crònica dement* (1983), reflecteix aquesta situació:

«En el quiosc comprà el diari madrileny 'El País', el valencià 'Las Provincias' i la revista 'Entreviu'. Per un reflex adquirit, i per la confusió de la ressaca, havia demanat el 'Diario de Valencia', i la venedora li havia recordat que no eixia des del dia 8. O siga, que feien ja cinc dies, perquè la data dels diaris d'aquest dia assenyalaven el 13 de juny de 1982, diumenge. Amb el 'Diario de Valencia' s'havia enfonsat un periòdic independent i progressista, però ja no li importava. Com tampoc no li interessava la situació dels treballadors d'aquest diari que quedaven en atur. I això era greu considerant que el motiu de la seua lluita durant molts anys era la defensa dels interessos del proletariat, i que havia acomplert la professió d'assessor d'acomiadaments i aturats, a sou en una oficina de Comissions Obreres de València. A partir d'avui. 'Las Provincias' li podia servir per adoctrinar-se en l'ordre.» (Gandia Casimiro 1983: 20-21)

Així doncs, i pel que fa als projectes urbans de l'alcalde Pérez Casado, com per exemple, el Jardí del Túria, l'oposició conservadora secundada per *Las Provincias*, la zigzaguejant línia editorial de *Levante-El Mercantil Valenciano* iniciaren una duríssima campanya de desgast polític del que anomenaven «projectes faraònics» de l'alcalde. Ideològicament, Pérez Casado pertanyia al tercer espai sociopolític en joc, una esquerra amb visió valencianista, que entrava en conflicte amb l'estructura dualista de la premsa segons la qual, totes les coses es dividien en dos parts, l'una completament bona i

acceptable, l'altra roïna i rebutjable (Meseguer 1997: 111-156). En termes ideològics, la construcció de l'aparell autonòmic no va anar acompanyada de la vertebració d'un espai cultural i de comunicació que el legitimara ni en termes d'igualtat ni en termes de sobirania, més enllà de la creació de la RTVV, una televisió i una ràdio utilitzades, des dels seus inicis el 1989, de manera deficitària i confrontada als valors que li assignava la mateixa llei de creació. La mínima xarxa de revistes existents -*Saó* i *El Temps* com a principals referents- són una gota d'aigua dins l'immens oceà de premsa en castellà tant diària com d'altres periodicitats. Les revistes en valencià sorgides entre el 1976 i el 1987 no han pogut igualar, ni tampoc superar, la influència de la premsa en castellà. Potser no hi havia demanda, brou social, però tampoc massa èmfasi de les institucions per capgirar aquesta situació.

Els anys vuitanta són els anys de la consolidació a València de la figura del periodista com a referent de la literatura urbana. Ferran Torrent, amb *Un negre amb un saxo* (1987), *Cavall i rei* (1989) i *L'any de l'embotit* (1992) enllesteix la trilogia que consolida la figura central de les trames del periodista Hèctor Barreda, «periodista de la puta base» i l'ambient de la redacció del diari *El Camí*. En aquesta València no cal un detectiu que traga a la superfície la València amagada, sinó un periodista que denuncie la corrupció dels poders fàctics. Veritat versus justícia. La figura del periodista és el fil conductor d'aquestes novel·les sempre emmarcades per les al·lusions als esdeveniments de l'actualitat, els quals ajuden no sols a enquadrar les històries en el context sociocultural, sinó també, es parapeten darrere de l'embalum de la versemblança. A *Un negre amb un saxo* s'esmenta la desarticulació de la xarxa de prostitució de menors a València del 1986, l'ingrés a presó del líder de la secta Edelweiss, el GAL o el grup independentista Terra Lliure, tema que coneixia prou Ferran Torrent perquè havia realitzat un reportatge per a la revista *El Temps* que mai no va arribar a ser publicat.

Com ja és característic en la narrativa de Torrent, els seus personatges segueixen vivint la València contemporània i no s'estaran de burxar en aquells aspectes més crítics socialment, com la transformació mercantilista del territori, el canvi de fesomia dels pobles de l'Horta Sud, els nous ravals d'una València engrandida irracionalment per als ciutadans, però de forma lògica per als especuladors, la censura que s'imposa en els mitjans de comunicació, cada vegada més trampolí del poder polític o l'irreversible

sistema social d'acceptació de la injustícia, des dels ambients marginals a les classes altres, passant per institucions polítiques, policials i familiars en front del qual Barrera no pot oposar més que una visió ètica des de l'escepticisme. A *Cavall i rei* (1989) els personatges han perdut la rebel·lia i rauxa de les novel·les anteriors, davant la impossibilitat de canviar el món, per a adaptar-se a ell, ni que siga de manera cínica i un tant distanciada.

«Etic fins als collons de treballar per a progres. En un altre diari callaria, perquè sabia quin percal venen. En canvi ací creus que pots treballar sense entrebancs fins que toques un tema una mica delicat. Només hi ha una diferència de formes, però en absolut de fons. Arribats a un punt, els interessos i l'ètica s'ensopeguen frontalment. Les ideologies corrompien el poder. [...] Tot això em refermava en la idea que l'estat natural dels humans és la corrupció. No ho lamentava; ben al contrari. La imperfecció de l'espècie humana em relaxava de les meues pròpies responsabilitats.»
(Torrent 1989: 141-142)

Aquesta, però, fou una època en què revistes com *Arguments*, *L'Espill*, *València Semanal*, *Saó*, *Debats*, la *Cartellera Túrria*, *Quites*, *entre sol y sombra* varen contribuir a una certa renaixença cultural en un entorn difícil.

La promulgació al juliol del 1984, per part de la Generalitat del socialista Joan Lerma, de la llei de creació de RTVV fou una fita important ja que es pretenia crear una eina necessària d'autoafirmació política i de preservació de les peculiaritats lingüístiques i culturals, seguint l'exemple de comunitats amb llengua pròpia com Catalunya, País Basc i Galícia. El 9 d'octubre de 1989, després d'un període d'emissions en proves, Canal 9 comença a emetre. Xelo Miralles és un dels primers rostres d'una televisió que comença amb una certa declaració d'intencions: l'emissió d'una versió doblada al valencià de

Casablanca, de Michael Curtiz. Tot i la tasca i el mèrit de persones com Lluís Miquel Campos, fundador d'Estudis Tabalet (1977) on es crearen les melodies publicitàries de Mercadona, Las muñecas de Famosa o El barco de Playmobil entre d'altres, o que el 1984 creà les infraestructures necessàries per al doblatge, per primera vegada, de pel·lícules i sèries de televisió en valencià¹¹, la indústria audiovisual en valencià encara no estava madura.

La carta de presentació lingüística de Canal 9 fou un miratge. Amadeu Fabregat, el primer director general de RTVV, renuncia al poc de temps a l'emissió de pel·lícules doblades al valencià en els horaris de màxima audiència. El castellà hi va guanyant terreny. I comencen les primeres crítiques pel caràcter folkloritzant i casolà de la programació. Si més no, *El Show de Joan Monleon* és el símbol d'aquella etapa, un concurs amb una inequívoca vocació popular, de connexió amb la gent de pobles i comarques. El programa va ser un èxit immediat i va perdurar en antena fins a l'any 1992. El cim absolut de popularitat de l'artista. I, en certa manera, expressió màxima, globalitzadora, del seu univers transgressor, exuberant i excessiu, molt connectat amb la idiosincràsia valenciana del casal faller, la brofegada, l'humor obscú i de doble sentits («senyora, li ha tocat la clòtxina!»), l'hedonisme mediterrani autòcton i tota la tirallonga de tòpics associats a l'imaginari popular. Per als detractors, un programa construït sobre tot un seguit de concessions populistes, contra la idea que alguns tenien sobre la normalització del País Valencià després de la llarga etapa del franquisme. (cfr. Martínez 2019). Amb tot, el programa estrella en l'època posterior, ja amb el PP, fou *Tómbola*, un programa en castellà que va esdevenir referència estatal de la teleporqueria. El contrast, pel que fa a la filosofia i l'ús de l'idioma, és demolidor.

L'any 1982 Joan Fuster publicava *Ara o mai*, treball on repassava les possibilitats de futur del català, especialment al País Valencià. Una de les conclusions era que l'única possibilitat seria rescatar l'utilitat audiovisual per al català. Fins i tot, abans que recuperar l'escola o la universitat. En una societat urbana i terciària com la valenciana, la principal funció dels mitjans audiovisuals és la demostració que aquella llengua és útil i, eventualment, necessària: una llengua adequada per a transmetre continguts de tota mena, en qualsevol circumstància i amb qualsevol grau de formalitat. L'any 1989,

11 La primera pel·lícula que van doblar per a Canal 9 fou *El salari de la por* (1953), de H. G. Clouzot, amb les veus d'Ovidi Montllor i d'Eduardo Sancho.

quan nasqué Canal 9, i en matèria de comunicació audiovisual, al País Valencià estava quasi tot per fer. I s'havia de fer perquè era important «fer país, «fer ciutadania», intercomunicant millor els valencians i prestigiant la llengua autòctona. Perquè, per primera volta, serien en valencià les notícies d'ací, les d'Espanya i les de tot el món. I per això foren estratègicament clau per a consolidar el projecte naixent aquells desplegaments de corresponsals i enviats especials a les revolucions de l'Europa de l'Est, a la guerra del Golf o a l'elecció de Bill Clinton. Benedict Anderson defineix una nació com una comunitat imaginada. Aquesta comunitat es crea a través d'allò que Homi K. Bhabha (cfr. Fernández Bravo 2000) anomena una construcció narrativa de la nació. En aquest sentit, la identitat nacional és una representació feta d'experiències compartides i històries narrades, i que es construeix amb discursos. La percepció de la nostra identitat nacional s'adquireix a través d'un procés de socialització i una de les institucions socialitzadores més poderoses és, sense dubte, la televisió, un instrument actiu en la construcció selectiva de l'imaginari social. Per això, les narracions televisives representen un recurs per a la construcció de projectes identitaris personals i col·lectius. A poc a poc, sobre tot a la dècada següent, la RTVV serà antropològica i complementària de les cadenes estatals. No serà una televisió creada amb l'objectiu de construir un espai virtual en el qual els valencians es puguin reconèixer i, per tant, que funcione com un element de cohesió social i com un instrument que contribuïra a la narració d'un imaginari nacional.

Durant aquests anys, la presència del valencià en la ràdio no és generalitzada, ja que és emprat en poques emissores, algunes de caràcter municipal i unes altres, privades: la Ser a Castelló, Ràdio Nova de Vinaròs, Ràdio Alzira, Ràdio Tàrbena, etc. En octubre de 1989 apareix Ràdio 9 i canvia el panorama. La ràdio naix amb l'encàrrec de generar un espai comunicatiu propi, singular i capaç de cohesionar comunicativament el País Valencià. *La Cosa Nostra*, a Ràdio 9, era un programa «de la radiodifusió autonòmica que porta música, notícies, evocació històrica, bons sentiments, poca solvència, biografies edificants (edificants en zona d'especial protecció ecològica), consells morals i reclamacions tècniques» (Piera, Jardí, Torrent 1992: 14) que fou una de les propostes alternatives o acceptables per als sectors il·lustrats, més reeixides i que més han perdurat en l'imaginari col·lectiu. A pesar de tot, i durant els seus anys de vida,

l'emissora no es convertí en un referent en el panorama comunicatiu i sofrí també un procés constant de castellanització que desembocà en una escassa audiència.

Quant als mitjans de comunicació (Mollà, 2001), cal recordar dos fets més. Gràcies a una xarxa de repetidors, des de 1986 es podia sintonitzar TV3 al País Valencià, tota una novetat sociolingüística en un sistema comunicatiu valencià de televisió monolingüe en castellà. Aquesta xarxa hagué de patir una croada per part dels governs de Felipe González i de José María Aznar.

En paral·lel, l'octubre del 1989, van iniciar-se les emissions de RTVV que, per mitjà de la Federación de Organismos de Radio y Televisión Autonómicos (FORTA), compartia amb la Corporació Catalana de Mitjans Audiovisual (CCMA) els drets de la producció aliena com ara les produccions cinematogràfiques adquirides conjuntament a les *majors* nord-americanes i també l'explotació comercial de les transmissions esportives d'acord amb criteris territorials. En els dos casos, drets audiovisuals molt cars que exigien estratègies empresarials compartides entre els dos ens públics. Només hi havia dos camins: o la separació material de les respectives àrees d'emissió o la reciprocitat absoluta dels senyals. Qualsevol altra solució implicava disfuncions entre els costos dels drets i el rendiment comercial dels ràtings corresponents. Les dues Generalitats es van inclinar sempre per la primera. En aquest context, els Govern valencians –del PSOE o del PP– renunciaven de fet a l'audiència *secundària* Sènia enllà. I la CCMA, després de negociacions multilaterals, es comprometia a canviar el senyal de TV3 al Canal 33 quan s'emetien a la mateixa hora continguts compartits, com ara el futbol. Ben mirat, cap dels dos Govern no concebien la comunitat lingüística compartida –l'àmbit territorial de la llengua catalana– com un mercat. La idea del territori lingüístic compartit, l'entenien –i l'entenen!– només com un imaginari simbòlic més a prop dels discursos renaixentistes que no de les necessitats comunicatives de països moderns, urbans i postindustrials com són el País Valencià i Catalunya. Un despropòsit des del punt de vista de la política institucional i també de la dinamització econòmica que hauria representat la col·laboració *oficial* en les respectives indústries culturals. El dèficit identitari del País Valencià és un dèficit de xarxes de comunicació compartides. El fet clivella més encara l'opinió pública dels valencians entesa com a globalitat i accentua sentiments com ara l'alacantinisme o el mateix blaverisme, conseqüència de la ineficient articulació

territorial del País Valencià, amb tres províncies que es configuren com a territoris estancs, relativament autònoms i poc articulats entre si.

4.1.4. La Mediterrània

Si València volia tindre un paper rellevant en el sistema urbà europeu, no podia confiar només en les forces del mercat, sinó que havia de buscar algun avantatge comparatiu a partir del qual poguera bastir una especialització que fera possible que la reconegueren. En la seua configuració simbòlica, i en un context de competència entre ciutats, l'equip de Ricard Pérez Casado buscava algun concepte que permetera a la ciutat ser reconeguda com a «especialista» en aquella matèria o disciplina. Es decidiren pel concepte de «mediterraneïtat», un concepte que, d'una banda, aprofitava per a bandejar qüestions molt recents com la disputa identitària de la Batalla de València i que, en origen, tenia dos objectius: donar a conèixer la pròpia identitat de la ciutat, com una més de les múltiples identitats que poblen les riberes mediterrànies i obrir la ciutat cap a fora, projectar-la com un punt de trobada entre Europa i la situació privilegiada de la ciutat davant la ribera mediterrània que no és europea. Al remat, era una actualització de la València polis del segle XV, capital de la Mediterrània.

Aquest concepte es va bastir amb el disseny de fites com la Mostra de Cinema de la Mediterrània, la Trobada de la Música de la Mediterrània i l'Encontre d'Escriptors de la Mediterrània que van ser els instruments per a conformar una oferta singularitzada i plural de l'objectiu mediterrani. La revista «Encontre d'Escriptors del Mediterrani», editada per l'Ajuntament de València i sota la direcció de Jaume Pérez Montaner ofería una panoràmica d'aquesta mediterraneïtat literària i plurilingüe amb textos en francès, valencià, italià, castellà, grec o serbi, entre altres. En el pròleg del seu primer número (1985), Ricard Pérez Casado (Pérez Montaner 1985b: 3) explicava en què consistia aquesta idea:

«Alberga nuestra ciudad, desde 1979, un buen número de iniciativas que conciernen al espacio mediterráneo por una parte y de otra que recogen las inquietudes y dedicación de nuestros intelectuales. Uno y otro aspecto es llevado a término, no sé si con fortuna, però sí con atención y esmero, por las instituciones valencianas representativas, y, por supuesto con tenacidad por el Ayuntamiento. [...] La voluntad de propiciar, sin control, un encuentro permanentemente de las ideas en libertad, del diálogo sin requisitos previos, bajo la confianza que la cultura sirve al sosiego y disfrute de las gentes, son objetivos que al menos hemos intentado en todas nuestras iniciativas desde que iniciamos la recuperación, para los ciudadanos, de su Ciudad. [...] La Ciudad como espacio de libertad para el ejercicio de las libertades, como espacio también o sobre todo para el goce y el disfrute de las ganas de vivir, para la fiesta como compensación diaria al esfuerzo cotidiano para vencer murallas de incomprensión, por supuesto que no sólo las convencionales del conflicto de clases o los conflictos que este último genera.»

Les pel·lícules, les cançons, els festivals, els llibres i els textos, que van vehicular aquesta idea de mediterraneïtat són rellevants en la invenció de l'espai de la ciutat (Bou 2013: 13-124) no solament en la *lectura*, sinó en la *mirada* i l'*audició*, és a dir, en la construcció física i moral de la ciutat. Però la ciutadania no sempre entengué aquest projecte. La contaminació del litoral en un moment en què l'ecologisme estava creixent a València (Gandia Casimiro), una mediterraneïtat subsumida metonímicament en l'adopció superficial del colorisme (Ferran Torrent) o les visions comunistes ortodoxes (A. Cervera) o les «jacobines», o una barreja de totes juntes, jugaren a la contra a causa dels recels amb què es miraven des de diverses forces progressistes tot allò que fera olor de nacionalisme valencià. Així doncs, per a Berenguer, el militant de Comissions Obreres de *Crònica dement* (1983), de Gandia Casimiro, la mediterraneïtat és una utopia per culpa de la contaminació; per a Toni Butxana, el detectiu de les novel·les de

Ferran Torrent, o per als personatges de *Fragments de abril*, és una operació ideològica de maquillatge del consistori per tal de despersonalitzar la ciutat.

«Ell mai no havia estat un home mediterrani. [...] El Mediterrani és un mite que ja només existeix al femer. És un mar contaminat. Igual que la platja on som. [...] Ja no és possible confondre's amb la naturalesa en aquestes terres. Ja no és possible ser mediterrani. [...] La cara del regidor estava més contaminada que el Mediterrani, era el mapa d'un territori cultural esquitxat de deixalles.» (Gandia Casimiro 1983: 135-138)

«Toni Butxana es mantenia en forma corrent entre els escarransits arbres que la corporació local havia plantat vora el Túria, producte de quatre anys d'ajuntaments democràtics. La histèria consistorial per l'ecologia havia agafat desprevinguts els ciutadans que, amb l'excusa de la mediterraneïtat, dia sí, dia també, s'alçaven amb el perill de trobar-se una palmera enfront de casa. Buscadors de fantasmals arrels autòctones i ecologistes de corbata pretenien desnaturalitzar la ciutat de les úniques coses que li són pròpies: l'asfalt i la contaminació. El pla Bofill, la carcassa final: arbolito de mi vida.» (Torrent 1984: 41-42)

«-Me importa un pijo el Mediterráneo, ¿lo entiendes? Me importan un pijo el Mediterráneo y todas esas historias de la mediterraneidad de nuestra cultura, de nuestras gentes, de toda nuestra historia presente, pasada y futura. [...] La mediterraneidad ha sido la gran chapuza histórica de un chauvinismo tercermundista y la explicación garbancera de una serie de fenómenos sobrenaturales que tenían que ver más con la sexualidad mongólica y una ética lírica de la impotencia a todos los niveles que con la urgencia de una auténtica búsqueda del paraíso perdido que tanta falta nos puede haber hecho a lo largo de milenios.» (A. Cervera 1985: 62-63)

Tot i això, el concepte, si més no epidèrmicament, anava inserint-se en aquella València dels anys vuitanta. La fórmula *lieux de mémoire* fou encunyada per Pierre Nora per a referir-se a tot suport material o immaterial portador en el present de valors simbòlics de «memòria col·lectiva del passat». Es tracta, doncs, de crear artefactes carregats ideològicament per a propagar entre els ciutadans una determinada visió de la història. Per a configurar-los (Nora 2008), partia de la combinació de dualitats presents a la ciutat: passat i present; sacre i prosaic; individu i col·lectivitat, etc., fins a arribar als processos d'idealització, descripció, simbolització articulats a través de dos vectors: a) la memòria i la identitat, i b) l'aprenentatge, el (re)coneixement i el viatge. Així doncs, amb les transferències al llenguatge literari, musical i cinematogràfic de la topologia, la demografia i l'urbanisme, pertanyents a alguns *topoi* ben antics com les nocions d'espai, construcció, frontera, límit, perifèria, etc., aquestes s'hi acullen i en transcendeixen dos àmbits de la memòria mediterrània de la ciutat: València i els espais de sociabilitat de la ciutat, és a dir, la terra; i la mar, la Mediterrània física i cultural.

El 1987 Pepe Gimeno dissenyà, una palmera tricolor que evoca els focs d'artifici i que està molt present en el paisatge valencià. La palmera passà a ser el símbol de la conselleria de l'Agència Valenciana de Turisme en seria un exemple.

El 1990 el *Libro Blanco del Turismo* demanava una marca genèrica per a tot el territori, per a superar l'omnipresència del topònim «València». Es va optar per «Mediterrània». L'objectiu era apoderar-se d'un atribut poderós en el mercat al qual s'associen imatges positives. El que es perseguia era que, amb el nom, funcionara en el sector turístic a manera de sinècdoque: que Mediterrània, en realitat, només una part de l'oferta, en la pràctica designara i s'apropiara de tot el que significa el concepte de Mediterrani. L'expressió gràfica de la nova marca, obra de Javier Mariscal, es va col·locar damunt de la palmera i va fracassar. El 1993 la marca va ser secundaritzada amb un «Comunitat Valenciana. Mediterrània». I amb l'arribada de Zaplana en 1995, fou directament arrasada i es reprovincialitzaren les marques turístiques.

Fotògrafs i dissenyadors també van reflectir aquesta mediterraneïtat colorista en les portades de discos. En aquesta confluència entre creador plàstic i àlbum, destaca el treball d'Enric Satué per a l'efímer segell Put-put amb grups com Alimara o *Humitat*

relativa (1979) de Remigi Palmero, sense oblidar-nos d'altres tocs mediterranis com la portada de *Cambres* (1981), de Juli Bustamante.

En aquesta idea de mediterraneïtat, també s'incorporà el passat àrab del país a l'imaginari. L'actualització dels poetes arabigovalencians que va fer Josep Piera el 1983 i el treball teòric de la Institució Alfons el Magnànim connectava la Mediterraneïtat amb la poesia del goig de viure, de la màgia dels jardins nocturns, de la remor sensual de les fonts, dels rius sonors i de les flors perfumades i cohabitava, si més no i sense entrar en conflicte, amb la imatge de la ciutat regional del pasdoble del mestre Padilla que assegurava que València és «la tierra de las flores, de la luz y del amor».

«Valencians, quin goig el vostre!
Aigua i ombra teniu, amb rius i arbres.
L'evitern paradís és a ca vostra.
De donar-me a triar, meu el faria.
Viviu-lo. No penseu en l'infern.
Del paradís al foc no s'hi va mai.» (Ibn Khafaja d'Alzira, dins Piera 1983:
48)

«València és un paradís
excels d'arbres i de fruits.
Com la font de la vida i Salsabil
rius hi corren, generosos de vi.» (Ibn al-Zaqqaq, dins Piera 1983: 48)

La ciutat estructura l'espai i el territori, i teix elements de solidaritat. D'acord amb aquest mediterranisme imaginístic, Remigi Palmero incloïa a *Humitat relativa* (1979) una cançó de Juli Bustamante, «Radio Alger», on s'eliminen les barreres artificials entre la bohèmia i la societat convencional:

«Deixa a un costat les meues fotos d'adolescents nuetes,
el millor de qualsevol desig.
Sona una música valenciana, són marxes mores.
Tu pots vore sense esforç ses imatges.
Els personatges que plenaren els teus carrers.
Doncs, tu eres tan valencià com ells.
Enguany celebrarem l'any nou com cal, la nit del 20 de març.
La vida comença quan la primavera, la nit del 20 de març.
Ací Ràdio Alger transmetent en ona curta, cridant a les estrelles.
Tu pots vore sense esforç...» («Ràdio Alger», Palmero 2008)

El 1985 Josep Piera publicava *Maremar*; un poemari que s'endinsava en un món apamat a través dels sabors, dels colors, dels gestos de la gent, del paisatge que els envolta. Des del títol, la Mar Mediterrània adquireix el paper maternal, i des d'aquest paper llaura la memòria del poeta i basteix el món que l'envolta, encara que no isca directament a través dels seus versos i sí que ho faça el paisatge valencià, italià i grec. Les cultures de l'antiga mediterrània, les seves religions i històries també formen part d'una manera natural del bagatge del poeta i, per tant, dels seus versos. És per això que quan Piera ix del seu món, d'aquests «Regnes d'oblit», les seves destinacions naturals són Itàlia («Italianesques») i Grècia («Illes de llum»), que demostren la capacitat paisatgística del poeta a través d'esquitxos de versos, pinzellades impressionistes que perfilen els paisatges i els sentiments que aquests li desvetlen.

«Absent, malson i oblit,
l'aspra Leros, la bruta,
d'aigües negres i pors.
D'illa en illa jo vaig,

viatger, com Ulisses,
cercant la llar dels déus.
Tota la vida, tota,
així hauria de ser,
al vent, de port en port,
lliure com les gavines,
de tots i de ningú,
atenta la mirada,
el cos amb gust de sal
i l'esperit als ulls
esperant el nou dia.
¡Leros, enmig la fosca,
és uns pocs ulls porucs,
fantasmals, mar endins.» (Piera 1985: 40)

L'any 1984, la Fundació Congrés de Cultura Catalana concedeix una beca de creació artística a l'estranger a Ferran Cremades i Arlandis i aquest tria Tunis com a lloc de residència. Fruit d'aquesta experiència és la novel·la *Hotel Àfrica* en què un fotògraf és enviat per a fer un reportatge gràfic sobre les diferents civilitzacions establertes a Tunis. Un viatge iniciàtic a partir del qual es produeix una descoberta del món aràbic i del nord d'Àfrica. Una recerca dels altres que és alhora una recerca de si mateix i dels seus orígens. A *Línia trencada* (1990) Tunis no és només un teló de fons, sinó l'escenari d'una trama on es reflecteix el creixement d'un islamisme radical i la tensió política davant els últims anys del raïs Habib Bourguiba, un Tunis que l'autor recorda com un paisatge de memòria genètica:

«Vaig preferir caminar per aquells carrers estrets creuats en tota la seua llargària per reguerols [...] i ja abans que el taxi em deixés en la plaça Bab Souika – potser per la riquesa de les paraules de què gaudia el xofer, a causa sens dubte de la vigència d’una tradició oral, i potser després a causa del disseny d’una arquitectura popular [...] A poc a poc anava perdent la noció del temps i habitant un espai que d’entrada no reconeixia, però en què considerava haver-hi viscut en un temps llunyà, en el món dels somnis, o potser eren paisatges – d’una memòria genètica – que havien banyat els ulls dels meus avantpassats.» (Cremades i Arlandis 1991: 135)

Manuel Vicent (Vilavella, 1936), associa el mar Mediterrani al color, als aromes, a la llum, a les textures, als sentits, on destaca la importància de les coses que adquirim a través dels sentits. Un Mediterrani que és el vertebrador de la memòria i el productor de reminiscències.

«Una mecedora blanca, algunas diosas de escayola en el jardín, las paredes de la terraza pintadas con cal, una parra de sombra amorosa, libélulas y campanillas moradas en la alberca, las persianas verdes, cortinas que inflan la brisa durante la siesta, el sonido de una mosca vibrando en la penumbra, el Mediterráneo en la ventana. El viejo arcón despide un perfume de ropa almidonada y en el mármol del aparador hay un botijo de agua fresca. Una camisa de hilo, un sombrero de paja, unas sandalias grecolatinas, el pantalón impregnado de salitre, la piel quemada. [...] Crepúsculos en el malecón, marineros semejantes a Telémaco, ninfas de tibias trenzas tan bellas como una deidad vestidas de lino y adornadas con collares de frutas, aroma de brea en el puerto de pescadores, gritos de hembra solariega en el mercado de

verduras, cuentas de Pitágoras en la lonja alrededor de las cajas de langostinos. [...]

¿Es necesario creer en Dios cuando en esta tierra se dan habas tan tiernas, lechugas con el corazón de nieve, alcachofas parecidas al cetro de Agamenón, tomates tan dulces como la sangre de una doncella? Se trata de huir detrás de un sueño para encontrar una mecedora blanca y balancearse en ella bajo una parra, junto a la mar, hasta que las ideas sean idénticas a la luz que en cada momento percute en tu cabeza. Dejar pasar las horas, desechar cualquier ambición, vivir el sol en medio de una elegante asteridad, tomar aceite de oliva, andar descalzo sobre la sal, navegar sobre aguas de dulzura y no desear nada sino amigos y ensaladas de apio. He aquí el inventario de mi fe.» (M. Vicent 1988)

La natura i el clima defineixen moltes de les cançons de Remigi Palmero o Juli Bustamante com una pràctica cultural decisiva del Mediterrani: la mar, la ciutat, el viatge existencial, l'hedonisme, la sensualitat. La frontera entre rural i urbà desapareix i es focalitzen els elements que produeixen sensacions i els de l'existència quotidiana. «l'olor a garrofa», el «Blanc de les ones-crestes / blau de la mar-carrer», en poemes i cançons de Palmero. O bé:

«Aquestes cases blanques, fetes de pedra i de fang,
el pou, l'andana i el carro i la figuera endavant.
Tan amples com cal per a viure, plenes de tranquil·litat.
Ah, ah, ah, ah... I l'olor a garrofa que fan...
Aquestes cases màgiques, parets pintades de calç,
el datiler, la palmera sempre l'estan festejant.
Gossos, gallines, jeh... cavalls, gats, bells animals.

Ah, ah, ah, ah... I l'olor a garrofa que fan...» («L'olor de garrofa», Palmero 2008)

Una altra manera de vinculació al territori és l'aparició dels discursos de la internacionalització, del periple, l'emigració, l'exili. La Mediterrània com un pont de cultures. Els Pavesos editaren el 1979 *València - Estambul - Konstantinòpolis*; Al Tall, embarcat en recerques musicològiques, té els discos *Cançons de la Mediterrània* (1981), *Xarq al -Andalus* (1984) amb el grup de Marràqueix Muluk el Hwa.

Son de mar (1998) ens mostra el món sensorial i màgic del Mediterrani vinculat a l'amor. El Mediterrani ho adopta tot i és el factòtum vertebrador del relat. Planteja un constant diàleg intertextual amb *L'Odissea*, especialment a partir de motius que remetien als mites homèrics i en la (re)creació dels quals la mar és un personatge fonamental.

«Ulises Adsuara tuvo una sensación muy agradable al comprobar que desde la tarima de su aula, a través del ventanal, mientras explicara a sus alumnos los clásicos griegos y latinos podría ver toda la playa del Mediterráneo...» (M. Vicent 1999: 39).

La Mediterrània permet recrear els mites que jauen en el fons blau de la seua memòria, un món on tot pot tornar a passar. Les referències a l'obra d'Homer són múltiples, bé a través dels personatges, del tractament del temps o de les travessies i viatges, una travessia per mar que simbolitza la vida de l'home modern: la pobresa, la rutina, el treball, el matrimoni. Però el desig de marxar, de començar el viatge necessita de l'impuls dels mites, de la bogeria i la poesia que contenen.

La idea de l'aprenentatge, que és sensorial, per a poder disfrutar dels plaers que tenim a prop, però que no es poden descobrir per falta de l'educació dels sentits. Aquest món sensorial dels plaers es vincula amb la mar.

«Con las manos enlazadas Ulises y Martina permanecían callados. Desde aquella altura contemplaban toda la extensión del mar y esa visión tan esplendorosa les impedía manifestar cualquier sentimiento. Ninguna pasión podía compararse con aquella fuerza de la naturaleza. A Ulises le bastaba con poseer la mano de Martina. (...) y mientras realizaba esta caricia tan delicada el mar rugía allá abajo.» (ibid. 87-88)

La mar de Vicent és un personatge demiürg que físicament i espiritualment acompanya el creixement dels personatges. És una presència constant, com a espai literari, que possibilita la narració o acompanyant les diferents etapes de la vida: nen, adolescent, adult. El Mediterrani és un personatge que presencia els moments viscuts pels altres personatges, l'amor, la mort; i hi participa, deixant el seu rastre en la ruta dels sentits: aromes, textures, etc., i que també viu en el món interior dels seus personatges, en els seus somnis, records i reminiscències. El Mediterrani els permet un major acostament a l'experiència de la vida.

4.1.5. Les falles.

La primera cosa que crida l'atenció en aquests anys de govern socialista és la desconexió que hi ha entre el món intel·lectual i el món faller, tot i els intents de personalitats com Pérez Casado, Alfons Cucó, Sanchis Guarnier o Josep Vicent Marqués, entre altres, que feren una doble reivindicació de la festa fallera: per una banda, la necessitat de transformar la festa cap a espai més progressistes i valencianistes; per una

altra banda, la necessitat de prestar atenció intel·lectual a les falles com a fenomen social, cultural i econòmic de primera magnitud (Hernández i Martí 2006: 97-100). Les falles són una festa, en origen, subversiva, que progressivament passà a ser una festa reorientada pel gust burgès, i que té l'enorme capacitat d'aglutinar el sentiment identitari d'allò que és valencià vertader. Una altra vegada tenim l'oposició ciutat regional versus ciutat. Si ja durant el franquisme el món de la falla fou instrumentalitzat per a suprimir possibles lectures alternatives de la festa, en aquests anys tenim un món manipulat pel regionalisme anticatalanista per a bloquejar l'avanç de l'esquerra i del nacionalisme valencià de tall fusterià. La batalla per la redefinició de la cultura valenciana en el marc d'aquesta època va fer que els sectors intel·lectuals més actius i vinculats al món universitari s'apartaren de la festa fallera, ja que l'etiquetaven de reaccionària. El resultat és la desconexió suara esmentada. Augmentà la desconfiança del món faller dominant i del blaverisme cap a les elits intel·lectuals progressistes i augmentà la indiferència, el menyspreu d'aquesta classe intel·lectual quant a la festa fallera.

L'actitud de l'equip municipal de Pérez Casado defenia la doble reivindicació de la festa fallera suara esmentada. En el procés de renovació estètica de les falles participaren artistes com Manolo Martín, dibuixants com Sento Llobell, Ortifus, modistos com Francis Montesinos, estilistes com Tono Martín, escriptors com Manuel Vicent. A «Para que el fuego sólo sea un espejo», Manuel Vicent exposa que les falles es troben en un atzucac: reiteració temàtica, humorística, estètica.

«El barroquismo se ha devorado a sí mismo. La crítica abstracta, acerca de temas generales, sin la malicia inmediata, ha convertido en algo retorcido e insulso el monumento de cada falla, aunque la perfección y el virtuosismo del montaje y la elaboración de "els ninots" no dejen de causar asombro a las almas puras y sencillas del pueblo. A mí en concreto no me emociona nada ir de falla en falla haciendo un recorrido con los pies hinchados para contemplar ideas repetidas, motivos siempre vistos e interpretados con el mismo patrón, imágenes gastadas de tenderos barrigudos, plutócratas

avaros, sexos retorcidos, procaces e inútils, ironías sarcásticas sobre precios en alza, guerres hipotéticas, contaminación de la atmósfera, inseguridad ciudadana y otros temas siempre viejos porque ya todos son del año pasado. La falla estática o paralizada no me conmueve. La considero muerta.» (M. Vicent 2007: 108)

Però, tot i els intents de renovació, la ciutat regional, el culte a la millor terreta del món era el més abundant. Un homenatge a les glòries i símbols regionalistes valencians: l'horta, les quatrribarrades amb el blau, les flors, etc. en consonància amb els conflictes sorgits per qüestions autonòmiques i identitàries. Com a exemple, tenim l'ajornament de la cremà (1982) com a protesta perquè el Congrés dels Diputats no havia aprovat la denominació Regne de València en l'article 1 de l'Estatut d'Autonomia. Segons la premsa del moment (Alcañiz 1990), setanta-cinc falles es van cremar a les 3 de la matinada en protesta per aquesta determinació.

En *Nit de foc* (1991) Vicent Marqués ens presenta la València dels anys 80 de la mà del detectiu Toni Pons, commocionada davant una sèrie de morts a causa d'explosions de pólvora. Una València en falles l'acció de la qual es desenvolupa, principalment, pel centre històric i Eixample, tot i que també té cabuda la València extramurs i la perifèrica. Pels espais del centre històric es recreen molts tòpics locals: la ciutat s'ompli de fallers vestits de torrentí i falleres en ofrena, d'«oloreta torbadora de bunyols acabats de fer» (Marqués 2006: 9), de ninots cridaners («una parella de xinesos, un tal Xe Kyn Pyu Tynk d'aire satisfet, que tirava foc per la bragueta i, al seu costat, la seua companya, Xe Kyn Fum Fa, dedicada en els entreactes a parir com una conilla. És ben directe, l'humor de les Falles», Marqués ibid. 13), la tia Conxeta que, a la porta de Santa Caterina cuina bunyols de carabassa vestida «amb un mocador al cap i un ample davantal gris de ratlles» (Marqués ibid. 13), les tendes de la plaça Redona, dedicades a la venda de «coses estranyes i autènticament passades de moda, de qualsevol moda, com el mateix barri» (Marqués ibid. 12), la qüestió lingüística quant a la normativa que cal seguir o la unitat de la llengua, pirotècnia constant, riuades de gent corrent desesperadament cap a les *mascletaes*, les paelles, la decoració kistch d'una «típica i ufanosa barraca valenciana» (Marqués ibid. 47). Una València, en definitiva, sorollosa i plena de gent al carrer.

Marqués retrata una manera de viure, de socialitzar, de divertir-se i de parlar de l'Horta de València. Expressions lèxiques com *destralejar*, *baquejar*, *farfallejar*, *de raspalló*, *albelló embussat*, etc., abunden al llarg del text. Una vitalitat cívica quotidiana condicionada amb una dosi de realisme cultural del que podríem anomenar eufemísticament «qüestió lingüística» sense que els estudiosos en prenguen nota per a cap estudi. Una llengua que, com ens diu un personatge de la novel·la, es perd en aquest món de la ciutat i de la falla.

«Llevat dels immigrants, tothom sap parlar valencià, però no el parla ningú sinó és amb els familiars; pel carrer sempre s'adrecen als desconeguts en castellà, i amb els fills no s'estila tampoc parlar en la llengua del país. No és

que jo tinga res en contra del castellà, que em sembla una llengua admirable, però és que no ho acabe d'entendre. D'estudiant, quan venia a la universitat, em xocava molt; és com si tots els habitants de la ciutat hagueren renegat de l'idioma dels seus pares. Jo encara no m'hi he avesat i parle sempre en valencià, però no per aquelles ximpleses culturalistes de revista progre ni res d'això. Simplement, m'expresse millor així. Quan no m'entenga ningú ja canviaré de música, si és que aleshores tinc ganes.» (Marqués 2006: 19)

4.1.6. La ciutat, l'artista i el polític. El desencís.

El 1975, la mort de Franco va crear una expectativa de retorn a la raó, de reordenació de les institucions i de regeneració de la societat, comparable al que la Revolució Francesa havia representat per a l'Europa del segle XVIII. El 1975 Eugenio Trías va guanyar el Premi Anagrama d'Assaig amb *El artista y la ciudad*. Víctor Gómez Pin publica el 1974 *El drama de la ciudad ideal*. En l'ambient intel·lectual suren idees com el fracàs de la raó i la marginació de l'artista. El clima de claudicacions de la transició política s'intueix i congela les expectatives creades. El sentiment de decepció comença a fer-se palés.

«Per als que havien cregut en la utopia – textual o revolucionària – els anys vuitanta van representar un alliberament que es va resoldre en una riallada grotesca. Per a d'altres van obrir la porta d'una immensa solitud volguda. Darrere d'aquesta actitud hi havia una gran nostàlgia de la humanitat, un desig de créixer, d'ampliar el jo, de viure en comunitat. Aquest desig comunitari es troba en els fonaments de tantes iniciatives compartides, de tantes revistes i projectes col·lectius com naixeran al llarg d'aquella dècada. A l'altre extrem, el mapa, el tatuatge, la màquina tèxtil, el circuit tancat. Somni i insularitat. *Locus solus*.» (Guillamon 2019: 176)

Amb la dissolució del règim de representació de maig del 68 i de l'any 1977 arriba el temps d'adaptació al nou clima estètic i moral. La transformació estructural, des del punt de vista polític i moral proposada s'ha aturat. De les experiències de socialització de les dues generacions implicades emergeixen dos destinacions: la dels qui s'inscriuen en el camp del poder i els negocis, i la dels que perviuen en «marginalitats» de tot tipus i tracten de ser, amb aquestes, coherents amb la seua existència anterior.

En la ficció del moment, a l'igual que en la ciutat, apareix el polític professional i l'obediència al partit. Aquest serà un nou escenari i, en el fons, la demostració d'una degradació moral profunda per la qual els partits polítics i els càrrecs són més importants que el país. El nou polític interioritzarà els mecanismes del poder i manifestarà amb tota mena de signes exteriors la seua adhesió al sistema. S'ha passat de l'escepticisme davant les proclames revolucionàries i l'acceptació resignada de la llei dels diners a la desimboltura i cinisme.

L'esclètxa amb els diversos i més nombrosos sectors de la ciutadania, comença a ser visible. Per tal d'aconseguir una certa eficàcia, la ciutadania ha de traduir les seues demandes al programa d'algun partit i només seran ateses en funció d'una rendibilitat política conjuntural. Comença a adquirir un protagonisme hegemònic el que s'ha anomenat la «generació progrè». Hi haurà autors que qüestionaran l'evolució moral d'aquests companys seus de viatge, revolucionaris que de joves passaven per l'esquerra de molta gent per a, després, assumir posicions conservadores. Les elits descobreixen aviat que és possible que convisquen interessos i desitjos, l'estructura de propietat heretada del franquisme i les fantasies de la revolució, en un estat democràtic. Al remat, el que es dissolgué no fou el franquisme, sinó el llenguatge amb què es volia dissoldre'l. Paradigmàtica del moment, José Luis Garcí dirigí *Asignatura pendiente* (1977), en un moment en què els progrés van incorporant-se a la vida adulta més convencional; aquests aconsegueixen els seus treballs, formen les seues famílies i adapten la seua ideologia a les normes socials, ajudant també a canviar-les. En la pel·lícula, dos antics nuvis (ell, jove polític; ella, moderna mestressa) es retroben. Les seues personalitats són un híbrid perfecte, i per tant, ple de contradiccions, entre la seua ideologia progressista i la capacitat adaptativa a les normes, rols i institucions més tradicionals. D'una banda,

volien dur a terme tot el que el franquisme els va impedir de fer; d'una altra, es descobreixen sense forces per a fer-ho.

Hi ha una situació de conflicte obert entre els intel·lectuals i els nous poders democràtics. Segons s'integrava progressivament la cultura en l'aparell de l'estat i del municipi, hi havia un silenci intel·lectual. La democràcia havia enterrat el que quedava de la cultura franquista tot i que va estroncar la continuïtat d'una certa cultura antifranquista. Des del consistori, l'equip de Pérez Casado intentà que l'esclatxa no fora més gran.

«Recuperar el pulso e introducir en la institución local lo que era una ebullición social creativa resultaba un primer objetivo que, además, reparaba, o intentaba hacerlo, una injusta postergación a la altura del encono ignorante de los administradores agónicos del franquismo. Fue el caso de la Setmana de les Lletres Valencianes y los premios a Juan Gil-Albert y Joan Fuster, organizados y patrocinados por el Ayuntamiento de Valencia.» (Pérez Casado 2013: 148)

La generació intermèdia, la que governava, havia resultat la veritable protagonista del canvi. La realitat política del moment expulsa l'artista de la ciutat en benefici del polític, i hi ha una regeneració moral frustrada per les necessitats conjunturals o per la mateixa mecànica del poder. Sense la possibilitat d'accedir al govern de la ciutat, si més no de manera immediata, part de la generació de maig del 68 i els més joves, els de 1977, buscaven unes altres vies. Com subratllarà Penèlope de les conseqüències de la degradació del Partit Comunista del País Valencià en la novel·la *Crònica dement* (1983):

«La sagnia de professionals, intel·lectuals i artistes, sobretot jóvens, que estaven ara en desbandada, a la deriva, entre la recerca de noves fórmules organitzatives – per això el Moviment de Renovació de l'Esquerra, subratllà Enric – o dels plaers privats que havien deixat pendents en el passat de militància.» (Cremades Arlandis 1983: 170)

a) Rafael Chirbes (Tavernes de Valldigna 1949-2015)

En aquest context en què el capital moral de les idees d'esquerra es desbaraten en favor d'unes idees orgàniques de dreta que reclamen la devolució dels seus antics furs es fa pública una cosa: la generació que protagonitzà la transició política s'havia fracturat pel camí. *Minoun* (Chirbes, 1988) s'ocupa d'invocar la lleialtat als valors d'una època que declina, la voluntat d'enfrontar-se al cost moral i vital que la Transició reserva per als qui no la transiten. Chirbes marca distància amb el postfranquisme i amb la corrupció moral i política que, en l'àmbit estatal, representarà la política de Felipe González. La seua obra parteix d'històries de perdedors del canvi, els dissidents i els testimonis. Es fixa en les transformacions succeïdes en l'espai de la vida quotidiana, en el llenguatge i en les subjectivitats, i reclama per a aquests detalls, a primera vista menors, el significat profund d'un temps.

Quan Chirbes publicarà posteriorment el memorial *Crematorio* (2007), la complicitat i el silenci del camp de la cultura i de la societat civil facilitava la metamorfosi en ciment i formigó de l'immens cabdal creditici que, en la primera dècada del segle XXI, inundà el País Valencià. El nostre autor escriu per a obligar a veure, espillejant, a manera de psicoanàlisi col·lectiva, el paisatge moral que acompanyà l'eclosió de la bombolla immobiliària. Fotografia l'ànima del nostre temps i cus, a través de monòlegs, la història recent del país, des del seu final -el boom de la construcció -fins al començament -la Guerra Civil. En *Crematorio*, la memòria dels personatges es remunta al Misent de la postguerra encara que el seu centre moral es trobe en els anys de la transició democràtica. Va ser llavors quan els dos germans protagonistes van haver d'optar entre

els seus ideals revolucionaris i la simple pilotada urbanística, i van triar omplir les seues butxaques: la llarga marxa de l'antifranquisme de saló al terrorisme immobiliari. En aquest trànsit, les trajectòries dels germans són distintes: si Rubén ven la seua ànima al diable de la rajola i es convertix en el gran constructor de la seua comarca, Matías -antic comissari polític en una organització leninista-trobarà un sentit per a la seua existència en la lectura, en la filosofia moral i l'agricultura ecològica, mentre participa de les mateixes plusvàlues que el seu germà genera.

En la narrativa de Chirbes l'honestedat batalla contra el cinisme, i la lleialtat de la memòria contra l'oblit i la traïció. Els seus personatges confronten la corrupció moral dels que regnen en el món i que, radicals entre els radicals un dia, no van tindre empatx a defensar, tot seguit, tot allò que negaven abans: els privilegis, el seu dret a disfrutar-los, l'explotació del dèbil pel fort. Els seus personatges no han pogut canviar el món, però el món sí que els ha canviat a ells, ha fagocitat els seus projectes i els ha tornat a canvi una existència anodina però plaent; les seues antigues inquietuds existencials s'han quedat en el passat, clausurades i substituïdes per una nova òptica existencial, la de assaborir els delits sensorials, de manera que les seues utopies han estat realment devorades per la prosaica quotidianitat.

«Y llegaron estos listos (Narciso, sus amigos, la propia Amalia, aunque ahora ya no lo quiera reconocer) y empezaron con sus hotelitos con encanto, y que si el otoño en Venecia y el Martini en el Harry's bar y un Vega Sicilia y un Pesquera, y Glenmorangie y Glenfidish y Gengilish.» (Chirbes 2016:180)

Si, d'una banda, aquest antagonisme defineix la transformació moral de la seua generació en el cicle del tardofranquisme, Chirbes afirma un poc més: que la verdadera línia que separa els que guanyen i els que perden en la seua lleva no era només una línia moral. Era, a més, una línia de classe. Els antics revolucionaris d'*En la lucha final*

(1991), reconvertits en triomfadors de l'Espanya felipista, s'enfronten amb un antic membre del grup, tornat després de quinze anys d'exili. En *La buena letra* (1992) la desmemòria d'aquells que, vençuts en la guerra, van saber congraciar-se amb els vencedors s'oposa a la lleialtat dels qui es van mantindre al marge dels nous poders. És la fractura que vertebrava també la identitat d'Esteban, el narrador d'*En la orilla* (2013), respecte de Francisco, exponent triomfant d'una generació que va intercanviar la superioritat moral d'haver lluitat contra Franco pels beneficis econòmics i polítics de gestionar la democràcia, sempre des del principi que qualsevol mitjà justifica els propis fins, encara que «el fin primero fue la revolución, y luego una sociedad moderna, cosmopolita (Chirbes 2013 : 361).

La confrontació entre els suposadament iguals quan es redescobreixen que són distints, en el pas del temps, fins a esdevenir adversaris és el principi que organitza *La larga marcha* (1996), tot i que aquesta obra acabe a principis dels anys 70, quan els joves integrants d'una cèl·lula maoista estan sent torturats en els soterranis de la Direcció General de Seguretat. Aquesta novel·la pot entendre's com la novel·la d'educació sentimental de la generació que va fer la transició i per a la qual la lluita contra la dictadura es convertirà en la seua gran experiència iniciàtica. Rita, de *Los viejos amigos*, recorda el seu pas per la universitat, les carreres davant els «grisos», els llançaments de cadires i taules des de les finestres contra la policia, però també que ella i els seus companys eren «clientes naturales de la revolución» de la mateixa manera que els joves actuals són «clientes naturales del Corte Inglés» (Chirbes 2016: 59).

L'horitzontalitat de les experiències que organitzaven el món de la militància era, en realitat, només aparent, perquè una multitud de forces espanta els seus participants cap a dos extrems oposats: el dels que creien en la revolució i en el seu llenguatge, fins al punt de comprometre la seua identitat, i el d'aquells que veuen la militància més aïna com un joc on el que es fa i es diu no necessàriament coincideix amb el que es creu. Als primers la seua identitat depèn de l'existència del grup, la qual cosa determina la seua gran lleialtat cap a ell, i no l'abandonaran mai perquè el cost de fer-ho és molt alt: es convertirien en persones distintes. Moririen socialment. Això és el que els passa a molts dels militants revolucionaris en la transició: que es converteixen en altres persones en trencar-se les seues organitzacions. I açò també acaba succeint al final de *La larga*

marcha quan detenen els revolucionaris, i els castics i les represàlies que els esperen varien radicalment segons quin siga el seu origen. Perquè uns tenen un pare que, telefonant al ministre, els traurà de la presó, i el pare dels altres no té ni un telèfon o va estar en el presidi després de la guerra, o va morir abans d'hora. I també les condemnes tindran conseqüències distintes sobre les vides posteriors d'aquests jóvens, no sols a curt termini: també a la llarga, perquè, si, per als humils, en aquest punt es trenquen les expectatives d'ascensió social depositades en ells, per als fills de la burgesia, tot allò formava part d'un aprenentatge més ampli que rendibilitzaran anys després, quan els antics revolucionaris es convertisquen en ministres, alcaldes, assessors polítics, periodistes, catedràtics i acadèmics, tal com els corresponia pel seu bressol. En les cèl·lules marxistes es preparaven per a reproduir el món de què provenien, inclús sense saber-ho. I així, serà el retorn a la casa del pare, per a assumir els negocis del pare, la qual cosa, després dels temps de la lluita estudiantil, situa la part més burgesa d'aquesta generació en condicions de seguir a les seues coses, però democràticament, modulant les seues idees en el context sorgit després de la mort de Franco, guiada per un pragmatisme que interpreta la justícia social com a modernització i el benestar com a consum. Per a molts dels nous representants democràtics, la seua militància estudiantil constitueix un poderós capital polític amb què justificar no pocs canvis de jaqueta posteriors. No obstant això, si aquestes derrotes juvenils fonamenten el començament d'algunes carreres parlamentàries, també pesaran com una llosa sobre les identitats adultes de tants altres d'aquells jóvens. Com afirmava un personatge de *Los viejos amigos*,

«[...] del pasado, de ese tipo de pasado, sólo presumen los políticos: para el resto de la gente, haber estado en la cárcel hace tiempo que se ha vuelto sospechoso de algo. La gente se calla esos pasajes de su historia. Ni siquiera vuelve la vista atrás para no tener que recordarlos y callarlos. Excepto los políticos, que viven de maquillarlos.» (Chirbes 2016: 49)

Podem llegir la narrativa de Rafael Chirbes com una història de les expectatives no complides d'una generació i de la qual identifica el problema: la contradicció entre les estructures de la «ciutat franquista» i el llenguatge i els símbols que una generació va usar en el seu intent de canviar-les. A mitjans dels anys 80 del segle XX, molts descobreixen que poc queda ja del món pel qual havien lluitat i decideixen que cal recomençar la vida, «Volver a empezar», com diria José Luis Garci (1982), en un sentit no tan distint. Manuel, un professor d'espanyol, que arriba al Marroc amb el vague propòsit de concloure una novel·la, s'instal·la a Mimoun, un poble de l'Atlas, fugint d'alguna cosa que mai arribem a conèixer i que tracta d'oblidar compulsivament, per mitjà de verins, amors i paisatges. És aquesta la trajectòria de Manuel, el narrador de la primera novel·la de Chirbes (1988), que vol encarnar les destinacions d'una generació que ja no existeix, des de la perspectiva del seu fracàs, el dels que sí es van comprometre amb el llenguatge revolucionari i el van portar fins a les seues últimes conseqüències. *Mimoun* és una faula de personatges errants que, ferits per la seua època, busquen consol en l'arravatament literari, l'alcoholisme, les tempestats d'amor o la permanent deriva per les muntanyes de l'Atlas, borratxos i desesperats. *Mimoun* apareix en un context socialdemòcrata feliç, quan la ironia i la comèdia pareixien l'única opció literària possible i amb un protagonista que és el perdedor d'aquesta generació perquè no es va apuntar a l'oportunisme. Aquesta és una època de dissociar moralment món i llenguatge -dir una cosa i fer-ne una altra-, i els personatges de Chirbes tracten de viure segons el seu llenguatge. Uns van construir la seua identitat en funció del que ja existia prèviament i uns altres van tractar de crear alguna cosa nova. Uns van saber utilitzar estratègicament el llenguatge i altres, compromesos amb aquest fins al punt d'adquirir la seua identitat en aquest compromís, no van voler fer-ho o no van saber-ne com.

b) Alfons Cervera

En els anys 80 del segle XX trobem a València projectes literaris que intenten mostrar a la seua època un relat moral sobre les parcel·les del passat on el present troba la seua legitimació. A poc a poc, es va construir el paisatge moral del món del jovent socialitzat en la lluita antifranquista i la seua vida posterior i es proposa una lectura

biopolítica del seu procés d'envelliment social i de les determinacions que adoptaren. A través del relat aquests autors fan emergir les forces que organitzaven el camp social on els seus personatges habitaven, en la mesura que és en aquest mateix camp on els mateixos autors, en el seu procés de construcció identitària, habitaven.

La dramaturgia de Manuel Molins (Montcada, 1946) parteix de la voluntat de recuperar el llenguatge i la memòria col·lectiva, d'una crítica al món modern en el seu sistema de valors, amb un tractament modern del *mithe* grec com a denúncia dels mecanismes de poder. Els seus personatges se'ns presenten freqüentment atrapats pels seus propis somnis, atrapats per les contradiccions que es generen en el contrast entre allò que persegueixen i les seues pròpies renúncies. *Ni tan alts ni tan rics* (1988) criticarà la generació que un dia renuncià a certs somnis per certs xalets. La fractura generacional es produeix en funció de les conseqüències que va tindre per a cadascú el compromís adquirit, en funció de les vides que els esperaven ja que no van ser capaços de construir generacionalment la vida que s'havien marcat com a objectiu col·lectiu. «El tiempo no nos pertenece» explica Jaime, un dels personatges de *Fragmentos de abril* (1985), d'Alfons Cervera (Gestagar, 1947), un itinerari d'anada i tornada pel fracàs individual i col·lectiu d'uns personatges que, a través de la militància antifranquista, havien dipositat moltes esperances en el canvi. Jaime, Jordi, Rosa, Julia, Chose, Manuel, Carlos són personatges paradigmàtics d'aquesta generació, que tenen les seues pròpies experiències de vida, pràctiques socials, motivacions, desitjos i conflictes en la interacció social. El revisionisme, la dissidència, el desencís són l'opció fàcil. La ciutat s'hi apareix com un espai de simultaneïtat, dispersió i paradoxes. Una xarxa que connecta punts dispersos i diversos. Situa l'acció i reflecteix la interioritat del personatge. És un gran palimpsest per on circulen molts tipus de discursos: estètics i no estètics, verbals i no verbals, ètnics, religiosos, socials, ideològics, històries personals, trajectòries vitals, etc., perquè, tot seguint M. Foucault:

«[...] no vivimos en una especie de vacío, en cuyo seno podrían situarse las personas y las cosas. No vivimos en el interior de un vacío que cambia de

color, vivimos en el interior de un conjunto de relaciones que determinan ubicaciones mutuamente irreductibles y en modo alguno superponibles.» (Foucault 2002: 2)

En aquest sentit, i com a espai de conflicte d'emplaçaments, desplaçaments i identitats, el palimpsest urbà d'aquesta València és símptoma de l'esdevenir temporal entés com a erosió de la vida. «Recordar es fácil, no te engañes. No lo es tanto deshebrar la memoria, recuperar lo que, de mil maneras, se fue quedando de nosotros en alguna parte», li comenta Julia a Jordi, per no haver acomplert les aspiracions socials que tenia,

«llorones generacionales que estamos haciendo de nuestro repaso un melodrama cursilón con lágrimas de cocodrilo» (Cervera 1985: 97).

La imatge de la ciutat funciona com una mena d'espill per als destins dels personatges, articula la relació entre espai físic i psíquic. València esdevé ella mateixa un personatge més de la novel·la i depassa la funció de mer rerefons. La ciutat, el lloc d'existència, es transforma en una extensió física d'allò que els protagonistes no poden expressar per ells mateixos. Espais quotidians on la vida transcorre, on els personatges lliuren batalles amb problemes individuals, en una València «ciudad de las flores de plástico y paraíso de la especulación inmobiliaria» (ibid. 65), en constant transformació, en espais interiors que serveixen de refugi als personatges o espais anònims, on es percep la pèrdua de la història de l'urbs, una història que, com la seua memòria, en qualsevol moment pot emergir.

«Pueden ser las ocho de la tarde porque el sol está adquiriendo unas tonalidades púrpuras que entristecen las calles de la ciudad, de esta ciudad donde se cruzan las esquinas y los coches, donde duermen siglos enteros de especulación que aflora a la luz a cada instante, como los viejos raíles de los tranvías que, de cuando en cuando, sacan la cabeza oxidada para recordarnos que hay cosas que antes existieron y es difícil erradicar para toda la vida.» (ibid. 117)

La ciutat crea un palimpsest de trajectòries vitals que poblen un espai urbà on domina el fracàs, la solitud, la decadència, la insatisfacció i es produeix un nou arrelament urbà a través dels vincles, tant els espacials com els humans. Es fa balanç. Hi ha un intent de reconciliar-se amb el món i amb ells mateixos. La classe política que governa la ciutat els ha decebut. Molts companys de generació s'han adaptat als nous temps i s'han inserit en el sistema. Davant la caiguda de les ideologies, només queda l'individualisme i l'anonimat. La ciutat els ha expulsat.

«En la farola confluyen una mirada vacía y el punto de luz más insignificante del mundo. Le gusta contemplar, a Julia, el paisaje urbano cuando la lluvia apaga la sensación agreste de los edificios gigantescos, el destello hiriente de los faros de los automóviles, la agresión maldita del asfalto. A ella, en el fondo, no le repatea la ciudad, sino su aspecto canallesco cimentado en la violencia de sus estructuras, en la monotonía de sus ángulos rectos y en la aridez de sus colores. Posiblemente, porque se sabe perdida en cualquier parte, no le horroriza, antes al contrario, llega a apasionarla, el juego de sentirse uno más de los habitantes impersonales que entran y salen de las tiendas y de los cines. Muchas veces había discutido

con todos porque ella no se mataba por escapar de la ciudad y hasta, en ocasiones, la defendía con uñas y dientes.» (ibid. 100)

Textos que són la memòria de les expectatives no complides d'una generació. Alfons Cervera, davant la derrota d'un projecte de joventut, no estarà disposat a perdre la maduresa construint la seua identitat sobre unes expectatives defraudades. Acudirà, en el seu projecte literari, al passat per tractar de comprendre on es troba. La seua nova posició abordarà la postguerra, la repressió franquista i el tema de la memòria històrica.

c) Jaume Pérez Montaner

Tal i com explica Adolf Beltran (2002), el de la transició democràtica era un temps de desfici. La societat valenciana es veia abocada a definir les seues característiques i les seues aspiracions des d'una perplexitat precària. Una perplexitat que va donar lloc a reinterpretacions de les tesis de Joan Fuster sobre la qüestió nacional valenciana al llarg dels anys setanta i vuitanta. Un dels primers fou Josep Vicent Marqués qui, amb el seu *Pais perplex* (1974), va elaborar un retrat de la societat valenciana dels últims anys del franquisme on analitzava les principals ideologies i referències identitàries dels valencians on un dels conceptes claus és el de la fosca consciència. Lluny d'autocomplaences o derrotismes, en aquest llibre Marqués ens proposava el repte de dur a terme una acció creativa i una mobilització política vinculada a la transformació d'aquella fosca consciència en consciència plena (Castelló 2000). El fusterianisme es convertia, així, en un horitzó reivindicatiu difús i, cosa més important encara, en un substrat comú de tot el pensament progressista. Un substrat que, deixant a part el pur antifranquisme, era en certa mesura l'únic substrat compartit. Ara bé: la Transició no va ser el canvi senzill i refulgent que alguns podien esperar: no es va produir la pretesa ruptura democràtica i la reforma va estar plena d'estelles, de fractures parcials que, de vegades, es giraven contra els qui havien lluitat contra el franquisme. A mesura que avançava la Transició, el desencant de Joan Fuster es feia cada vegada més patent i la

lectura d'alguns articles periodístics de l'època ens ofereix una altra clau sobre el clima del moviment fusterià: recorre, una vegada i una altra, a un «ells» indeterminat, que inclou l'espanyolisme -el de Madrid i el valencià-, les dretes, l'esquerra tibia... i sovint nega les diferències substancials entre els protagonistes de la Transició (Cucó 1994: 268). Això el va conduir gradualment a un relatiu aïllament polític, a considerar el que s'estava fent com una traïció al compacte bloc d'impulsos intel·lectuals amb què s'havia preparat l'imaginari valencianista previ. L'agenda estava clafida de preocupacions que donaven una complexitat extraordinària al procés. La qüestió de la reconciliació va esdevenir l'eix central dels discursos, el famós consens, cosa que explica que moltes reivindicacions i esperances es quedaren pel camí.

El poeta d'Alfàs del Pi comença a estar decebut dels canvis històrics que ha hagut de viure, desarboradors de qualsevol esperança, i intenta refugiar-se trobant un lloc arrecerat:

«[...] Sent de la tremor de totes les derrotes
i alene el baf de la por i la ràbia.
No veig el sol i em passege somnàmbul
per corredors de capvespres incerts;
incertes llums i cossos epilèptics
caminen sols per anys inacabables.
No els oig, ni els veig, ni vull saber qui són;
com un cargol m'endinse en mi mateix,
encerclat de silencis i corals.» (Pérez Montaner 1985: 29)

La mirada ingènua (1992) és una *plaquette* publicada per La Forest d'Arana, grup i tertúlia poètica de la dècada dels anys 80 i 90 que nasqué en el pub Arana i que es traslladà després al clàssic café Lisboa del carrer dels Cavallers de València. El títol ja

és una primera clau d'interpretació, ja que ens avança que allò que trobarem en obrir el llibre és el que tothom pot veure des de la ingenuïtat. Pérez Montaner intenta recuperar la mirada que tenia en l'adolescència per a poder tornar a llegir el món que l'envolta i que ja l'ha desencisat. Aquest poemari i aquest moment el podríem qualificar de «frontissa», un moment i un poemari que ens mostren el pas d'un *nosaltres* amb tota l'orientació social i militant d'aquest pronom col·lectiu a un *jo*, que sense deixar d'estar interessat pels canvis socials que s'estan produint a finals de la dècada dels anys 80 i principis dels 90 del segle XX, vol recuperar el jo personal. En aquest intent de readaptació a la nova realitat històrica que viu el nostre poeta trobem un rebuig selectiu del record: «recordar és morir i oblide amb insistència de cec» (Pérez Montaner 1992b:9); «defugir les boires de la realitat i retornar pulcrament i casta, enllà del paradís decebut, a l'esguard i els somriures dels nens entre les branques» (ibid. 19). Ja res serà igual. Hi ha una enorme decepció amb l'entorn i cal buscar unes altres actituds cíviques i literàries:

«De tot això se'n diu necessitat, fugida, exili o desarrelament, perquè la vida ens força i ens emmotla al seu antull: de tot això se'n diu enyorament, utopia, una terra que vols i que no és teua» (ibid. 6)

No hi ha hagut revolució d'hivern sinó «una llarga tempesta», amb «crits absurds que no enteníem», i no hi hagué més sang vessada que «la sang de les maduixes» (Pérez Montaner 1992:13). El poeta viu una nova realitat i amb la qual s'autoexigeix un canvi d'actitud, un gir potser de la mirada, una nova voluntat d'allunyament, d'exili. La ciutat ha expulsat a un altre poeta.

«[...] Un exili ens ancora com un pes

sobre el pit tou, obedients com som
a qui ens fereix o ens mata, i un exili
més llarg que cent mil vides albirem
perquè hem nascut fidels a la derrota. [...]» (ibid. 67)

Hem de recordar que, paral·lelament, en aquests anys s'iniciava en el món occidental, en tot el món, l'època de Reagan i Thatcher, i a l'estat espanyol tot just es completava una «transició modèlica» que deixava el poble desmotivats i en el més pur desencís, amb una Constitució feta amb renúncies capitals i uns estatuts d'autonomia que molt pàl·lidament s'acostaven als ideals manifestats al carrer en els darrers anys de la dècada anterior. En l'aire es respirava ja la desfeta del somni. *L'oda estranya a València* (1982), de Salvador Jàfer, constata aquest desencís.

«[...] Me'n vaig pujar a València buscant el pa i l'amor,
pensant que trobaria a dalt dels minarets
el bes del sol a l'alba i el cel tot de maragda.
¿I qui em dirà que València només és
putrefacció, pudor de llimç, ¿potser la malaltia?
¡Hi he viscut tants anys! M'hi sent exiliat,
contret de tants espasmes, foll d'haver-hi estimat
el riu del contraamor. El poder ens negava
qualsevol esperança, ¡que s'emmerde el poder!
El poder ens llevava qualsevol confiança,
¡que s'ho fenya el poder! ¡El poder bramulava
perquè podia encara! El meu estrany país,
de tan llarg i tan prim que no té ni voreres,
agafa els trens que xiulen a Estació del Nord

i amb fumeres d'atzur s'enfila ver l'incert:
Estació de França. [...]» (Jàfer 1988: 203-204)

Per a Marc Granell (València, 1953), com ell mateix ens indica en el pròleg de la seua antologia *Tria Personal* (1990:6), un poema:

«no és més que la construcció d'un nou paisatge que intenta, amb paraules fetes ritmes, expressar la mirada que en l'instant en què escrius ets, des d'aquesta d'ara, formada per la interiorització i l'oblit necessari d'aquelles que fores i, per això, distinta.»

El 1983 publicà el poemari *Exercici per a una veu* que ja des del títol ens remet a l'actitud personal de l'autor davant el context moral i social d'aquests primers anys 80. «Raons de desidentitat» (Granell 2019:123) és el títol d'un poema on la ciutat apareix com un paisatge deshumanitzat i deshumanitzador, i on denuncia el model massificat i uniformitzador de les ciutats contemporànies, fet que deixa entreveure com el sentiment de desarrelament humà és una de les preocupacions constants del poeta.

«¿Sap algú la naturalesa exacta
d'aquest mal de cervell
que envaeix tots els porus
dels somnis?
Tota llei ens obliga a la renúncia.
I, a més, és segur

que en la pròxima mort moriran
també les estàtues.»

Desidentitat, desubicació, estranyesa. El subjecte poètic, a partir de la por i de la no acceptació ni de l'èsser personal ni de l'estar en el món, és alhora estrany d'ell mateix i ignorant dels dictats del món. El sentiment de pèrdua acosta la ciutat de València a la sensació física de desempar i de soledat sentimental.

«[...] Els teus carrers.
Solitaris i humits com la pell ferida del record.
¿On la rosa i la veu cridant campanes?
Ara no pots amagar-te darrere de cap torre
ni cercar llavis de fusta on mentir la lloança.
Amb les mans tallades i el cap entre els genolls
beus amb avidesa la sang dels fills que poden
i t'han fet el ventre ample de traïcions i taronges
podrides entre els dits del ponent i la derrota.» (Granel 2019: 123-124)

En aquest poema, titulat «València sota la lluna», veiem la llum de la lluna en la nit fosca que il·lumina el panorama descoratjador de «façanes emmudides», «finestres cegues», «carrers cansats», «solitaris» i «humits», o el d'un «mar adormit, taüt de les estrelles». Però hi ha, a més, un desencant ben notori i un sentiment radicalment escèptic davant la realitat sociopolítica de la ciutat. València l'associa al tema del fracàs i la traïció històrica. Perquè València «era nostra i encara pot ser nostra / perquè és un cor que agonitza entre cadenes» (ibid. 113); és «parany de la història mentida» (ibid.

13); «aquest poble és un poble vençut i és silenci» (ibid. 128), però, tot i això, encara entrelluca una possibilitat de redreçament:

«Aquest poble és un poble que desperta i comença
a ferir-se de llum molt a espai la carn.
Aquest poble se sap la destrossa i coneix
qui alça la mentida i el mur i la mordassa.» (ibid. 128)

Una possibilitat de redreçament, escèptica, si més no, que també entrellucarà Salvador Jàfer pels mateixos anys:

«Aquesta terra ja no és la nostra. Ho fou, ben cert. ¡ I ara, encesa i desfermada, no albira cap al Nord, perquè el Sud l'entabana! Me la veig magolada, encodolida, malfeta, baldada, desfeta, capolada; ens l'han venuda, revenuda, estrafeta, ¿podem refer el periple i anar molt més enllà d'on no hem partit encara?» (Jàfer 1988: 205)

En el següent poemari, *Fira desolada* (1991), fa una exploració intensa i crispada de la ciutat de València i l'home que la viu i la diu. Des de la cita de Salvador Jàfer que encapçala el volum - «Ni la paraula ni la idea, ni aquest dolor que ara us escric són perfectes, sinó el silenci» (Granell 2019: 130) - ens presenta un món presidit per una mena de negativitat. «Postal 3» (ibid. 142) és una postal amarga. Un arbre mort, un jardí desert, la brossa muda, el record inútil, tot d'elements que dibuixen un context immensament trist on se situen els ulls «de fira desolada» amb què un home contempla

vidres que creixen mentre «a les mans li naixen els cucs més invencibles». La ciutat esdevé «un paisatge inhòspit» (ibid. 140). Granell retratarà València a partir d'una reacció marcadament visceral suscitada, més aviat, per una part dels seus habitants. És una ciutat bastida d'oblits, controlada per la vanitat i la hipocresia, conduïda a soterrar la identitat pròpia sota tones d'asfalt

«Visc en un país malalt, en una ciutat malalta.

Sóc un malalt i visc
entre veus malaltes,
entre pensaments malalts,
entre cases que cauen plenes de febre,
entre flors ofegades en fem enfollit.

Lentes, les hores vessen
el bes pestilent de la tristesa.

Tan puta. Tan mare.
Supure cares com bústies desertes,
com pors aturades al cim més gel.

Supure llavis que dormen
estornells de pedra.

Supure cossos que amaguen
tot l'oblit en un puny.

Hi ha un buit famolenc assegut a la plaça.

Creix.» (Granell 2019: 156-157)

La soledat del jo poètic s'acreeix perquè el «fem enfollit» fa créixer la ciutat malalta i ja s'estableix com a acceptació la inutilitat d'una veu. La indiferència és absoluta, igual que l'oblit, fins i tot davant una situació vital que ha fet que la ciutat esdevingui malalta. Ja

no cal l'esperit crític. La sensació és de tragèdia col·lectiva. Miquel Nadal (València, 1962) té una visió pareguda. València com a ciutat de passat gloriós, però

«[...] Benvinguts al país del badall en l'opressió.
Benvinguts al país brogent en l'agonia.
Benvinguts al país dels poetes exiliats.
Benvinguts al país del tràgic cul-de-sac.
El meu país ataronjat.» (Pérez Montaner, Granell & Viana 1981: 153)

Morir un poc cada dia. Caminar entre la destrucció. La sensació de derrota és constant, en una pràctica inusual de la tradició poètica valenciana d'una projecció existencial apocalíptica.

«Els dies són llargs i estrets
com corredors de menta
embafosos i pulcres fins al vòmit.
Sua la ciutat
una pura misèria resignada.
I sue amb ella i per ella i des d'ella.
Sue finestres i façanes envellides.
Sue el turment dels ossos quan pregunten.
Sue l'estrèpit dels cotxes que no cessen.
Sue el mutisme dels àngels al passeig.
Sue la grua immòbil que amenaça.
Sue infinites pupil·les desterrades.
Sue els portals decrepits del migdia.

Sue el desig penjat en els armaris.
Sue el conyac que beuen els qui obliden.
Sue la puta mentida sempre oberta.
Sue la moto inquieta entre corbates.
Sue esvorancs coberts de palla líquida.
Sue pitreres immenses com exèrcits.
Sue l'insult perennement inútil.» (Granell 2019: 150)

El jo poètic dels primers poemaris el trobàvem diluït en un nosaltres social, polític o nacional on es refugiava. A partir de *Fira desolada* apareix en la poesia de Marc Granell un jo reflexiu que davant la desfeta adoptarà, si més no, una postura de «simulacre».

«Després em dutxe i em maquille i em prepare
per seguir com sempre la funció i fer veure
que tot està bé com està i si remugue
de tant en tant és per fer-me la il·lusió
que a vegades no sóc del tot aqueixa vaca
eterna i dòcil que sabeu i contempleu
amb el cor alleugerit,
mastegat,
pelfa.» (ibid. 150-151)

Durant els temps convulsos del darrer franquisme, hi havia molta gent que confonia dictadura i capitalisme, de forma ingènua i entranyable, com si l'un fora conseqüència de l'altra. L'efecte dominó del Maig del 68 francès se superposava ací amb el final de la dictadura i, una vegada acabada aquesta, s'havia d'implantar la revolució. Però la

desaparició retardada de Franco ni tan sols va retornar el país als temps de la República sinó que el va sumir als de l'anterior monarquia. I els alts càrrecs del règim totalitari van passar de forma fluida i generosa d'un despatx a l'altre, amb els partits polítics mirant cap a una altra banda perquè també tenien al davant l'oportunitat d'accedir al poder sense situacions traumàtiques, enmig d'una concòrdia general i una autocomplaença repetida una i mil vegades amb l'eslògan de la Transició.

No es va fer cau i net. De forma ràpida es van desarmar els moviments veïnals i populars, les vindicacions obreres d'acció directa i els col·lectius artístics que atemptaven contra l'ordre establert. El carrer va ser absorbit pels polítics, els nous funcionaris i les institucions. Els anys 70 van ser els d'una anhelada utopia que no va arribar mai, i els anys 80 van ser els dels triomfadors, l'especulació immobiliària i els yuppies. El paper de la literatura comença a deixar de tindre importància en la creació de l'imaginari i se sotmet al discurs publicitari més bàsic i trivial. El paper de l'intel·lectual, en aquesta època neobarroca de domini total dels mass media (O. Calabrese 1987) ha estat suplantat pel discurs televisiu i altres formes subtils de la fascinació del poder. Comencem a notar el canvi d'era.

4.1.7. Una València Negra, també: Josep Lluís Seguí i Ferran Torrent.

La feina de l'escriptor consisteix a interpretar els llenguatges del seu temps i les imatges que la literatura del passat ha dipositat en el present. Per a fer-ho, disposa de la imitació i la paròdia. El llenguatge de la literatura compromesa i del reportatge social havia deixat pas en aquests anys 80 a un altre discurs, irònic, amb una nova actitud d'acostament a la ciutat sense prejudicis. Va sorgir una literatura de gènere, basada en els models de la literatura popular i del cinema, que recreava el folklore urbà de manera paròdica i ambigua. Com ben bé expliquen V. Salvador i A. Piquer (1992: 29):

«Els novel·listes dels vuitanta ja no ofereixen el seu discurs com a pur *síntoma* del context en què es generen i de la *malaise* existencial –

protesta, aïllament interiorista, fugida, reivindicació de comportaments sentits com a marginals – que aquest context els produeix. Sembla que ara l'escriptor es disposa a narrar el món que l'envolta, amb plena consciència de les marginalitats de tota mena, de les insatisfaccions assumides i de la manipulació literària que el seu relat de ficció comporta. És – ras i curt- la distància que va del Fabregat o el Seguí de deu anys endarrere a *No empreneu el comissari*, a *Putxa misèria* o a *Cool: fresc.*»

Ferran Torrent és un perceptor profund de la realitat que l'envolta, i la fa servir com a matèria primera per a bastir el seu món literari. El decorat del qual es nodreixen les seues novel·les és sovint un món valencià en què la història recent o l'actualitat tenen molt a veure per a produir una unió amb l'imaginari comú entre els dos pols de la comunicació literària (autor i lector). La seua València és recognoscible, plenament identificable, fins i tot determinats estereotipus socials expliquen alguna característica dels valencians. Bé a través de les notícies, bé a través de la geografia urbana, bé per la presència de personatges locals, Torrent aconsegueix fer d'aquests elements de localisme una empremta pel que fa a les relacions referencials del seu públic. S'hi esmenta la desarticulació de la xarxa de prostitució de menors a València del 1986, el paper de les associacions de veïns com a oposició al «faraonisme» de l'alcalde Pérez Casado, el paper dels Salvem en la quotidianeïtat de València o la moda arabista i mediterrània proposada pel consistori o els de la Mostra entre d'altres.

València esdevé la protagonista de les seues ficcions perquè al marge o fora de València, no es podrien entendre. La ciutat està retratada com un espai privilegiat i les relacions que s'hi donen denoten, almenys d'una manera implícita, una ciutat dinàmica i plena de vida, en plena transformació social, cultural i urbanística. Una València reconeguda per la presència de molts espais icònics que representa l'arrelament a la trama urbana però que realitza una nova lectura de la ciutat com un text obert i dinàmic.

Ferran Torrent alterna en aquella època dos visions diferents de la ciutat, en certa manera, mantingudes de manera paracrònica en la seua obra. Una València residencial

d'urbanitzacions exclusives com La Canyada, Santa Bárbara, la zona del Vedat, el Club Español de Tennis, el Col·legi Alemany, l'Aliança Francesa, o la zona i carrer Jaume Roig. Aquesta és la capital construïda pel poder públic i econòmic amb l'objectiu de consolidar la imatge. En aquesta València del poder, les altres Valències només poden accedir-hi si és per a entrar al seu servei.

«El model d'arquitectura de les finques del carrer Jaume Roig és disseny Manhattan, però en baixet. Cada cos de pisos té el seu jardí particular, petit, però amb suficient extensió per tal que els gossets del barri depositen allí la cagada reglamentària. Una de les precaucions que cal tenir en compte quan es xafa asfalt de classe alta és mirar el terra. Taulellet sí, taulellet també, la voravia reflecteix la formidable salut d'un pastor alemany, o la feblesa d'un intestí de caniche.» (Torrent 1985: 58).

Una València burgesa assentada a les gran vies, on tenen els despatxos d'advocats i oficines i on estan els bancs, restaurants i clubs per a les amants, que l'interès que té per la política és que està al seu servei, que s'han convençut de la bondat de la socialdemocràcia respecte al gran capital, que s'assembla a la madrilenya en l'idioma que parlen i a la catalana en la devoció pels sants.

«Ros ha sabut jugar la carta que l'esquerra espera de la burgesia. Tradicionalment, a la burgesia valenciana no li ha interessat dirigir el procés polític, sinó dominar l'economia. Al revés de la catalana, la nostra burgesia no s'ha preocupat pel futur del país, ni menys encara per la cultura.» (Torrent 1989:50)

Hi ha, però, també una altra València, de barri, on estan els orígens d'Hèctor Barreda (Natzaret) o Toni Butxana. que viu a Marxalenes, al carrer Fabià i Fuero, o Fede, el pispà de *No emprenyeu al comissari*, que viu a Benimaclet, al carrer Peris Menxeta. És una altra València, una ciutat que sembla oblidada i degradada, que duu una vida al marge, que forma una mena d'estat independent dins de la mateixa ciutat. L'ús del narrador com a eix determinant dels personatges migra d'obra en obra de Torrent sense mostrar evolució en el contorn de la ciutat:

«[Benimaclet] barri de còctel humà bastant estrany; fumetes legalitzades, estudiants de classes no massa benestants i obrers òbviament aturats, ocupaven els habitacles de l'antic poble.» (Torrent 1984:22)

«['Drogueria' Cortés] Un gitano que trafica pel seu compte. El trobaràs a la platja, al final de la Malva-rosa, en unes cases mig en terra que va construir l'ajuntament per als funcionaris i mai les van ocupar.» (Torrent 1989:97)

«Era l'església d'una parròquia de barri dels ravals de la ciutat. Tenia un pati pedregós envoltat d'una tanca de poca alçada. Uns xiquets havien aprofitat l'amplària del terreny per organitzar un partit de futbol, utilitzant el portal eclesiàstic de porteria. Davant per davant s'alçaven un seguit de finques plenes de balconades amb cossiols i roba estesa, i en algun balcó es feia visible la presència d'una rentadora de programa únic.

Pujaren per l'escala que menava a la seua vivenda, situada en el quart pis sense ascensor.» (Torrent 1987: 88-89).

Aquesta València de barri, com abans la València del poder, queda mapejada en la narrativa tot destacant topònims urbans que, si més no, estan plens de memòria moral,

dipòsits de records, que conformen el que Pierre Nora (Nora, 2008) anomenà «llocs de memòria». El Casinet del Cabanyal, d'arrel republicana, és on el pare de Barreda es reuneix amb els amics per a jugar a cartes; el Parc Sindical de Natzarret on es potencia la boxa i Barreda o Tonino Bru fan els seus primers combats. Topònims urbans que són objectes semiòtics de la memòria col·lectiva i que es troben disseminats per la narrativa de Torrent com a peces d'un mosaic que plantegen una explicació social i moral necessària per a entendre el context en què s'han educat i per què tenen els valors que tenen aquests personatges.

I al mig una València, la de l'ajuntament, formada per oficinistes, buròcrates, que fa de pont entre la València del poder i la València de Butxana, amb elements que oscil·len cap a una banda o cap a una altra, que es mouen per una València real, que també podem mapejar: la plaça del País, el quiosc Modern (on, per exemple, Rafa Cervera comprarà les revistes musicals), la cafeteria Barrachina i San Patricio. L'Ateneu i el Burger King. Els carrers de Sant Vicent i periodista Azzati. L'Audiència i l'església de Sant Agustí, cantonada Guillem de Castro. La cafeteria Tívoli, el carrer Moratín.

«En la major part, eren treballadors de l'Administració, tant de l'Ajuntament com de la Central Telefònica o Correus. Edificis, tots tres, que circunden la cèntrica plaça. Centenars de persones, en aqueixes hores, conjuntament amb ordinadors i computadores de patent americana, engegaven la màquina organitzativa de l'urbs. La ciutat depenia d'uns ploms.» (Torrent 1984:24).

Si l'opció irònica de la concepció de l'economia urbana és pràcticament l'única opció narratària i narrativa, l'extensió d'aquest límit es proposa per tot allò que hi té relació en l'entramat urbanitat-cultura:

«[Redacció d'El Camí] Deu o dotze cafeteries, el Banc de Santander, grans magatzems de roba, la redacció del setmanari 'El Temps', l'orxateria de Joan Monleon, el Mercat Central i la seu provincial d'Aliança Popular donaven al carrer, durant el dia, un aire de Galerías Todo. A la nit, el carrer prenia un caire més unidireccional amb la furtívola compareixença de travestís i prostitutes del barri xinés, que havien eixamplat cap al centre el seu horitzó de treball.» (Torrent 1985:42)

Una València que de dia manté la seua empremta laboral administrativa i comercial i, de nit, canvia la fisonomia amb la prostitució. Hem de recordar, però, que aquesta zona del Parterre és un dels espais mítics de la contracultura valenciana dels anys 70, una contracultura que, a poc a poc, s'assimilava a la cultura oficial o desapareixia i que, per tant, se sotmet a una nova lectura.

«El jardí estava animat. Malgrat la temperatura humida i ser dia laborable, el veïnat del rei en Jaume, l'estàtua del qual presidia el parc amb més putes per metre quadrat del Mercat Comú, acudia en massa a petrolejar els baixos. El carrer, conegut com la multinacional del llobarro, s'estenia tot al llarg d'un dels laterals del jardí. Un banc de pedra, estirat de punta a punta, acollia els habituals del Parterre. [...] les que no tenien furgoneta feien servir els voltants del mercat de Colom, prop del Parterre, o bé la impunitat que prometia l'enorme estàtua del conqueridor, baix de la qual s'escampava una discreta penombra nocturna. A falta de guàrdia real, el rei en Jaume gaudia de la companyia d'un grapat de putes en faenes pròpies del ram. De nit, el Conqueridor suportava sospirs aflautats, i el parloteig desficiós dels proxenetes; de dia, El Corte Inglés el martiritzava amb les novetats tecno-

pop i, invariablement, algun maulet extraviat li col·locava al pedestal una pintada nacional reivindicativa.» (Torrent 1987: 49)

En aquesta València ubicada a mig camí, destaquen dos casos per la seua doble vessant. La primera, la classe política. La funcionarització de l'activitat política pública es confirma com una de les millors armes per a eliminar rivals amb interessos diferents. I aquest oblit de les funcions implica que la via política és el camí més curt per a ascendir socialment, per a guanyar prestigi, independentment de la professió, i la política com a forma d'assegurar-se un futur laboral. Acabar de diputat o regidor és una meta

«Barrera no pogué assabentar-se, de viva veu, del rumor insistent que corria pels cercles periodístics en el sentit que alguns oficials i sots-oficials de la policia havien demanat carnet del PSOE. Ho feien amb l'esperança d'arribar, si això de les autonomies funcionava com cal, al grau de generals o coronels de la minyonada valenciana.» (Torrent 1985:20)

«[la jurista] amb ganes de fer mèrits davant els consells d'administració de les empreses periodístiques, obligació ineludible per a acabar de diputada en qualsevol parlament.» (ibid. 36)

La València que podem llegir és una ciutat calidoscòpica, en constant transformació, on els especuladors i els oportunistes són els que decideixen els destins de la ciutat, més que els polítics.

I quant al hinterland de la València generacional, els pobles de l'Horta Sud apareixien amb la fisonomia estroncada, nous ravals d'una urbs engrandida irracionalment per als ciutadans, però de forma lògica per als especuladors. (Torrent 1989: 172). València, en

aquestes novel·les, és una ciutat que es troba en contínua transformació, sotmesa a modes i a canvis imprevistos, a la transformació mercantilista del territori. Apareixen els suburbis industrials.

«[...] recorregué el paisatge que de menut, tantes vegades havia recorregut buscant ocells i banyant-se en les aigües netes que duïen les séquies. Al fons, s'endevinava el poble, tapat ara per les finques que envaïen els terrenys de l'horta. Els xiprers del cementeri, ja no es veien: una fàbrica d'aglomerats els ocultava. Alguns camps estaven abandonats com a solars, esperant una pròxima construcció. Un dia, el pla de la Gran València, engoliria el poble i el convertiria en un barri més.» (Torrent 1984: 135)

En la narrativa de l'autor més llegit d'aquella dècada, trobem una reflexió sobre el pas de la ciutat dels 70, la ciutat de la tecnocràcia i l'especulació, a la dels anys 80, una altra ciutat, més maquillada. Al remat, ens suggereix la idea que allò que queda a la perifèria, no canvia ni canviarà massa. La sensació serà d'habitar un no-lloc.

«El barri era un conglomerat de finques alçades en l'època del franquisme, eixamplades durant la transició i ajardinades pels alcaldes del «cambio». Les tres èpoques, amb la consegüent magnificència i altruisme de cada poder, havien dotat la Fonteta dels elements necessaris i imprescindibles per a la bona convivència de la població. Carrers amples i asfaltats, arbres per tot arreu i fanals psicodèlics que il·luminaven més que no calia i un pavelló esportiu, entre altres contribucions institucionals, oferien una bona façana exterior al barri. Amb tot, la interior era la mateixa des que algun bisbe Ilustrós havia col·locat la primera pedra protocolària i obrers aturats i joves

delerosos d'entonar un rock dur, com si de sobte haguessen descobert el poder vitamínic de la guitarra.» (Torrent 1985: 191)

El 1989, Josep Lluís Seguí (València, 1945) va crear una personatge, Rosa Vermell, protagonista d'una trilogia¹² amb què l'autor, amb una base paròdica i tractant de subvertir els codis habituals del gènere, aprofitava en part l'estructura i els arguments típics de les narracions policíiques per a narrar-nos la vida quotidiana, més aviat grisa i anodina i desproveïda d'aventures fascinants o perilloses de la seua protagonista.

Els personatges d'aquesta sèrie no pretenen reproduir res que no siga la circumstància particular d'uns quants individus perduts en la jungla urbana, i els problemes de la solitud i de la incomunicació. Es tracta de persones corrents, que no són característiques d'una generació: empleats de banca, funcionaris, metges, decoradors d'interiors, vistos en situacions ordinàries de ruptures sentimentals, de petits robatoris econòmics, d'enganys, etc. El cinema, el periodisme o la publicitat aporten imatges i situacions que serveixen de punt de partida.

«[...] La Vermell distingí la figura d'un home. Semblava la imatge d'una postal turística o un anunci televisiu d'una beguda refrescant sense bombolles.» (Seguí 1989: 44)

València: Roig & Negre (1990) –amb tanta reminiscència digna d'agrair, de *Le rouge et le noir*, almenys com a voluntat d'antilocalisme genèric- és un conjunt de setze relats breus que constitueixen una espècie de crònica de successos de la ciutat de València. Els personatges - marginats i delinqüents- seran els protagonistes d'unes històries violentes i

12 De moment, aquesta sèrie la forma la trilogia *Rosa Vermell, detectiva privada* (1989); *Rosa Vermell i l'amant que arribà de l'Est* (1993) i *Les tribulacions de Rosa Vermell* (1998) totes tres editades per Bromera.

tràgiques impulsats pel seu determinisme social. S'hi retraten sempre personatges condemnats a no poder deslliurar-se del seu destí miserable, que connecten amb l'univers quinquè emmarcats dins d'uns paràmetres socials i econòmics molt concrets: es dediquen a activitats delictives, com la prostitució o la delinqüència de baixa intensitat, tenen una situació familiar hostil, i les narracions s'omplien de violència, de xeringues, navalles i culleres cremades. El narrador planteja una banda sonora jazzística, com a homenatge al cinema negre (Miles Davis, Charlie Parker, Thelonius Monk, etc.), una banda sonora drogada, ja que parlem jazzistes drogodependents més que coneguts, però la rumba quinquè (Los Chunguitos, Los Chichos) té presència en els relats. Personatges insignificants, amb un passat fosc i, fins i tot, violent, que s'assemblen a Meursault, l'antiheroi de Camus i a Travis Bickle, el personatge de Robert de Niro a *Taxi driver* (1976) d'Scorsese. Personatges que tornen a la violència, d'esperits destruïts però que intenten sobreviure en un món que no comprenen. Exemplars desesperançats de la fauna residual urbana que circulen per la part menys il·luminada i fosca de València: els parterres del riu, la gespa dels parterres de davant de la Seu, Natzaret de nit, els jardins de Montfort. Una València plagada de no-llocs, com l'Estació, garatges, bars sense nom "on acostumen a fer els dinars i sopars els camioners que van de passada" (1990:81), l'autobús de la línia 19 (destinació la Malva-rosa), llocs que impliquen sempre la idea de molt de trànsit. Una València per on circula aquesta marginalitat que al dia li dona un aspecte fantasmal a la ciutat i de nit augmenta la sensació de psicosi i d'inseguretat. Una València que també destaca llocs de memòria moral, com el cinema Xerea, la cafeteria Kansas, on Vicent Ventura feia tertúlies en els anys 50, el bar Coral, al bell mig de Velluters o la cafeteria Nebraska, amb la seua façana corbada i envidriada, que recorda la nit de Hopper i les propostes estètiques de Scott Brown i Venturi (1979). Una arquitectura de la majoria silenciosa, entesa com un llenguatge de comunicació de masses que recupera aspectes simbòlics. Una València que acull uns personatges que ja no creuen en res i que contempen la vida amb una combinació explosiva d'angoixa i indiferència.

El relat de la decadència de la societat no s'acompanya d'un relat d'emancipació. S'imposa una lògica purament econòmica de la dominació, independent de l'exercici del poder polític i de la manipulació ideològica. El mercat és l'única forma de justícia. Hi ha

una onada de desercions i renúncies. Però malgrat els canvis, aquests no comportaran mai riscos per a la legitimació de l'elit. La fragmentació, l'eclecticisme, la recuperació de gèneres menors, la barreja d'elements de diverses tradicions, l'interès per la teoria i la metaliteratura, alineen aquestes propostes novel·lístiques en el postmodernisme.

4.1.8. València de la poesia internacionalista. Josep Piera, Joan Navarro, Gaspar Jaén i Urban.

Aquests foren uns anys en què s'accelerà la mundialització, no sols de l'economia sinó també de la transmissió d'idees, d'informació, de cultura, mediatitzada per les noves tecnologies. De forma paral·lela, va haver-hi una crisi dels estats derivada de la pèrdua de quotes cada vegada més grans de sobirania en favor d'estructures politicoadministratives supranacionals. L'afebliment objectiu de l'estat-nació afavorí el desenvolupament de moviments centrífugs per part de nacions i regions, i àmbits de ciutat i de *hinterland* perifèrics rurals que havien estat fagocitades per l'estat modern. És en aquest context que les ciutats tornen a guanyar un especial protagonisme polític com a centres neuràlgics de les noves nacions i regions emergents. Amb la revolució de les telecomunicacions les xarxes de ciutats són les que capitalitzaran el desenvolupament econòmic, social i cultural.

En aquests primers anys d'ajuntaments democràtics, es treballarà pel reforçament de la necessitat de la identitat i la sociabilitat real, local, quotidiana, i de les ciutats com a element real d'organització social. Des de l'àmbit polític, es treballarà per a situar València en el circuit regional, nacional, i internacional. L'ajuntament de València, amb Pérez Casado al capdavant, proposarà una tornada a la capitalitat de la València del segle XV, a ser «cap i casal» i al concepte de «Mediterraneïtat» (Pérez Casado 2013: 158-165). La Generalitat, amb un PSPV-PSOE de diferent sensibilitat, optarà pel poder de la transformació cultural i així, amb la Llei 9/1986, de 30 de desembre, l'objectiu principal de la qual és «el desenvolupament de la política cultural de la Generalitat Valenciana pel que fa al coneixement, tutela, foment i difusió de l'art modern», crearà l'Institut Valencià d'Arts Escèniques, Cinematografia i Música, i l'Institut Valencià

d'Art Modern (Alborch 2009: 159-174) hui una de les referències dels circuits internacionals d'art modern.

La literatura intentarà resituar la ciutat en relació amb Europa i, en definitiva, amb el conjunt del món. El costumisme i la mirada sentimental, dominant dècades enrere, reculaven per raons de sociologia. Una part dels joves dels anys setanta apostaren per una literatura rabiosament moderna, on l'escriptura i els seus miralls eren el centre d'operacions. La mirada contemporània no era només això: demanava superar la mirada localista. Es tractava, doncs, de gestar la pròpia literatura dins del *gran context*, de moure's dins o entre els diversos horitzons que ofereix la literària universal.

A partir dels vuitanta del segle passat (cfr. Calafat 2015), els escriptors valencians han tingut les antenes orientades més enllà de les nostres fronteres, perquè era, i és, un trampolí per a aterrar en altres mentalitats, en altres conflictes humans i estètics; ara com una via d'alliberament, adés com un somni, però sempre com a mitjà de recerca, de coneixement. Siga com vulga, poden esmentar entre els primers, posem per cas, els viatges pel Mediterrani de Josep Piera, o valorar que alguns contes de Josep Lozano estan localitzats a París i a Roma. El mateix autor situa les irisacions llegendàries d'*Ofidi (1991)* entre Mèxic i Europa.

En el cas de Josep Piera no és solament una evocació de l'ambigu paradís de la infància o de l'ocàs del món rural valencià; és també una exploració del món extern, que busca copsar-lo, comprendre'l i comunicar-lo. Especialment el món extern més pròxim. En primer lloc, la seua comarca, el seu país i els territoris de parla catalana, i des d'ací, tot el món mediterrani. Grècia a part d'*El cingle verd (1982)* i *L'estiu grec (1985)*, Nàpols i Sicília a *Un bellíssim cadàver barroc (1987)* i *Ací s'acaba tot (1993)*, el Magrib a *Seducions de Marràqueix (1996)* o Israel a *A Jerusalem (2005)*. Tot seguint J. Guillamon (2019: 76-96), a principis dels anys 80 de Barcelona els artistes fugien de la sensació d'ofec de l'ambient provincià, de l'endogàmia de la ciutat on tothom es coneix. Hi buscaven un trencament radical o una aventura, la sensació d'inserir-se en un ambient desconegut. Hi havia la voluntat de trencar amb el que havien estat els anys 70 a Barcelona, amb la influència francesa, el clima de renúncies i la precarietat política de la Transició. Paral·lelament, per a Josep Piera, la ciutat de València era un món hostil, amb les múltiples contradiccions que havia generat la Transició, amb una societat

provinciana, estigmatitzada per la mediocritat i l'autoodi i amb un anticatalanisme histèric. El curs acadèmic 1985/1986, Josep Piera fou lector a la Universitat de Nàpols. La seua experiència la recollí a *Un bellíssim cadàver barrocc* (1987)

«Què faig ací? Hi he vingut a treballar de lector a la universitat. Aquesta, però, és la justificació professional, el mitjà per a viure a Itàlia al llarg de quasi un any- Els motius profunds? Potser siguen ben bé uns altres. HI ha la meua admiració cap a la cultura italiana que sovint he mirat com un model magnífic de qui aprendre el difícil art de viure. HI ha el goig de sentir aquest vell-nou racó mediterrani i dibuixar-lo des de la pròpia immediatesa. I hi ha, o hi havia, la necessitat íntima de fugir d'una circumstància complexa i confusa.» (Piera 1987: 14).

El viatge representa la possibilitat de modificar de manera substancial la seua existència a través del coneixement d'altres realitats. Nàpols se li obri com una possibilitat per a deixar enrere aquesta hostilitat. L'estada li servirà com a autoconeixença, el farà interrogar-se sobre aspectes no prou reflexionats anteriorment, sobre la seua situació vital i sobre el seu espai vital. Itàlia, i en concret Nàpols, representarà:

«[...] la maduresa [...] no el paisatge perdut de la infantesa que el record recupera, sinó la presència del present, el batec desconegut de la ciutat, (ibid. 20).

Nàpols provoca en Piera tot un seguit d'imatges sèmiques. Nàpols no és només una ciutat del sud d'Itàlia, sinó que Nàpols és Alfons el Magnànim i la Mediterrània, la burgesia valenciana del segle XV i les relacions comercials, el teatre, la cort, el segle d'or valencià. I Nàpols també és la Grècia clàssica, Roma. «A Nàpols, avui, tot és història, nostàlgia o ruïna. La bellesa és un record, una imatge del passat, no cap present» (ibid. 92).

Les ciutats són també un llibre d'història. A poc a poc, va fent seua la ciutat, el seu territori, el seu passat, present, la gent, els llocs, els carrers, els monuments, els paisatges. Busca el llegat de les diferents èpoques. I elements del paisatge agrari, com els taulells, les gerres, els abeuradors. Els noms, els elements, cadascú conté diverses escenes, vivències, que sorgeixen de manera discontinua, però que si els unim, tenim una unitat completa:

«Per als qui hem viscut - de prop, de dins, d'infants- el món rural mediterrani, aquestes són, també, les ruïnes de la nostra antiga memòria individual.» (ibid. 56)

A Nàpols, com a València, es barregen les oposicions o contradiccions definitòries del caràcter de la ciutat: el progrés contra l'obscurantisme; la contradicció entre les forces atàviques d'un món ancorat en el passat i la pressió dels qui assagen per lluitar dia a dia per oblidar aquest passat; l'alternança entre cosmopolita i provincià:

«Nàpols és així: maneres de viure antic en un espai urbà dens, carregat d'història i actualíssim. Els fantasmes del passat, els sorolls del present, les amenaces del futur, tot confós en una rebolica de botiga en rebaixes on

marabuntes d'humans entren i ixen sense parar dels seus amagatalls babèlics de ciment i enderrocs.» (ibid. 17)

A mesura que s'hi va instal·lant, va establint més paral·lelismes, entre les dos ciutats. Observa la religiositat dels napolitans, les tancades universitàries que li recorden les de la València dels 70, el claustre de Santa Chiara que li recorda els horts dels palaus barrocs valencians, l'exaltació de la terra i del paisatge el retrotrau a la literatura floral valenciana, el viure urbà i el rural conformen un sol món, igual que València. Però hi ha una espècie de vasos comunicants que homogeneïtzen les ciutats, les fan anivellar-se retroalimentar-se.

«En passar per la perifèria de València, la mítica horta destruïda - alqueries i barraques enrunades, séquies d'aigües pudentes, muntons d'escombralls, cementeris de cotxes, indústries i suburbis recents - no podia deixar de percebre el golf napolità com el present que expressa l'avenir, una mena de presagi fatal.» (ibid. 135)

Contra aquesta homogeneïtzació que desnaturalitza les ciutats, contra aquest foragitament de les arrels, de la història, contra aquesta ciutat amnèsica que és València, Piera proposa un model de ciutat marcat per la presència del temps i per l'elogi dels elements que imprimeixen caràcter a la ciutat.

«Mentre Nàpols produeix la sensació de guardar fins a l'aclaparament la memòria urbana del seu passat gloriós, València pateix d'una amnèsia

profunda que converteix l'oblit en buidor definitiva; a Nàpols, mal que bé, palaus, castells o ruïnes s'hi conserven, a València tot s'ensorra, s'amaga, s'hi fa desaparèixer.» (ibid. 36)

Escrit entre 1976 i 1980, publicat finalment l'any 1982 per Edicions del Mall, *Cambra de mapes* de Gaspar Jaén és una obra que es caracteritza per la seua composició fragmentària, de vegades un punt inconnexa i també per ser un llibre de viatges que contarà una història d'amor. Quan aquesta relació acaba, el poeta pren un to amorós en els poemes i ens conta la tristesa d'aquell final i llavors els països, els viatges arriben a ser el complement espacial de l'enyor d'aquell amor. Podríem definir *Cambra de mapes* com un llibre cosmopolita, inspirat en el relat homèric de viatges; en el diari personal que recull l'exaltació davant el paisatge, davant els mites i davant la cultura renaixentista, especialment el paisatge urbà del Renaixement italià.

Les subdivisions del poemari («L'Illa»; «Tròpics»; «Cartes italianes»; «Renou de la pluja pujant a la Drova»; «Pòrtic de la glòria»; «Ciutat de Morella»; «Cicle bretó»; «Cançoners»; «Elegia de Praga»; «Elegia de Roma»; «Elegia de Berlín»; «Elegia de Bolonya» i «Cambra de mapes») són referències toponímiques clares i concretes, que identifica amb una càrrega entranyable, un pòsit de sentiments i de sensacions emotives perquè és la toponímia d'un amor. El poemari comença oferint-nos una visió idíl·lica d'una illa semblant a Ítaca, cosa que el connecta amb el passat clàssic i el tema de l'*Odissea*.

« [...] mot clau que clou flors darrere, colors
blaus de la mar, sense proporció
en els països amagats del mapa.» (Jaén 1982: 4)

Aquesta és una de les claus de *Cambra de mapes*: «països amagats del mapa», una geografia sentimental a partir d'un món eminentment intel·lectual com l'*Odissea*, una geografia col·lectiva, com Europa, que serà la seua medecina per a superar el dolor mitjançant l'evocació d'un passat i una altra geografia concreta que pertany a la seua intrahistòria, al seu periple vital. El baricentre d'aquesta intersecció serà la seua *Cambra de mapes*, un espai privat on es troba a recer i des d'on projecta la seua experiència vital a través d'una geografia sentimental que podríem anomenar cosmopolitisme del desamor i tancar-la dins la seua cambra on hi ha penjats mapes i tindre'ls molt presents en el nou cicle.

Les ciutats es caracteritzen per la juxtaposició de capes de la història i d'elements ètnics, cosa que afavoreix les col·lisions de temps i d'espai, i que permet els fenòmens d'hibridació i la barreja dinàmica dels discursos. El subapartat «Cartes italianes» és un conjunt d'estampes successives sobre Itàlia que trobaran correspondència en el bloc d'«Elegies a Itàlia». Parlem de les evocacions que provoquen els topònims i les destinacions. Vicenza, per exemple, es vista a través dels ulls de l'arquitecte de la ciutat Andrea di Pietro della Gondola, el Palladio Verona i Ravenna o la ciutat de València cinc mesos després del viatge.

«Jo, que he pensat la ciutat, cada punt, cada paraula;
he dibuixat els carrers, els palaus i les estàtues;
les fonts d'enmig de la plaça. Jo, que he fet la ciutat, sent
que mai no ha existit Vicenza. Les façanes de les cases,
els cantons, els arcs, la llonja del Capità, la Basílica...
Tot és una ficció. Cavalls que habiten l'escena.» (Jaén 1982: 12)

L'italianisme creatiu de Gaspar Jaén ve avalat per la seua condició d'arquitecte, de manera permanent, i per tant no es confon amb l'històriconacionalista de Joan Francesc

Mira o el viatger mediterrani de Josep Piera. Les ciutats i els topònims els podem reviuire i evocar perquè prèviament els hem construït. I si no les construïm, tampoc no les podem estimar. El poeta és el veritable constructor de la ciutat, entenent la ciutat com l'ens que queda construït i edificat en el seu mapa mental i modelat per les circumstàncies vitals de l'evocació. La resta, és ficció.

Drumcondra (1991) l'antinovel·la, com ha estat qualificada, és un text fonamental per a entendre la manera d'escriure i de sentir d'un jo-alter ego turista del poeta Joan Navarro. En la contracoberta del llibre ja ens avisa Salvador Jàfer de què és el que podrem llegir-hi: «Són els viatges del cor: avingudes del somni, ponts de l'amor, travesseres dels ulls, barris de la pell, la botànica del desig. De Berlín a València». El llibre està datat i localitzat: Dublín, Berlín, València. Febrer 1988-juliol 1990. El seu coneixement de les ciutats es forma tot lligant noms que li són significatius, des d'una perspectiva personal o col·lectiva en què es produeix un desdoblament entre la veu que ha de recordar els fets i una altra més atenta a la petitesa, a l'experiència en la ciutat viscuda. Quan visites una ciutat, hi ha dos maneres d'encarar-se amb aquesta: observar-la «com s'observen els animals dins les gàbies dels zoològics [...] Contemplar-la com un quadre o una bella estàtua del qualsevol museu. Imatges de la ciutat dissecades per l'ull mut d'una Polaroid» (J. Navarro 1991: 46) o bé «delevava que m'encomanessin la seva malaltia» (ibid 46). La ciutat actuarà com un sismògraf i el protagonista serà la seua agulla inestable. I a cada visita hi ha divergències, contrastos, que ens fan veure una nova ciutat. Navarro percep les ciutats (Dublín, Berlín) com un palimpsest, en què s'ha de llegir a la recerca dels estrats successius de sobreescrites.

«Havia arribat tot sol a Dublín i em confessà, entre rialles, que esperava trobar pels carrers i les tavernes de la ciutat els fantasmes dels personatges de Joyce. Parlàrem de Berlín i de Walter Benjamin suïcidat en una pensió de mala mort a Portbou, de Peter Handke, de Wim Wenders i el seu magnífic *Der Himmel über Berlin*, de Bruno Ganz, del *Diari Irlandès* de Heinrich

Böll, del *The Boy who Followed Ripley* de la Patricia Highsmith, de Joseph Beuys i el seu *The secret block for a secret person in Ireland...*

Quan ell em parlava de Berlín, m'adonava que jo realment no la coneixia, com no coneixia tantes altres ciutats que havia visitat. Em donaven ganes de tornar-hi i que ell em mostrés els seus carrers, les places, els jardins, les antigues cerveseries que encara hi restaven dempeus, els rius i canals de Berlín...» (J. Navarro 1991: 56-57)

Els arquitectes proporcionen un espai neutre, una ciutat funcional. Als viants, però, els agrada mirar, endinsar-se en la ciutat, des d'una perspectiva diferent, gens planificada, donant marge a la casualitat, a l'imprevist. D'aquesta manera, creen mapes viscuts de l'espai urbà. Joan Navarro construeix el seu Dublín, (i Berlín) un espai pluridimensional i de múltiples significats. El passat se superposa al present, la ficció a la realitat, els itineraris físics dibuixen un mapa de sentiments i experiències, la vida privada xoca amb la pública. I aquesta reacció la sintetitza en espais de prestigi. Drumcondra és el barri de Dublín on transcorre part de l'*Ulisses* de Joyce; a l'Ormand Hotel li sembla escoltar la veu de Leopold Bloom; el Jardí Botànic, la plaça de Magdeburg i l'Hotel Explanade, el barri de Kreuzberg, etc. A *Drumcondra* Navarro fa una geografia de llocs, físics i mentals, en clau íntima, que dibuixen un mapa sentimental de la seua experiència en la ciutat. En aquest mapa reivindica el seu Dublín que també és el de James Joyce, caminar pels seus carrers amb Gerard McGuirk nom que evoca una família dels relats de W. B. Yeats, l'emigració irlandesa i la lluita contra la corona anglesa, la revolta de 1916, el Berlín en blanc i negre de Win Wenders o el de Lou Reed, la quotidianitat del matí:

«quan el lleter anava deixant les botelles a les portes de les cases i els botiguers aixecaven les persianes metàl·liques dels seus negocis. Quan les campanes de les esglésies tocaven a missa de set.» (ibid. 25)

En el seu coneixement de la ciutat, adopta el que podríem anomenar una narrativa sensorial. La llum, o el soroll, la música i els aromes, però també són les arrels, les pròpies i les del lloc on anem. La ciutat és tot això, una construcció mental que construïm a partir de la nostra experiència vital i on evoquem, prolonguem i relacionem allò que ens dona forma («És convenient traure les arrels a passeig, altrament acaben podrint-se» ibid. 269). Un entorn interioritzat com a experiència íntima que fa emergir la literatura.

En tornar a València, haurà de reeducar els hàbits, superposar les dos ciutats, la que va abandonar i la que (re)descobreix en tornar:

«[...]reconéixer-ne els carrers i les places, les parades d'autobús, els rostres de la gent que m'era coneguda. Seria inútil buscar algun indret que s'assemblés a algun indret on havia gaudit a Dublín, perquè no el trobaria.» (ibid. 45)

Hi ha, però, «l'esquizofrènia espacial», típica de la ciutat, la màgia secreta de la seua geografia. S'efectuen operacions de confusió de temps i espais. Navarro substitueix allò que veu en el present pels seus records del passat. Espais separats per un temps determinat, no massa gran, però que ha d'identificar per reconéixer la 'realitat', és a dir, per distingir entre allò que recorda i allò que realment veu:

«Hauria de viure sense ells com ho havia fet abans d'arribar-hi. Seria una altra mena de vida. Una altra existència per descabdellar un dia rere l'altre. Viuria amb fantasmes, ombres travessant els ponts de la meua ciutat. Paraules que ningú no pronunciaria, però que jo escoltaria nítidament qualsevol vesprada plujosa de tardor. Encalçaria pels carrers, pels bars, per les escales mecàniques dels grans magatzems, els cossos que es ressemblessin al de l'Ann, al de la Maria, als del Butler i Gerard...» (ibid. 45-46)

4.1.9. Contra la València fragmentària

El subjecte líric que es construeix a través dels textos ho fa mostrant una naturalesa, un paisatge, a través del qual comprendre's i comprendre'ns. En aquest sentit, no hem d'oblidar que la presència de la naturalesa en la poesia moderna ha mantingut la capacitat d'evocar l'alteritat i de manifestar-se com a signe de cultura; però també ha concebut aquesta alteritat com a part essencial del jo, com si es tractara de dos imatges superposades que, just en aquest procés de superposició, es complementen.

La fusió amb el paisatge, de profunda arrel romàntica, va més enllà en la seva potència suggeridora i el paisatge s'endinsa en un món cada vegada més evocador, de fronteres menys rígides. La força evocadora del llenguatge poètic i la revolució dels cànons lírics tradicionals per part del simbolisme francès van significar un punt i apart en la lírica europea. Aquesta revolució poètica va crear un paisatge literari que s'articulava des d'unes descripcions suposadament naturals però que, a través d'un poderós vol imaginatiu, arribava a un paisatge fictici seu d'oposicions i contrastos. Aquest paisatge renovat dins del flux de la continuïtat ens abisma ara davant la imatge d'un espai fragmentari que busca la intervenció activa en la realitat a través del llenguatge. Aquesta proposta irromp amb enorme força a partir de l'escriptura romàntica perquè, com apunta R. Argullol (1994:128):

«Corresponde al hombre moderno la conciencia de habitar un mundo ilimitadamente fragmentado, tratando, como contrapartida, de percibir en cada fragmento una ilusión de unidad».

Així doncs, la mirada sobre, des de i en un paisatge fragmentari determina la construcció de la proposta textual de César Simón (València, 1932). El seu univers gira al voltant de dos àmbits fonamentals: en primer lloc, el paisatge, caracteritzat per la seua interiorització i projecció constants; en segon lloc, l'estranyesa davant la realitat de la consciència. Tots dos aspectes són conformadors de la realitat individual i, alhora, són reflex de la vida en què s'insereix l'experiència vital del subjecte poètic. La seua obra és un home submergit en el paisatge més proper decorat amb llums, ombres, sols, mars, núvols, platges, canyes, tàpies, cases, habitacions desertes, jardins, murs, temples, cossos, estrelles, grills, trens, estacions, veus, músiques, silencis, passos o vents.

La mirada evoluciona i es concentra en la visió del jo i de la seua relació amb la quotidianitat que l'envolta. L'espai s'articula en funció de la solitud, la memòria i la intimitat, on la topofília és signe d'arrelament en el món. El viatge cap a l'interior de la consciència obri nous paisatges, essencialment urbans, a l'ull humà, uns paisatges cada vegada més distants i anònims.

« [...] porque somos la misma lejanía,
el resplandor de algo impreciso,
la sustancia impalpable,
la transustanciación de nuestra propia urbe,
sus crudos horizontes, sus viejas chimeneas,
sus aledaños de vías de trenes,
sus descampados hacia el mar, sus playas grises.» (C. Simón 1985: 25)

Aquesta perspectiva apunta a una visió complexa de la ciutat on es van acumulant en la mirada del subjecte les diferents ciutats que s'han conformat davant la seua mirada i de les que, alhora, el mateix ha format part. Les referències concretes a la ciutat de València, als seus voltants, al trenet, a la platja de la Malva-rosa han desaparegut. Ara ens trobem davant «vías de tren» o «playas grises» que podrien formar part del paisatge real o simbòlic de qualsevol ciutat. L'abstracció, en aquest cas, dóna lloc a la generalització del paisatge urbà. La ciutat que solca els versos de César Simón pertany cada vegada més a la memòria, a la ciutat que deixa constància de sensacions singulars, que ens trasllada a llocs i moments del passat.

José Luis Falcó (València, 1952), entre l'herència culta i la modernitat intel·lectualista, utilitza la poesia com a mitjancera del paisatge en el temps en el poema «Regreso en el trenet»:

« [...] Noche. Las estaciones
del trenecillo suburbano.
Acacias, bugambillas,
nísperos, tras de verjas, los caminos
entre acequias corruptas, de aguas negras
y brillantes. Bultos de moreras,
ásperas cañas de maíz
en direcció al mar. La Malvarrosa.
[...]» (J.L. Falcó & Selma 1985: 65)

La natura absorbeix la realitat humana fins al punt de convertir-la en un "estiércol oloroso" visible a un olfacte orb. El viatge cap a l'interior de la consciència obri nous paisatges, essencialment urbans, a l'ull humà. El subjecte se submergeix cada vegada

més en la pròpia existència i intenta arribar al fons de la consciència, al fons de les coses, de les sensacions.

«[...] Sientes
cómo viene el azahar de oscuras fuentes,
cómo se emboscan las barracas
-girasoles, higueras -,
cómo ladran los perros a distancia,
cómo canta la vida desde el fondo
del barro.
Ya viene el mar, ya hueles
su frescor y su sal, su oscura mole
fragorosa. Ya caminas, ya sigues
al lado de las tapias. La Cadena,
el manantial de Sellarim, jardines
rotos, perdidos, de azulejos,
de fuentes y de bancos de azulejos. [...]» (ibid. 66)

Fragments, premi Octubre de poesia 1990, fou el quart llibre de Gaspar Jaén i Urban. El llibre és, en síntesi, el relat d'una història d'amor quan aquesta ja ha acabat, amb la connotació homosexual i classista, d'evocació passoliniana, amb un especial sentit de sinceritat. Una revisió i una valoració a partir del record i la maduresa personal, i, en certa mesura, de l'envelliment i la saviesa. Els fragments són el que ha quedat amb el temps d'aquelles vivències presentades i ofertes a *Cambra de mapes* (1982). Entre els dos poemaris hi ha un canvi d'espai. A *Cambra de mapes* la referència a indrets italians i a Europa és abassegadora, mentre que a *Fragments* totes les referències són a Elx i a la comarca. Ara no hi haurà cites a basíliques ni a monuments europeus, sinó a escenaris

més propers i assequibles. *Fragments* és la cronologia d'una relació sentimental que va des d'un descobriment de l'amat i vivència d'aquell amor fins al desencant que origina els fragments, restes en forma de vers del record d'aquells dies. *Fragments* és un text que expressa literàriament la intimitat d'un jo en relació a un amor difícil, per diverses raons socioculturals, en una ciutat fragmentària formada per dos macroespais: la ciutat anònima, d'espais nocturns i amagats, plena de microespais i de no-llocs

«Aniràs per carrers de fosca i llibertat
on els déus miserables hauran deixat la guerra.
Mentides, com espectres, et seguiran les passes,
un lleu perfum de roses, records de moltes nits. [...]
Cercareu de bell nou els bars d'altres ciutats,
la neu a la muntanya, la cambra d'un hotel. [...]» (Jaén 1991: 10)

que contrastarà amb una altra ciutat ja coneguda, recognoscible, adornada amb elements florals i propera, que ens mostren el rerefons d'un cant de llibertat a l'opció sexual, a la llibertat en les manifestacions amoroses.

«[...] Duies dins teu el gust del poble, les mateixes
arrels que jo portava, una cultura agrària,
el mateix cel als ulls, un mateix dialecte. [...]
I era dolç arribar al teu poble petit
que deixava de ser un carrer que es travessa
per anar i tornar, unes cases a penes,
un passeig, uns semàfors, uns quants arbres polsosos,
gent que va i gent que ve, cotxes i camions.

Aquell poble va ser per a mi, per uns dies,
un lloc que descobria, grat i desconegut,
un lloc on ser amb tu, vora un mirar que creia
dolç, poruc, i on, en canvi, el turment s'amagava.» (ibid. 19)

L'eclosió de la literatura del jo coincideix, i té sentit que ho faça, amb un període de crisi intel·lectual aguda: la pèrdua de confiança en les grans narracions explicatives, com el marxisme, que no trobaren substitut, i la fi de les utopies alliberadores, les col·lectives i les individuals. Així, per a molts escriptors que havien estat joves i entusiastes en la dècada dels seixanta, la maduració personal i intel·lectual té lloc en un període de desconcert i escepticisme i es manifesta amb una prudent retirada al jardí propi. En el cas espanyol, l'èxit de la «literatura del jo» coincideix també amb la recuperació i la consolidació de les llibertats democràtiques. En una societat i en una ciutat que va habituant-se a l'expressió lliure dels seus diversos membres i on l'ésser humà concret, pel simple fet de ser-ho, té dret a dir el que pensa o li passa, per excèntric que sembla, amb impunitat.

La poesia de Vicent Salvador (Paterna, l'Horta, 1951) es caracteritza pel to autobiogràfic i per un profund compromís amb la paraula poètica. Cadascun dels seus poemes és un retall d'alguna instància, d'alguna sensació, d'alguna reflexió experimentada que posa al descobert per a un receptor disposat a escoltar-lo. *Calabruix* (1984) gestiona l'spleen del jo líric amb dos àmbits temàtics: la rudesia de la ciutat i una màgia d'apel·lacions infantils i realitat adulta, recordada, patida, embellida. La seua obra poètica teixeix els microespais privatis d'estricta relació amb l'experiència: la «terrassa de l'amor» (V. Salvador 1980: 35), el «cotxe aturat» (ibid. 1980: 59; 1982: 73; 1984: 25) o el «silenci d'aules» (ibid 1982: 71; 1993:37). L'enyorança està present en els poemes de *Calabruix*. En aquest acte de reminiscència, la pregunta sol cridar l'atenció del lector; el transporta, a través d'imatges sensorials bastides amb fragments de cançons, noms de personatges i fórmules rituals de relats, a una dimensió màgica – al

temps de la infància, dels contes i les llegendes i a l'àmbit d'una ciutat envoltada per la naturalesa, en la qual no hi ha lloc encara per a les institucions ni els prejudicis socials.

«Temps era temps un poble clar hi havia.

Amb castells d'aigua-succe, capdenanos,

gegantots i, a l'estiu, melons d'Alger

fets fanals.

Recordeu la maltempsada?» (V. Salvador 1984: 56)

Però en aquest poemari l'espai paradigmàtic és la ciutat. De vegades amb metonímies realistes, com el barri de sant Marcel·lí («on la ciutat s'encalma» *ibid.* 1984:38), es tracta d'una València evocadora de la relació entre espais i estats d'ànim. Així, el primer poema (*ibid.* 1984: 15) presenta una seqüència visionària «ran del caliu mort de Ciutat»: fira, pluja, cucs, horabaixa, amor. Després, cada poema sembla especialitzar-se en microespais generadors d'impulsos sentimentals concrets: «la ferum de mort» i el «crit [que] s'aixeca de les runes» (*ibid.* 1984: 41), convertint-la en «Ciutat maleïda» (*ibid.* 1984: 41 i 47); les «filades de llums en la nit» on «mirades rellisquen per l'asfalt» i esdevé laberint on cal buscar-hi «el plànol secret» (*ibid.* 1984: 43); i els «tristos solcs de vori» on escriure «l'amargor de la terra que t'habita» (*ibid.* 1984: 45); i el «llarg desig contra baranes del riu» i l'entrada a les «estances del subsòl» que poden bojament mentre es perd l'amor de «l'heroi de sal» (*ibid.* 1984: 48).

«El llarg desig contra baranes del riu.

Un cementeri de núvols, una allau.

Processó de carrancs per avingudes.

La ciutat en flames, el cruixir dels ossos.

Color bellíssim profanat.
M'endinse a les estances del subsòl
- laberint de l'eco i l'aigua fosca -
com si cada cabell em cridàs un sol mot
i la nit enterca em perseguís.
Com si un radar inacabable.
Com si un llop.
(Un llampec la imatge antiga
dels cossos nus a les escumes d'Ifach)
I torne buit al laberint.
I no hi ha fil sinó un sol mot.
Un colp repetit contra parets de les venes.
Un manament de foc. Un gest
que m'occeix. Un senyal
que em fa embogir de paüra.
Mentrestant,
la ciutat maleïda acoltella els seus fills,
enderroca les torres llaurades
i es lliura a un obscé ritual de lletanies.
(Com et recorde, mar d'Ifach,
cos gentil,
palaus duríssims de la llum).» (V. Salvador 1984: 47)

L'escriptura de Vicent Salvador apareix lligada a l'experiència com a cosa viscuda i a la memòria com un acte contra l'oblit. Es mobilitza el passat en la creació poètica en un acte nou de coneixement o de re-coneixement per a protegir-lo i integrar-lo al present, encara que siga dolorós, a la recerca d'una identitat. Aquesta recuperació, en l'àmbit individual i social, salvaguarda també la memòria col·lectiva perquè no desaparega.

Ramon Guillem (Catarroja, 1958), a *La cambra insomne* (1992) dietari que recull anotacions fetes entre 1987 i 1989 on ens descriu el pas del temps, les estacions, ressenya llibres i escriptors, reflexiona sobre l'escriptura, ens suggereix lectures i audicions, camins a explorar, amics que hi apareixen, etc. Ens alerta del perill d'extinció del nostre espai mític que és l'Albufera, un perill que s'estén al poble valencià ja que el poble necessita mites per a poder subsistir.

La València que ens presenta és una València passada pel sedàs del record, de partides de pilota al trinquet de Pelayo, de l'autobús de dos pisos de Picassent a València, de la fira d'animals de la plaça Redona amb son pare. Una València que enfronta a la València del seu moment on l'ús de la llengua recula, una ciutat sorollosa en el carrer i on les parets dels pisos són com paper de fumar, on la mediocritat cultural triomfa, on el jovent no té cap aspiració ni interès pel fet cultural: «¡Allò que en diuen *civilització* moderna és moltes vegades tan insofrible!» (R. Guillem 1992:161). Davant l'homogeneïtzació cultural que proposa la ciutat (Blasco Ibáñez, *El fava de Ramonet*), Guillem opta per l'elitisme i aïllar-se de la ciutat. La vida urbana es monumentalitza mitjançant la vaga presència de l'amenaça. La seua València seran les llibreries, els seus amics i escriptors, les seues lectures, les seues audicions. El divorci entre la política i l'artista és evident. Ha acabat expulsat de la ciutat.

Enric Sòria (Oliva, la Safor, 1958) va estudiar Història a la Universitat de València, però les seues inclinacions i tries personals el van dur ben d'hora cap al periodisme i la literatura. *Mentre parlem. Fragments d'un diari iniciàtic* (1991) recull diverses entrades de finals dels anys 70 i principis dels 80, amb una estructura tradicional de dietari en què consta el dia encapçalant el fragment, amb la idea del passat («L'únic passat que compta, en canvi, és el que ens conforma») (Sòria 1991:20) i del seu record ben present al llarg del llibre. I sobre la base d'una ciutat que, a poc a poc, va aprenent a estimar, es capbussa per tot allò que conforma la identitat de la ciutat, buscant-hi alhora la seua. A la Seu, per exemple. Un lloc on hi ha «Una tranquil·litat atemporal» (1991: 43) però que concentra molta informació:

«Passejar per la Seu pot ser una classe concentrada d'història de l'art o, si molt convé, de les mentalitats, que ara s'estila» (ibid. 1991:46).

El terme *flâneur* es refereix a un home que vaga i divaga sense rumb dins d'una multitud, però sense formar-ne part, deixant-se portar, sorprenent-se en cada cantonada. Un passejant solitari que, sense rumb fix, es deixa arrossegar per la inspiració, el disseny, les tendències, i que amb freqüència obté les seves idees a partir de petites observacions. El *flâneur* fa del caminar una experiència estètica. Per a Simmel (1986) també va ser la ciutat moderna l'escenari que va veure néixer a aquest nou individu, que mentre es movia entre la multitud, mantenia la seva condició d'observador atent i total, deambulant per l'espectacle de la ciutat, disposat sempre a l'oci i obtenint una percepció diferent de l'espai i del temps. Simmel emprà el terme *flâneur* per a referir-se a un home lliure, que conserva la seva autonomia i individualitat enfront de les dominants forces socials i els lligams que parteixen de l'Estat, de la religió, de la moral i de l'economia. Walter Benjamin (*apud* 2005) emprava el concepte «espectador urbà» per a al·ludir tant a la seva destresa analítica com a tot un estil de vida. El *flâneur* és un individu que es veu influït indirectament i involuntàriament per un disseny peculiar que només pot experimentar durant els seus passejos, explicant que es tracta d'un escombracarrers d'alta exigència estètica, un passejant solitari que troba el motiu dels seus ensomnis en l'intercanvi amb la inestable i efímera iconografia urbana. Així doncs

«Durant una temporada vaig perseguir retaules per València. En té de bons, però comptats. Els que es podien veure ja els he vistos, i també alguns dels que no es podien veure, gràcies a la comprensió d'algun capellà no del tot barallat amb la cultura, que encara en queden, inclús ací. Després vaig buscar esglésies, després places italianes i atzucacs morescos, i aquesta va ser una gran època del meu comerç amb València, ja ho crec que sí. En

acabant vaig buscar-hi Roma mentre rendia visita a les millors preses de les recerques anteriors.» (Sòria 1991: 67)

Peter Marcuse (2004:84) explica que la ciutat sembla caòtica i fragmentada, però sota del caos hi ha un ordre; la fragmentació no és aleatòria. Està dividida però no és dual i il·limitadament plural. Marcuse se serveix dels murs per a plantejar una metàfora sobre la jerarquia de la ciutat, tant en l'interior com a fora; així doncs, existeixen els murs de la presó, espais de confinament propis de la ciutat abandonada dels exclosos; les barricades, murs de protecció de la ciutat dels barris d'habitatges; les estacades, murs de superioritat de la ciutat gentrificada, els murs estucats de les comunitats exclusives, en la ciutat suburbana i les muralles, els murs desenvolupats tecnològicament que defineixen la ciutat dominant.

«Fa només cinquanta anys la major part dels carrers de València no existien. Ni poc ni gens. Eren horts, descampats, caminals, a tot estirar alqueries intermèdies entre la ciutat i els pobles veïns. D'ací que tinguen, i amb ells la ciutat, aquest aire improbable, d'una desangelada indiferència, pura geografia sense història. En ells no fructifica ni el comerç ni l'associacionisme. La irrealitat que els configura no té pes ni projecció determinada. S'imita, com a màxim, un cert folklore en dies assenyalats, però com amb desgana. Un mer esforç mimètic de ser alguna cosa. Habitable extensíssim, tota aquesta allargassada i vàcua xarxa de retícules pot ser que arribe a esdevenir ciutat un dia. Quina mena de ciutat, amb quin caràcter, estil o personalitat -si és que les ciutats del futur tindran aquestes coses-, això encara no podem ni imaginar-ho.

D'altra banda, el que fa cinquanta anys eren carrers, ara és poc més que una ruïna o, en el millor dels casos, una remodelada àrea de serveis. Quasi un

desert que habiten uns pocs vells i una certa marginalitat, i que travessen entre gestions els funcionaris. Tradició que a penes sobreviu, el castissisme que algun dia covaren aquests carrers resulta molt remot, incompreensible, estrany, més enllà del clos de l'antiga muralla. L'entitat d'aquesta ciutat antiga resulta, en el fons, tan fantasmàtica com la de la ciutat embrionària del futur.

Al mig, separant aquests dos mons, el que ja no és i el que encara no és, hi ha les esquifides eixamples que projectà una burgesia de pre-guerra, un altre projecte de ciutat. Una intenció, en tot cas, gelada quan acabava de brotar per un hivern tan cru com persistent. Ara és una cinta llarga i estreta de carrers on s'arrecera el que queda de la valenciana, tan estreta i modesta, tan desconcertada i fora de lloc com els carrers mateixos, que són una mena d'emblema del no-res. De moment, aquesta cosa ínfima és l'única València amb cara i ulls que hi ha. Ara hi viu classe mitjana i voten el Lizondo.» (Sòria 1991: 247)

El creixement ha trencat l'espai urbà en mil fragments i s'han eliminat gran part dels espais de connexió ciutadana que donen sentit a la ciutat. És el que proposa Michel Sorkin (2004:10):

«En realidad, la estructura de esta ciudad es como la de la televisión. El acontecimiento televisivo más importante es el corte, la elisión entre bits de emisión, el paso sin interrupción de una telenovela a un docudrama, o a unas palabras de nuestro patrocinador. [...] Asignar el mismo valor a todos los elementos de la red, con el fin de que cualquiera de las infinitas combinaciones producidas por la transmisión diaria pueda tener un sentido.

La nueva ciudad resultante elimina las peculiaridades genuinas a favor de un campo urbano continuo, una red conceptual de alcance infinito.»

Al llarg del passeig, Sòria ens va reflectint l'escletxa de la València medieval, la València burgesa del segle XIX. D'una València complimentada passem a una València on ha desaparegut la unitat espacial.

«La burgesia local, astuta botiguera, ha preferit atribuir la desaparició de tanta bellesa cortesana a l'absentisme aristocràtic, de la mateixa manera que li atribuï la responsabilitat d'una deserció lingüística que només ella acomplí en profunditat» (Sòria 1991:72).

Sòria seqüencia el passeig per a mostrar-nos aquest territori fragmentat en què se succeeix les restes de la València romana, palaus, establir un itinerari de la València extinta. L'espai urbà és el d'una ciutat relacional, un mosaic de fragments, la relació entre subjecte i espai, entre el que llegim i el que veu el narrador. La història de les ciutats és la dels seus grans projectes urbanístics però també la dels processos de destrucció que aquests mateixos projectes sovint ocasionen per tal de cedir espais a les propostes de modernització. Aquests processos deixen marques en una realitat urbana que, així construïda, només pot presentar-se com una superfície llisa i sense fissures per a qui en pretenga planificar asèpticament l'urbanisme o convertir-ne el perfil en una imatge de postal, és a dir, en un escenari que puga ser fotografiat còmodament pels turistes que el visiten. En les múltiples anàlisis sobre la ciutat sorgides en la crítica cultural contemporània s'han tendit a situar aquesta rugositat urbana en un eix diacrònic: el dels substrats acumulats que formen la memòria col·lectiva de la ciutat. Així, Michel de Certeau (1999) destacava la presència d'un passat ruïnós que «dorm» sota els carrers

actuals, un passat que podem vincular a una vocació nostàlgica de la ciutat contemporània, que esdevé un cosmos alternatiu per a la identificació col·lectiva, la recuperació d'unes altres temporalitats i la reinvençió de la tradició.

«El barri del Pilar caurà, pràcticament sencer, ben prompte. Ningú no se'n dolrà, perquè tenia mala fama. La mala fama se n'anirà a viure a un altre lloc i tornarem a començar. Quant al barri del Carme, no val la pena ni gastar tinta en això, i ho sent pels quatre ecologistes ficats a redemptors urbans que encara proven de defensar-lo. Ha desaparegut, per descomptat el passadís del Trinquet de Cavallers, el fanalet i l'arc. De fet, tot el carrer perilla. ¿I què importa un carrer? ¿Que voldran salvar-ne un per a rodar pel·lícules? De fet, tota la València vella, actualment, sembla una ciutat bombardejada.» (Sòria 1991: 82)

La història ha envaït el lloc de la ciutat convertint-la en un palimpsest, fruit d'un imaginari en el qual els espais emblemàtics estan determinats pel que abans hi havia en el seu lloc o per la funció que havien tingut. La literatura sovint es considera una de les fonts prioritàries d'aquesta memòria, un discurs que pot actualitzar en el present aquest bagatge d'imatges urbanes pretèrites. La identitat de la ciutat és fruit de les relacions sincròniques i diacròniques que s'hi generen, però són les últimes, les històriques, les que inclouen els elements de tradició i memòria, que determinen la forma social de la ciutat en preservar la seua continuïtat o en estimular-ne les eixides. Per això mateix, la possibilitat de llegir la ciutat, és a dir, d'atorgar-li un sentit, depèn de l'existència de continuïtats textuais, això és, d'una organització canviant de vestigis que una cultura literària que condensa grans quantitats d'experiència ha deixat en la memòria.

«I, amb tot, sé molt bé com és de necessari que algú descriga tot açò, aquesta gent, els llibres, les músiques, els films i les converses. La València enorme i voluntariosament provinciana, reclosa, punyalera, però viva, que he conegut i estime, i que caldria que alguna memòria salvara del no-res. Contra una tradició que ha convertit la ciutat en un lloc sense passat ni futur, capital solament de l'oblit.» (Sòria 2005:22-23)

L'any 1993 publicà *Compas d'espera* el 1993. La ciutat en transformació que és València s'explica pel binomi classicisme / barbàrie: la història de l'últim duc imperial romà de la Tarraconense, la tragèdia de la cultura perduda a «Perífrasi», mitjançant el fet relatat per Ateneu segons el qual els psidonis, establerts a la península Itàlica, van perdre la llengua i els costums, excepte una festa en què «repetien paraules gregues / que ja no comprenien, i ploraven». I aquest lament comú era la festa: «Ateneu piadosament ho conta, / car pietat mereixen els qui perden / el fragment de bellesa a què es devien.» Sota la idea que no cal anar a Roma perquè ja hi som, el poema «Roma» trasllada el lector a una visió de la ciutat italiana des de la lectura barroca quevediana i sense moure's de la terrassa de la cafeteria Roma, de València. La ciutat perviu en aquestes formes fugaces, quotidianes, aparentment degradades.

I juntament amb Roma, l'autor instal·la els seus versos a la ciutat de València. I ho fa mitjançant una «Oda impossible a València» en què dona sentit a una tradició d'odes a aquesta ciutat -recordem, en aquest sentit, Estellés. Sota la falsa premissa que no li pot dedicar una oda, Sòria no li estalvia la confessió del seu amor, però tampoc el blasme que li provoca la seua visió dolorosa.

El primer aspecte d'aquesta consideració amarga, el determina la desfeta que significa el progrés: «Jo no podré cantar-te / mentre que et fas desfent-te.» La seua mediocritat la converteix en «una jungla casolana d'asfalt de sèrie b», mentre que s'erigeix en un model d'autodestrucció: «Seria tan fàcil (i tan injust també) / de blasmar-te en la teua ceguesa, / en la forma pionera que tens de destruir-te, / brutal i incomparable, en guerra guerrejada/ de tu i en contra teu....»

Si examinem el model urbà proposat per Robert Venturi i Denise Scott (1979) descobrim que la ciutat està formada per elements que busquen cridar l'atenció de l'usuari i persuadir-lo. En l'anàlisi que fa de l'Strip, l'eix principal de Las Vegas, es produeix una descomposició del carrer en tots els seus elements i s'associen a les funcions. Es tracta, doncs, d'una arquitectura carregada de simbolisme. La València d'Enric Sòria és un muntatge d'imatges, històries i monòlegs de l'autor mentre passeja que els va connectant tot i no tindre cap element comú.

«[...] entaulat de cartó,
coreografia patètica d'una cançó d'estiu
de la més baixa estofa, amb sol i mar,
palmeres i focs artificials entre aborígens
que somriuen i potser assassinen
ahora que somriuen, sota les tanques
sempiternes de la publicitat,
però publicitat al capdavant també,
cosmètica del pinxo,
que del reneç en fa plasenteria.
Aquestes són les gales que t'estimes,
oh jungla casolana d'asfalt de sèrie b, [...]» (Sòria 1993: 35)

Però València connota encara més, i així esdevé també l'advertiment del destí d'una civilització sencera:

«[...] Un mer present continu on no res no vol dir res,
on la infinita vanitat de tot

vol tornar a l'origen, molt més enllà del temps,
sense història ni objecte, sense límit ni anhel,
ni bellesa, ni amor, ni déus ni gràcia
de cap mena que puga imaginar la ment humana,
i sense redempció. [...]» (ibid. 36)

I encara un tercer factor ens fa veure València segons els seus barris: els vells,
moribunds, els nous,

«[...] oh, barri de Patraix,
on Nuevo Centro, oh Cabanyal, Paterna,
Orriols o Benimàment, extra-radi perpetu
on la infàmia esdevé arquitectura:
la més grotesca falla del gremi de l'absurd-,» (ibid. 36)

El poeta insisteix en la impossibilitat de dedicar a la ciutat una oda, per a acabar el poema amb un desig que resumeix l'amor, el lament i la imprecació que vertebraren aquest cant:

«Quan sigues, a la fi, verge i estèril,
oh puta ciutat meua,
llavors ja t'escriuré el cant que mereixes.» (ibid. 37)

Val a dir que el tractament de les ciutats -tant les presents com les passades- a *Compàs d'Espera* s'uneix íntimament a una metàfora de la soledat. I en el tractament d'aquesta soledat destaquen les referències filmiques a la dura bellesa de les imatges de Win Wenders i a la força vital amb què expressen la desolació els personatges de Huston. Els espais de la ciutat de València que ens mostra Sòria ens permeten captar la imatge de la ciutat però no només en el sentit de contemplar una superfície, sinó també en el sentit de contemplar el temps a través d'aquests espais. La ciutat s'homogeneïtza a poc a poc, perquè aquells elements que li donaven caràcter, que la singularitzaven, van desapareixent. L'espai urbà es mostra tal com és, però és la història, el context actual el que altera l'estatisme de la realitat. Es tracta d'entendre la ciutat des del prisma que adopta l'autor, veure-la a través dels seus ulls. Una successió d'espais susceptibles de desaparèixer, espais inconscients, que en la seua composició creen un caos unitari. Aquesta València exclou i només queda fugir.

4.1.10. En la València nacional(ista): Josep Lozano i Ferran Cremades i Arlandis.

En l'epígraf 3.3.2 d'aquesta tesi hem vist l'embranchida que suposà l'obra de Joan Fuster en el procés de renovació ideològica, generacional i política del valencianisme, a l'igual que l'obra literària en la dècada anterior d'autors com Estellés, Pérez Montaner, Marc Granell o Joan Francesc Mira en la centralitat de l'imaginari d'una València nacionalista. En aquest estat de la qüestió, el paper de la cultura en la construcció de la identitat del poble era fonamental i, des del valencianisme, surava la necessitat d'un compromís moral amb el propi poble. Es plantejava la pròpia cohesió interna i la capacitat d'actuar com a tal col·lectivitat, és a dir, com a societat integrada i compacta responsable del seu propi destí, del seu futur, i capaç d'afrontar els seus propis problemes comuns.

Un dels trets de la cultura que conformen una identitat col·lectiva és la llengua, per tal com aquesta actua com a sistema codificador dels fenòmens socials, amb la qual cosa els vincles entre llengua i identitat presentaran, en el cas valencià de manera especial arran els anys setanta del segle passat, un vincle estret. I així, si la llengua és el vehicle

amb què s'expressa la literatura, també la literatura experimentarà les tensions que puguen donar-se entre llengua i identitat. Alhora, l'obra literària esdevé un sistema codificat amb unes regles i convencions pròpies. Cada moment històric condicionarà un determinat sistema d'interpretació de la literatura per part tant dels autors com dels lectors: l'autor i els lectors d'un text literari comparteixen sovint un mateix «horitzó d'expectatives», si tenim en compte els preceptes de l'estètica de la recepció de Hans-Robert Jauss, que busca recuperar la funció social o comunicativa de l'art, és a dir, de com la literatura incideix en els lectors (Acosta 1989). En aquest sentit, la literatura presenta una capacitat simbòlica única que en determinats moments i condicions socials pot vincular-se a moviments de canvi polític de manera sòlida i plenament funcional. Es tractaria de considerar l'«eficàcia simbòlica de les paraules», si ens remetem a l'obra de Pierre Bourdieu (1985: 77).

Se'n pot deduir, per tant, que els escriptors i les seues obres han estat considerats com a models legítims, les paraules dels quals han pres valor màxim. Així opera la novel·la històrica en aquest període, ja que esdevé clau en la «construcció» d'una determinada identitat sobre la qual se sostenen els grups humans. D'aquesta manera ho proposa Benedict Anderson (2005: 24-25), en fer referència al procés de bastiment de les «comunitats» com a una cosa «inventada», però no en el sentit de «falsedat» o «fabricació» sinó com a fruit d'una sèrie de successos vinculats a la «imaginació» o «creativitat» dels pobles. Aquesta comunitat es crea a través d'allò que Homi K. Bhabha anomena una construcció narrativa de la nació (Fernández Bravo 2000). En aquest sentit, representar el passat amb l'objectiu de reforçar una identitat nacional és un aspecte fonamental d'aquestes institucions socialitzadores.

Seguint el procés de nacionalisme banal descrit per Billing (2006), quan una nació no té un estat que la legitime, construirà les seues narracions en contrast amb el «relat oficial». Així, davant el relat «ultranacionalista» de València proposat amb intenció de folkloritzar i eliminar la memòria ciutadana, les idees historicistes ompliran les propostes valencianistes buscant les arrels des de totes les direccions. Calia bastir una reflexió sobre la història, la llengua i la cultura pròpies per a recuperar la memòria ocultada o mistificada. Calia visibilitzar l'altra memòria, aquella ocultada, raptada,

silenciada dels valencians. Com explicaria Joan Fuster en el marc de les conferències dels Premis Octubre de 1984 («Els Països Catalans: un debat obert»):

«Al llarg dels segles, una acumulació de circumstàncies ens ha deixat orfes de la més alta i general toponímia si no és la que ens pervé de l'idioma. En tot cas, i que cadascú es quede amb la seua opció, hi ha *això*: una realitat concreta que demana un nom, i a partir de la qual hem de puntualitzar anàlisis, investigacions, conceptes instrumentals. [...] «Països Catalans», ¿per què i per a què? És la proposta.» (Fuster et al. 1984: 12)

Per a Guattari (2006) qualsevol territori està afectat per un procés de desterritorialització que provoca al seu torn una reterritorialització, a partir de la qual es produirà una nova desterritorialització, i així, correlativament. Aquest procés expressa una relació constant entre elements heterogenis propis de l'espai humà, relació que s'ha d'observar en la seua fluctuació. Dit d'una altra manera: l'espai no és una categoria fixa, sinó que s'interrelaciona amb la dimensió temporal. Per a Westphal (2000) la connexió entre espai i literatura es proposa com una dialèctica (espai – literatura – espai) on la literatura atorga una dimensió imaginària als espais humans i els introdueix en una xarxa intertextual la qual ens permetrà aprehendre l'espai des de la varietat d'obres i autors posats en relació. Els espais humans, siguen o no siguen ciutats, són tributaris dels estrats que la funden: «le présent constitue le dernier estade du passé» (Westphal 2000: 25). Aquesta fusió de veus denota els permanents viatges espacials (d'anada i tornada) i temporals (d'una època a una altra) que donen forma a les identitats culturals i que, des de la literatura i altres disciplines, contribueix al flux dels imaginaris, de les transformacions profundes. Com afirmava Trinidad Simó en la introducció a *Valencia, centro histórico. Guía urbana y de arquitectura*:

«Al mismo tiempo, me dí cuenta que lo que realmente conformaba la ciudad no era el edificio aislado, lo «único», sino lo general, y que para el habitante era tan importante – si no más – la edificación en términos amplios, la trama y el conjunto urbano, como el monumento. Y que si éste tenía una razón de ser, siempre era en función de su entorno, de su historia y de su relación pasada y actual con la ciudad» (Simó 1983: 13)

Així doncs, quan Espanya esdevenia constitucionalment un estat d'autonomies, en prologar la 3^a edició del llibre de Sanchis Guarner *La ciutat de València: síntesi d'història i de geografia*, l'alcalde Pérez Casado (Sanchis Guarner 1983: 7) feia tota una declaració d'intencions de la seua política editorial, enfocada als valencians «en busca de la seua identitat col·lectiva, de les seues arrels genuïnes, dels seus símbols autèntics, dels factors referencials comunitaris legítims i fidedignes».

Des de les institucions es publicaren llibres com *Antologia de poetes valencians, del segle XV al XVIII* (1983) a càrrec d'Eduard J. Verger o els del tàndem María Ángeles Arazo i Francesc Jarque: *La vieja Valencia mercantil y cortesana* (1981); *El barri del Carme* (1986); *Alrededor de la Seu* (1987); *Guia de la Ciutat Vella* (1989), entre d'altres, que cartografiaven la València cap i casal del Segle d'Or, la qual es desplaçarà cap al centre de l'imaginari col·lectiu.

La novel·la històrica, com a estratègia hipertextual Genette (1989), es pot entendre com el resultat de la transformació de les fonts documentals en l'hipertext novel·lístic, que en moltes ocasions, es presentarà com una visió crítica i alternativa a aquelles informacions hipotextuals, com és el cas de les novel·les històriques de marcat caràcter nacionalista, aparegudes en el postfranquisme, on es presentava una visió del nostre passat molt diferent al difós per la historiografia *oficial*. El compromís amb la reivindicació nacional i el compromís amb la denúncia de les desigualtats socials, lligats o per separat, seran els pols d'atracció de gran part de la nostra novel·la històrica, a l'igual que determinats personatges o esdeveniments del nostre passat seran vistos com a

especialment atractius i oportuns per a estimular parabòlicament la presa de consciència de la realitat més immediata.

Activar els principals mecanismes que busquen la connexió amb els lectors com la relació amb el passat històric i a una cultura pròpia, crear una mitologia identitària valenciana, la voluntat fundacional, el paper de la geografia com a espai simbòlic col·lectiu són propostes per a la creació d'un imaginari nacional valencià. A aquesta tasca s'entregaran molts autors com Carlos Pérez Ferré, qui, amb *Tramontana* (1991) filmà la baixada des del Pirineu a València dels colons que buscaven millors terres, o Víctor Decofrens (Víctor Gómez Labrado) amb les seues *Cròniques d'un rei* (1992), recreant la llegenda dels primers valencians i del rei Jaume.

«Els quatre pals vermells no sé què volen dir.

- Si ho considereu bé - respongué l'ermità - trobareu les excel·lències que hi ha en la figura dels quatre pals. No en són pocs ni molts: n'hi ha quatre, que és bon nombre; i no estan doblegats, torts ni trencats, que són ben drets i perfectes, com les coses que són bones; i es tenen tots a una distància igual, que vol dir companyonia i amistat. Els colors signifiquen la sang, el foc, l'or, que són com la força i la llum.» (V. Decofrens 1992:37)

La ficció començarà a reflectir la projecció i la presència de la ciutat de València. *La Regina de la pobla de les fembres peccadrius* (1980), de Ferran Cremades i Arlandis, està centrada en el retrat de la València esplendorosa i tolerant del segle XV i principis del XVI: el final de l'època de les grans construccions sumptuàries del quatre-cents: la Llotja, la Generalitat, les portes de Quart i les de Serrans, i els palaus senyorials. La memòria de la ciutat de València es principiava en els fets de la conquesta del regne per Jaume I. L'Edat Mitjana té el valor del principi d'un procés al llarg del temps en què pren importància un seguit de facetes com les fronteres territorials, els mites de descendència legitimadors, el parentiu, els símbols, els signes d'identitat col·lectiva, la toponímia major i menor, etc. I són importants perquè apunten cap a l'existència d'un sentit de consciència nacional.

Partit, Públich, Pobla de les fembres peccadrius, amb tots aquests noms i uns quants més va ser conegut el bordell de València, que va arribar a estar tancat per un mur i que va nàixer pels inicis del XIV per sedimentació de l'activitat prostibulària i per la voluntat del govern de la ciutat de concentrar una presència inevitable i mantindre un cert orde, i evitar la desregulació que sol abocar aquells espais a la degradació i sordidesa habituals. Tant va ser així, que l'èxit d'aquesta ordenació va convertir el bordell de València en una llegenda durant segles, amb renom i fama europea i, per tant, mundial.

«Com aquestes jornades passades he venut i molt bé, he anat a veure la Pobla de les fembres peccadrius, que des que vaig arribar-hi tenia molta curiositat per tot el que m'han dit i em diuen. La Pobla és molt prop de la Llotja. He anat per ço com s'acostuma que els hòmens van allà on les dones són, a la usança d'aquesta terra.

Encontinent a la posta del sol, no poden arborar-se o parar-se cap escala, vulgarment apel·lada de gats, per on hom puga muntar a cap terrat, essent les dites escales baixades i posades planes en terra. Les muralles des del Portal Nou al del Tintorers o del Tints Majors, clouen el bordell, fent així un barri tancat, edificat només en petita part, car està proveït de molts horts.

Retirat de la ciutat es troba, per tal que les famílies anomenades honorables no tinguen necessitat de presenciar escenes immorals. És com un palau molt ben poblat de dones. Gran, com un poble petit. Les finestres, les de més, són mores, així com aquí hi ha molta moreria i grans senyals de moros. Les finestres mores tenen la forma del pany de les portes. A través de les finestres, com a través dels panys, veus grans senyals d'ornaments i afalacs. Les cases de la Pobla estan decorades per dins amb grans riqueses de guixeries, entabacats i rajoles vidriades, semblant als palaus moros. N'hi ha algunes, però, que tenen altres ornaments, com ja t'expressaré més endavant. Les façanes són emblanquinades, encara que un poc descurades, a causa del temps i del fang i a causa de la brutícia que molts llancen a dreta ciència. Gesmilers i flors de taronger brollen als ulls i satisfan amb llur flaire. Cases flamants i tan blanques com una coloma, amb horts molt grans i bells i ben plantats de molts arbres. Ço delita molt els ulls i asseca els brolladors de llàgrimes. Bells captius conreen aquests jardins. La regina habita en una mena de petit palau molt ric, emparamentat de pàmpols amb gran còpia de raïms. Si no ho veus, no ho creus, encara que ho hages oït mil vegades.» (Cremades i Arlandis 1980: 111-112)

València esdevé l'autèntica protagonista de la novel·la, transfigurada en una dona estimada, compadida, exaltada, discutida, triomfant, censurada. La ciutat està íntimament lligada a la sort de la regina del bordell: la filla del papa Borja i de Joana la del Teixidor que, en la seua coronació, reivindica per a les seues súbdites, i indirectament per a València, el present contra el passat i l'esdevenidor; el sexe, el plaer i l'amor, contra la castedat; la pau contra la guerra; i el luxe i la fastuositat contra la pobresa. Una proposta que connecta amb la contracultura i Amadeu Fabregat. Les forces ocultes de la ciutat que no deixen triomfar un renaixement ovidià i elitista que no fructificà. La fi de la regina comportarà també el final d'aquella València on ella regnava emprant les armes de l'amor. L'esfondrament d'un món divers, ric i peculiar.

En el decurs històric dels països es construeixen, s'abaten i es reconstrueixen sempre una sèrie de fites històriques que marquen indeleblement la seua trajectòria a través del temps. Al País Valencià, la fita de la guerra de les Germanies, ubicada cronològicament en el primer terç del segle XVI, n'és una de ben important, de la qual se'n derivarien repercussions econòmiques i socioculturals.

Crim de Germania (1980), de Josep Lozano, parla d'un tema que forma part de la història dels valencians, la revolta de les Germanies (segle XVI), un tema amb escassos precedents de narrativa històrica: *El encubierto de Valencia*, de Vicent Boix, i una narració de Blasco Ibáñez, *Lo darrer esforç*. Així, la novel·la de Josep Lozano no només explica als mateixos valencians què els va succeir als seus avantpassats, sinó que també explica a través del passat què ha ocorregut en el present més recent (guerra i postguerra) i demana els comptes també als qui haurien pogut fer la revolució i canviar les coses. Com ben bé explicava Josep Iborra (1980, 59):

«Ben mirat, no deixa de ser natural que l'episodi dels «agermanats» continue interessant-nos. El veiem com una herència, rabiosament assumida, d'una frustració col·lectiva que encara continua. «Mascarats» i «agermanats» primer, «botiflers» i «maulets» després, «blaveros» i «catalanistes» ara, el conflicte continua vigent. Aquesta «actualitat» del passat, precisament pel que té de revulsiu, justifica que algú se n'ocupe encara amb un propòsit literari.»

Tot i la intencionada diferència de gènere de cadascuna de les parts independents de l'obra, totes elles, amb un sol tema comú sobre una idea comuna han de contribuir al propòsit bàsic de l'autor, que és interpretar els esdeveniments des de diferents punts de vista, fer veure els conflictes interns dels diferents personatges i de les diverses bandes en aquesta guerra i donar així una molt més completa descripció del que succeí.

Naturalment, tal com és propi d'aquest gènere de novel·la, ací la Història es converteix en molt bona part en un recurs per a l'anàlisi de l'actualitat i toca problemes fonamentals de la seua època. Així per exemple, com ens recorden Esteve Urgellès en el debat i Vicent Peris en el mateix debat i en el monòleg interior:

«Els cavallers ja van emprant el castellà, la llengua estrangera, i abandonant la nostra. Ni el Braç Eclesiàstic ni el Braç Militar volen salvaguardar amb fermesa els drets del nostre país ni entenen la valentia.» (J. Lozano 2000: 188).

«No desistirem de defensar la Germania, perquè ella defensa els furs i les costumes del nostre país, i els furs garanteixen la nostra dignitat de poble.» (ibid. 82-83).

Crim de Germania es mou pels diferents indrets del Regne de València en una clara consonància amb la temàtica de l'obra però hi ha una ciutat d'aquest marc global a la qual cal atorgar-li el mèrit que es mereix: la ciutat de València. El cap i casal esdevé majoritàriament l'escenari principal de l'obra i es conjumina amb una època en particular com és el segle XVI, concretament l'any 1519 al 1527.

«Allí, al carrer dels Tintorers, prop del Tossal, estaven els tretze més importants d'aquell moviment inspirat per un tal Joan Llorenç. [...] Quan aquest arribà al Tossal i els agermanats s'adonaren que la comitiva volia anar directament a la Seu passant pel carrer dels Cavallers, sense trencar a la dreta pel carrer del Corpus com era el costum, [...].

Il·lustríssim senyor, sàpiga vostra senyoria que els reis i els prínceps que vénen a aquesta ciutat per aquest camí, donen la volta pel carrer de la

Bosseria, que és el carrer que ara teniu a mà dreta. [...] Després passen pel Mercat, pel carrer de Sant Vicent, per Sant Martí i per les corretgeries, fins arribar a la Seu, on juren els Furs i es retiren als seus apartaments. Per tant, us demanem – continuà sorneguer – que seguïu el mateix costum i no aneu per aquest nefast carrer de Cavallers (ibid. 228)

Calia buscar en el passat les raons i els mites d'una societat en evolució. Germania Socialista és un grup polític valencià creat per aquestes dates. La revista *Gorg* tragué un número monogràfic sobre la Germania. *La ciutat de València*, de Sanchis Guarner¹³, rematava les cendres del passat, sobre aquest i altres assumptes que inspirarien més novel·listes, com ara Ferran Cremades i Arlandis, al voltant de la història de la ciutat. A *Moriscos i agermanats* (1974), de Eduard Císcar i Ricard Garcia Càrcel, seguiren els diversos treballs d'Eulàlia Duran sobre la revolta, com *Cròniques de les Germanies* (1985) entre d'altres, posteriors en part a la novel·la de Josep Lozano. D'una altra banda, el tema - o algun dels seus encontorns – rebé també l'atenció de diversos creadors literaris, com és el cas de Manuel Molins (*Quatre històries d'amor de la reina Germana*), o Josep Gandia Casimiro (*El Cortesà*), per les mateixes dates en què el publica *Crim de Germania*. Al remat, es tractava d'explicar i pensar, en una societat en plena transformació sociopolítica, la ciutat de València a partir de la seua història i també del seu present immediat.

4.1.11. La València submergida.

Entre 1979 i 1983 es va produir una segona crisi econòmica que va posar en dubte la interpretació evolucionista del creixement i el caràcter progressiu de l'economia. A mitjans anys 80 es preparava una mutació econòmica, tecnològica i política de grans conseqüències: mundialització dels intercanvis, explosió de noves tecnologies, emergència de nous països industrials, declivi de les indústries tradicionals. Va aparèixer

13 Cal recordar que la primera edició del llibre és de l'any 1972.

una societat de la informació i una societat programada, capaç de crear nous models de producció, distribució i consum vàlids per a tota la humanitat.

La ciutat havia començat a terciaritzar-se a taxes galopants després que la indústria ocupara primer a la postguerra i després al període 1960-1975 nombrosos indrets urbans. La segona pujada dels preus del petroli el 1979 marca l'inici d'una profunda crisi econòmica amb destrucció massiva de l'ocupació. De fet, la crisi ja havia començat a tot el món occidental uns anys enrere, el 1973, quan la primera pujada dels preus del petroli suposà un xoc d'oferta amb increment de costos generalitzats i pèrdua de rendibilitat en molts sectors. Davant l'avanç incontrolat de la destrucció de llocs de treball, el govern socialista de Madrid aplicaria les primeres mesures del pla de reconversió industrial. Un antídot extrem que va tindre uns enormes costos socials en les zones industrials, especialment entre el jovent, i concretament entre els fills de la classe obrera que ocupava unes fàbriques que van fer fallida de sobte, i amb aquestes, una cultura de classe construïda entre penalitats sota el franquisme. En definitiva, no hi havia futur per al jovent que esperava rellevar els seus pares en la fàbrica. Ara s'enfrontaven a l'atur i a un treball cada vegada més precari. Així doncs, la reconversió de la siderúrgica de Sagunt, la indústria de Serradors, les drassanes d'Unión Naval de Levante o els tallers metalmeccànics de MACOSA (Materiales y Contrucciones SA) en són exemples. Aquesta fou una època de conflictes, manifestacions i protestes. La indústria s'havia anat des de la dècada dels setanta a les perifèries metropolitanes. Els municipis de la comarca de l'Horta creixen vertiginosament, i els fluxos diaris entre la ciutat i la corona metropolitana comencen a intensificar-se com mai en el passat. El futur que la gent havia de construir mitjançant el treball havia deixat d'existir. Tallers i antigues fàbriques abandonades, sòl industrial, tot prenia significat.

«[...] Forn d'Alcedo, un poble sortosament desconnectat de la ciutat per les obres de desviament del Túria, que encara conservava, barrejades amb les noves construccions, nombroses alqueries dels antics pobladors. L'amalgama urbanística havia despersonalitzat el poble, però el riu i les

grans extensions de terrenys sembrats creaven una prudent separació dels delers administratius de la capital, obstinats a planejar la 'Gran València'.

L'empresa estava emplaçada al polígon industrial de Forn d'Alcedo, confrontant amb el poble de Sedaví. La majoria de les naus estaven o bé abandonades o bé no s'havien arribat a ocupar. La flaire industrial ressaltava per la seua absència.» (Torrent 1985:47)

A aquest paisatge social hauríem d'afegir-hi l'estat de degradació del paisatge urbà en accedir a l'alcaldia de València Ricard Pérez Casado, com ja hem referenciat en aquesta tesi, amb exemples com la degradació crònica del centre històric, on a més augmentà la conflictivitat social i la marginació o la degradació urbanística dels barris perifèrics sorgits enmig del no-res a colp d'especulació urbanística entre les dècades dels 50 i 70 del segle XX, convertits en la frontera invisible de la ciutat.

«Degradado y marginado en el presente, como escondido por el resto de la ciudad; con un fuerte pasado cuya huella no aparece a primera vista; [...] a pesar del conjunto de circunstancias que pesan sobre el barrio y que lo condicionaron hasta formar su piel [...] el abandono de la administración y de toda la ciudad; su degradación; la ubicación de la prostitución – el trabajo más viejo y más silenciado y desvalorizado del mundo - ; y su falta de adaptabilidad a la ciudad moderna)» (Simó 1983: 239)

a) Tribus urbanes: punks i skinheads.

Les tribus urbanes (DA 1995) són grups que es reuneixen al voltant d'una visió del món, d'una certa ideologia, d'una estètica (pentinat, maquillatge, manera de vestir, etc.)

i del gust per un determinat gènere musical. Aquests agrupaments juvenils es distancien de la societat, del «món adult» i constitueixen espais de trobada i de contenció en què comparteixen interessos i inquietuds i es protegeixen els uns als altres.

En termes d'iconoclàstia generacional, 1977 fou l'any en què es va sentir un dels temes més polèmics de la història musical contemporània. Era el *God save the Queen*, dels Sex Pistols, que feia burla de l'himne nacional britànic. Esclatava un esperit rebel, sarcàstic, irònic del punk primigeni, sorgit del proletariat anglès l'any 1977 en una època en què poques bromes eren possibles en aquells anys immediatament previs al thatcherisme, amb un patriotisme exaltat reflectit en la guerra de les Malvines. El proletariat britànic era el sector més afectat per una dinàmica de guerra, tensió i inestabilitat econòmica —o estabilitat precària. I entre ells hi hagué una petita part que ho denunciava tot. La realitat no ofería cap solució. Les alternatives tampoc generaven esperances. Feren de la marginació una forma de vida. Aquell moviment urbà, identificat amb bandes de música com els esmentats Sex Pistols, va tenir rèpliques en la resta d'Occident. També, és clar, a València. Començaren a aparèixer petits grups de joves vestits amb jupes de cuir i botes militars, pentinats de manera cridanera i seduïts per una subcultura que atreïa tant per la seua estètica com pel seu so. El punk semblava fet a propòsit per a adolescents d'esperit contestatari. A partir de l'estètica neix la provocació. Crestes i pantalons trencats enmig d'una societat conservadora indica una estètica que implica provocació.

El punk fou una manera de vida que estèticament s'expressa a partir d'una parafernàlia, una gestualitat, unes actituds, i que produeix un gènere musical les marques del qual són el qüestionament de l'institucional, la ira davant el gregarisme, el rebuig de les bones formes o el concepte convencional d'elegància.

El punk és un moviment de negació total de l'ordre establert. Independentment de l'instint comercial de Malcolm McLaren, la sensibilitat hi era. L'economia florent dels anys seixanta havia donat pas a una economia en recessió que feia inviables els valors tradicionals del «treballa i estalvia» i els valors de la utopia hippy: «no treballes i viu tant de temps com pugues sense fer res». Es vivia una sensació de fi del món. Si la València de la contracultura havia basat les seues reivindicacions en la protesta, el punk no va voler aprendre el llenguatge de la negociació ni va voler legitimar el poder amb

les seues reclamacions. Així, David Dúplex reconeixia en 1978 (*apud* Guillot 2018: 26) que:

«El punk es el rollo de muchos chicos hartos y asqueados de hacer las mismas cosas siempre. De llevar una educación, pasar por un colegio y después tener una familia. También muy asqueados de los restos de lo que fue la contracultura de los setenta.»

I aquesta no era una qüestió artística, sinó social; no afectava la València mínima d'elits desvagades, sinó la València social, massiva, tràgica, sense horitzons reals. Així ho sintetitzava *Miles de muchachos*, una cançó del grup La Resistencia, una nova aposta combativa nascuda de les cendres d'Interterror:

«Miles de muchachos
sin rumbo fijo
andan por la calle
buscando una solución
a tantos problemas,
a tantos esquemas,
a tanto aburrimiento,
en este asco de ciudad.
Porque ya están cansados,
están muy cansados de aguantar.
Miles de muchachos
están buscando una oportunidad.
Miles de muchachos;

sus voces puedes oír gritar.
Miles de muchachos,
una bomba cargada en la nación.
Miles de muchachos
que unirán sus manos para luchar.
Miles de muchachos.
Miles de muchachos,
como tú y yo,
siguen en la calle
sin encontrar solución
a tantos problemas,
a tantos esquemas,
a tanto aburrimiento,
en esta mierda de ciudad.
Porque ya están cansados,
están muy cansados de aguantar.
Miles de muchachos
están buscando una oportunidad.
Miles de muchachos;
sus voces puedes oír gritar.
Miles de muchachos;
una bomba cargada en la nación;
Miles de muchachos
que unirán sus manos para luchar.» (La Resistencia, 1985)

És un moment de canvi, d'esgotament de models i utopies, que comporten el descrèdit de la política. La generació punk no creu en res, i contempla la vida amb una combinació d'angoixa i indiferència. El nihilisme sura. Carli Garcia, guitarrista de grups com Análisis de Orina, Killers, La Morgue o Generación 77 ho refermava:

«Nos sentimos portadores del gran pesimismo, el odio y la soledad más individual, reflejada en la aparición de bandas que formaban cuerpos poco más grandes que ellos mismos y que recorrieron el mundo gritando que ya no habría nada más después del paso de aquel ejército de imperdibles, cadenas y espantajos que se veían muertos antes de nacer. Recorrimos nuestra juventud y unos cuantos kilómetros cuadrados en aras de encontrar la muerte en el rostro de un policía o en el fondo de una botella de whisky. Però, en mi caso al menos, no llegó». (Guillot 2018: 27-29)

Interterror és el grup punk valencià que va obtindre una major projecció, sobre tot gràcies al senzill «Adiós, Lili Marleen» que exhaurí l'edició de 1.500 exemplars. La imatge germanòfila suggerida amb l'ús de la tipografia gòtica en la portada, les botes Dr. Martens i unes cançons que transmetien el missatge de la negació a treballar per un futur que no oferia res més que la misèria xocaven frontalment amb un so sintetitzat que s'associava amb la modernitat i que representaven bandes com Glamour, Betty Troupe o Video, grup aquest últim autor del hit «La noche no es para mi», el primer disc d'or de la història del pop local.

L'origen de les seues cançons estava en la insatisfacció que estenallava uns jóvens de classe treballadora que entenien perfectament els Sex Pistols quan escridassaven allò que «No hi ha futur». Per a Interterror, la ciutat és un lloc de la desesperança, nihilista, inquietant, com reflecteix la pregunta retòrica que clou la cançó «Los héroes están cansados» (Interterror, 2001):

«No hay futuro aquí
nada en qué pensar
qué vacía está la ciudad.
Tu futuro es sangre de ciudad

por la alcantarilla va.
Los héroes están cansados
dejan de luchar
La guerra no ha terminado
però qué más da.
Otra persecución
otro beso de mujer
otra bomba sin estallar.
Una herida más
más miedo al andar
reina la inseguridad.
Tal vez sea mañana
incluso hoy puede ser
quizás debiera haber muerto ya.
Ya no me importa nada
ya nada puedo hacer
tan solo esperaré el final.
Los héroes están cansados
dejan de luchar.
¿Seremos soldados de un nuevo Vietnam?»

Més enllà de l'ostentació i l'exageració, no va haver-hi una ideologia articulada més enllà d'una cert interès per les idees àcrates i el d'algunes persones associades a l'escena que van mostrar una major ideologització mitjançant la realització de programes de ràdio en emissores lliures o en la participació en concerts solidaris a favor de la insubmissió al servei militar obligatori. Com afirmava Carli Garcia a Pilar López (1978: 37) en les pàgines de *Valencia Semanal*:

«El grado de politización nuestro está claro que los chicos quieren situarlo entre anarcos y pasotas. Digamos que los punks somos los negros más pasotas. No se nos puede centrar ni en la CNT ni mucho menos en el PC. Digamos que lo nuestro es un rollo mucho más liberal. Las cadenas, los imperdibles y nuestra indumentaria fascista puede hacer creer que llevamos un rollo facha pero no es cierto. Es muy anacrónico decir que un punk puede ser un fascista.»

L'actitud i l'ideal punk començà a canalitzar, al llarg de la dècada, actituds, mirades i problemàtiques que no tenien cabuda en la cultura oficial. Els caps visibles de la contracultura de la dècada anterior començaven a acomodar-se en les noves institucions i el sistema reduïa la protesta a la marginalitat. I des dels marges es difongueren idees i missatges materialitzats en nombrosos fanzins i cartells que eren el punt de contacte entre el carrer i la comunitat. Títols com *Kaos*, *Masakre*, *La Barricada*, *QuinKalla* o *No Control* esdevenen mitjans de comunicació i d'expressió d'aquells que no tenien veu en els mitjans oficials i ens quantifiquen el nombre de pulsacions d'una ciutat a punt de començar un procés de reurbanització que tindria víctimes entre el jovent i el proletariat. Temes com la insubmissió al servei militar, la violència policial, les presons o la droga són temes que es tracten des d'una perspectiva que cada vegada era menys visible.

Cap a 1982 apareix en escena el moviment skinhead a València (H. Navarro 2019: 65-70). Alguns dels primers skins de la ciutat són els mateixos punks que, com una reacció instintiva contra el gir comercial que havia experimentat el so punk, el qual havia començat a comercialitzar-se i a perdre el caràcter contestatari i antisistema, canvien a una estètica més agressiva.

La cultura skinhead va nàixer en forma de moviment suburbà als anys 60 a Anglaterra i es va estendre arreu del món de manera progressiva. S'identifiquen amb la música Oi!, una combinació de l'ska d'origen caribeny i el rock i empra lletres amb reivindicacions obreres, de violència, de futbol i de problemes quotidians de classe. Però a València, a l'inrevés que a Anglaterra, alguns comencen a defensar una ideologia d'extrema dreta i

canvien, sense un estat intermedi, el símbol anarquista per l'esvàstica. El 1979 el National Front anglés, organització neofeixista, inventa l'etiqueta RAC (Rock Against Communism) que agrupa els grups musicals de caràcter neonazi i dota la música d'una funció: captar jovent, polititzar i mantindre la colla de caps rapats unida, una funció que, com a element que reforça la sensació de pertinença a un col·lectiu, també proporcionarà el món del futbol i les seues graderies ultres de mentalitat feixista, com és el cas dels Yomus, fundats en 1983, caracteritzats per ser seguidors del València CF d'ideologia d'extrema dreta espanyolista, anticatalanista, antisemita i violent. (C. Viñas 2005). També a través de pintades al carrer o fanzins com *Bandera Negra* o *Cirrosis* es fa pública una ideologia de tall típicament feixista. Igualment, les lletres de les cançons solen tractar la idea de raça superior i la defensa d'una hipotètica invasió que amenaça la identitat blanca. Es reivindica el passat gloriós i les èpoques daurades de la nació així com el tribut a màrtirs, la hispanitat, la discriminació sexual, la camaraderia nacionalsocialista, l'anticomunisme o, fins i tot, l'avortament. En sintonia amb el punk, les lletres que lloen l'univers skinhead parlen de l'alcohol, la violència, les crítiques a la condició de treball i al sistema imperant, o el sentiment col·lectiu de ser antisistema, com és el cas de «Cabezas rapadas» (1993), del grup valencià Klan.

«Sagrados juramentos de honor y fidelidad,
escrita en tu bómbier la cruz del nuevo clan.
mil y una provocaciones sufrimos los skinheads,
no saben con quién están jugando,
ahora verán lo que está pasando...
ya se oyen por las calles
a punto de estallar,
el ruido del acero y de voces gritar.
Cabezas rapadas, entrando en acción.
Cabezas rapadas, luchan sin compasión.
Cabezas rapadas, oi!, oi!, oi!

Frente a un crudo destino
de Europa en destrucción,
el paro y las drogas, ¡mierda de generación!
Sobre nosotros se oyen mil leyendas,
para poder contar,
todas manipuladas por la prensa del capital.
Pero el futuro es nuestro y el pueblo vencerá,
jóvenes skinheads para la eternidad
Cabezas rapadas, entrando en acción.
Cabezas rapadas, luchan sin compasión.
Cabezas rapadas, oi!, oi!, oi!» (Klan, 2018)

La fita skinhead valenciana fou el primer concert a territori espanyol, el concert de La Raza Fallas (1992) en què van participar grups internacionals com Battle Zone, No Remorse o els valencians División 250, organitzat per Acción Radical, partit polític d'extrema dreta amb presència al País Valencià.

Ara bé: la València de la Transició i alguns anys més en una democràcia raquítica contingué una gamma de violències notable, encara que la premsa estatal estava massa ocupada mostrant el conflicte base: la batalla de València, assassinats polítics, grups terroristes de diverses ideologies, sabotatges, segrestos, vagues violentes, repressió policial desmesurada, brigades policials especials... En «Bombas para ti» (Interterror, 2001), Interterror parlaven de les morts per explosió causades a civils, coneguts actualment com a «danys col·laterals».

«Un día cualquiera en cualquier lugar de tu ciudad
tienes una cita de la cual no puedes escapar.
Una dama de luto te acecha no la hagas esperar.

Es la muerte que te observa desde la oscuridad.
Hay un loco armado entre la muchedumbre.
En algún tejado un francotirador
un perfecto mecanismo de relojería
activa una bomba camuflada en el motor.
Te esperan presidente, ministro o gobernador
Ahora todo tu poder ha perdido el valor
No te esfuerces en organizar tu seguridad
Esta es una cita de la cual no puedes escapar.
En algún cubo de basura
Puede haber una bomba para ti.»

A més d'aquesta violència en la política interna que mostren recurrentment els telenotícies i les portades dels periòdics, hi ha una altra violència que afecta directament el teixit social, fruit de l'atur i d'una crisi econòmica que acaba generant violència urbana sense precedents. Es crea un clima d'inseguretat ciutadana i comença a estendre's el consum d'heroïna. Malli, una de les protagonistes de *Ribera*, és partícip del món marginal i miser de droga urbana, i es mostra desimbolta en aquest ambient.

«Vivíem de l'estiró, però sobretot de la droga: *talego*, coca, *jaco*, mescalina, *tripis*, *amfetes*, qualsevol *color* que rodara pel mercat.» (J. Lozano 1992:160)

La violència està per totes parts. Hi ha colps en les manifestacions, en els camps de futbol, en la facultat, en les discoteques. *Ombres de la ciutat* (1991) Manuel Molins ens mostra com un skinhead cremen un vell amb els cartons amb què es protegeix de la nit.

A finals dels anys 80, part dels grups ultres del món del futbol comencen a adoptar una ideologia clara i definida. Si fins aleshores l'exhibició de política les graderies era escassa i sempre com una forma de rebel·lia però sense una formació ideològica darrere, a partir d'ara els grups comencen a posicionar-se clarament. El 18 d'abril, a la graderia del Carlos Belmonte, jugava el València contra l'Albacete un partit sense massa transcendència esportiva. Però des de la zona on estava situada la penya ultra Yomus va aparèixer una pancarta que deia «Guillem, jódete», en referència a Guillem Agulló, el militant SHARP assassinat set dies abans a Montanejos (Castelló). L'endemà, en una porta de ferro del camp de Mestalla, hi aparegué una pintada que repetia l'eslògan de la pancarta: «Guillem, jódete», amb el símbol d'Acción Radical. La violència d'uns i les renúncies dels partits majoritaris condemnarà una visió nacionalista de la ciutat a posicions gairebé marginals.

«-Ei, tu, SHAR de merda! - l'un.

-Jo sóc nazi – l'altre.

-Llepaculs de moràpios i negrates! - l'un.

-Me cague en la puta de ta mare i en ton pare si saps qui és – l'altre.

-Quan manen els meus, uns penjarem a tots els independentistes pels collons a la plaça de bous – l'un.

- I farem de València la capital del Quart Reich – l'altre.

-Heil !

-Heil!

I els braços drets es tesen a la romana, assenyalant la negror del cel, com si volguessin estrangular les estrelles en un holocaust renovellat.» (J. Fuster, 1996: 64-65)

b) Quinquis a València.

Com testimoniava el periodista Rafa Rodríguez Gimeno (2013) en ressenyar el llibre *Crónicas quinquis* (2013), del també periodista i protagonista d'aquesta època Javier Valenzuela:

«Yo soy de la generación del 71. Crecí en la *calle Sollana*. Pero en la parte antigua. La nueva es la que se conocía, popularmente, como *Las Fincas Altas*. Cerca estaba la *Avenida de la Plata*. Cerca también estaba el *C.P.E. Santo Caliz*. Era mi colegio. Al lado se construía el *Pabellón de La Fuente de San Luis*. Como con el nuevo *Mestalla*, aquellas obras estuvieron paralizadas unos años. Recuerdo un recreo en el que unos niños gitanos se encaramaron al mismo y nos lanzaban lo que encontraban (tubos fluorescentes, piedras, palos,...) al patio. La escena vista desde abajo era como cuando los indios atacaban a los vaqueros en algún desfiladero. Aunque en nuestro caso no les habíamos hecho nada. Luego, una tarde, alguien dijo que le habían clavado una navaja a no-sé-quien. A mí me quitaron una cazadora. Y, por si fuera poco, en la tele emitieron *Miedo a salir de noche* de Eloy de la Iglesia. Había una sensación de alarma en nuestras vueltas a casa desde clase. Justo lo contrario que “en el otro bando”. Por razones familiares conocí el barrio de *la Fuensanta*. Para un niño era como estar viendo una película en directo. “¡Señores, han llegado los pintores!” contaban que gritó alguien al entrar a un local para atracarlo. Al margen de las necesidades que pasaran, siempre tenían ganas de cachondeo y risa. Nunca borré eso de mi mente. Tampoco se ha borrado que muchos de ellos se fueron para siempre.»

Els barris perifèrics de la ciutat de València, sorgits enmig del no-res a colp d'especulació, eren espais corcats i deshumanitzats per la crisi econòmica del moment que, davant la manca de futur per al jovent que esperava rellevar els seus pares en la fàbrica, van crear la figura del quinquí, un prototip social complex que ocupa un lloc ambivalent dins el sistema que el genera, ja que desestabilitza perquè és conseqüència de la violència estructural que provoca marginació però alhora desafía la cultura hegemònica que, basada en els valors democràtics, les noves institucions volien transmetre a la ciutadania.

La figura del quinquí, per tant, i lluny de l'ambient estètic i festiu d'aquesta època a València, es posiciona en els marges de la societat, en la part més baixa de l'espectre econòmic, on els blocs d'apartaments no estan asfaltats rodejats de terra erma i descampats. La seua figura es troba entre la ficció i la realitat, ja que gran part de l'arxiu que hi ha sobre els quinquís és periodístic o audiovisual. La figura del quinquí no es pot separar de la creació d'un clima d'inseguretat ciutadana subjectiva molt aguda quant a la delinqüència al carrer. Hi hagué una atenció desmesurada a la delinqüència juvenil urbana i això contribuí a crear un clima de terror i d'inseguretat excessiu.

Aquesta és l'època daurada del cine quinquí. Pel·lícules d'Eloy de la Iglesia com *Navajeros* (1980), *El Pico* (1983) i *El Pico II* (1984); de José Antonio de la Loma com *Perros callejeros* (1977), *Yo, el Vaquilla* (1985); o *Deprisa, deprisa* (1980) de Carlos Saura triomfen duent a la pantalla històries de delinqüència, drogues i amor interpretades quasi que sempre per actors no professionals, directament reclutats dels carrers. El periodisme de successos també té una presència notable ens els mitjans de comunicació presents a València, ja siga des del vessant sensacionalista practicat des de *El Caso*, ja siga Javier Valenzuela des de les pàgines de *Diario de Valencia* en el trànsit de la dècada dels anys 70 al 80.

Una literatura de crisi on la marginació de diversos estrats socials ha estat substituïda per a donar-los la paraula, i on les portades portades reconvertiren en símbols, en ídols de les barraques aquests delinqüents. La seua fama transcendí el barri, on aconseguiren la categoria de llegenda i obriren el futur a nous xics sense futur que només veien un camí: ser com ells i eixir als papers.

«Nano abrió una cajita metálica y le mostró varios recortes de periódico. -Fíjate en éste -dijo -. Es de la semana pasada. Y no era asunto mío, sino de un amigo. ¿Te acuerdas de Pedro el Gasolino? - leyó en voz alta: "Delincuente muerto en enfrentamiento con la policía. Resultó herido de gravedad, en el incidente, un policía nacional." Lo que yo te diga. Lo dejaron seco, a tiros. Así, por las buenas. Primero matan y después preguntan. Y claro, el coche se estrelló contra un policía. A ver cómo iba a conducir el tío si estaba medio muerto. Pero dicen que no, que había tratado de cepillarse a un mono. Así se cubren - golpeó con el dedo índice el recorte, y siguió leyendo: "El joven muerto ha sido identificado como Pedro Aguado Durán, de 25 años, al que apodaban el Gasolino. Su acompañante logró escapar, aunque se cree que puede estar herido. La policía está centrando todas sus investigaciones..." ¡Mierda! Como si no supieran quién era el otro. Lo que pasa es que no lo pueden encontrar.» (J.L. de Tomás García, 1990: 431)

La presència de la presó i del reformatori com a institució comença a fer-se present. Aquestes figures són espais de trànsit, on el quinquè entra i ix, o es fuga. Són edificis depriments, lletjos, normalment en la perifèria urbana, construïts per a amagar els enderrocs socials, on predomina la solitud, la sensació que és impossible la reinserció o la reeducació i on es reproduïxen rols de dominació.

«La tristeza casi se podía tocar por todos los rincones del establecimiento. El edificio, de sólida construcción, desde el exterior aparecía como una fortaleza pétreo y carente de toda estética. Pero desde el interior de sus inmensos muros a Antonio le producía una infinita sensación de impotencia.

Originariamente había sido erigido fuera de la ciudad, en plena huerta. En la actualidad era una nota disonante en la periferia de Valencia.» (ibid. 486)

El quinquí es mou entre el rol del delinqüent menyspreable, el de la víctima de la societat i el del rebel davant un sistema injust, i amb això deixa en evidència les costures del sistema penal i judicial. De vegades se'ns emmarca aquest delinqüent dins d'uns paràmetres socials i econòmics molt concrets: atur o treball precari, falta d'escolarització, falta d'un habitatge digne, absència de serveis assistencials, situació familiar hostil, etc, com el Javier Baldeón, personatge del relat «Historias de la Guerra», de Vicente Garcia Cervera o Rata i Resu, parella protagonista del relat «Ciudad oscura» d'Alfons Cervera, tots dos publicats en l'antologia *Dichosa Valencia* (DA 1987). O no apareixen com a éssers victimitzats ja que se'ns mostren capaços d'autoorganitzar-se col·lectivament i generar una subcultura pròpia amb les seues normes i deures, la camaraderia i la lleialtat. Des d'aquest punt de vista, el quinquí no només transgredeix amb la seua forma de viure la normativitat dominant (el sistema de propietat burgés, per exemple), sinó que subverteix la imatge de modernitat que pretenia difondre la ciutat. L'any 1984 l'inspector del grup d'estupefaents de València José Luis de Tomás Garcia guanyava la XLI edició del Premi Nadal amb la novel·la ambientada a València *La otra orilla de la droga*, on retrata el tràfic al minut pels carrers del barri del Carme; el mateix any, Maria Ángeles Arazo, en *Mercados de Valencia* obri el capítol dedicat al mercat de Mossén Sorell amb la imatge que els venedors acudeixen amb lleixiu cada matí per tal de desinfectar les seues parades de productes per la quantitat de xeringues que troben pel terra. L'acotació escènica d'*Ombres de la ciutat* (1992) de Manuel Molins (1992: 49) no deixa cap dubte:

«Una placeta amb una font. Xeringues. La lluna plena a punt de retirar-se darrere unes finques que amenacen ruïnes. Una ombra furtiva s'ha fet fonedissa per un costat.»

Els espais degradats i focus de marginació de la ciutat comencen a emergir en l'imaginari. Solars i places. Xeringues, navalles, culleres cremades formen part d'una imatgeria cultural en què reconeixem formes codificades de representar les noves formes de marginalitat urbana que han poblat aquests barris.

«Siempre era lo mismo: echarse a la calle por la mañana, esperar hasta el mediodía, sacar la pistola y salir, al poco tiempo, con el saco de plástico lleno de billetes. Después, la goma en el brazo de Resu, la aguja hervida y bien hervida en el recipiente de acero inoxidable y la sangre de Resu cuando ella ya andaba con su novela de amor.» (DA 1987: 30)

És un paisatge de la desolació, de la derrota.

c) Abelardo Muñoz.

Abelardo Muñoz (València, 1952) començà la seua carrera com a articulista de la cartellera *Qué y Dónde* en 1978 i des d'aquella data ha continuat publicant columnes, articles i reportatges en la premsa local i estatal: *El País*, *La Vanguardia*, *El Temps*, *Levante – EMV* entre altres, a més d'assidu col·laborador amb columnes literàries en la *Cartelera Turia* des dels anys 80 del segle XX. El 1987 publicà *Valencia sumergida*, un retrat fragmentari i ben viu de la València menys integrada. Un recull de trenta-tres històries que tenen per denominador comú una mirada propera, còmplice a un món

submergit i negligit per la tendència oficial dominant. El narrador ens va mostrant un paisatge urbà, a través del qual comprendre'ns i comprendre's. La mirada evoluciona i es concentra en la visió del jo i de la seua relació amb la quotidianitat que l'envolta. L'espai s'articula en funció de la solitud, la memòria i la intimitat, on la topofília, és a dir, el vincle afectiu entre l'ésser humà i l'entorn (Bachelard 2011) és signe d'arrelament en el món. Així per exemple, per al saxofonista ambulat que va perdre la seua dona en la Riuada de 1957, València és així:

«Los domingos se levante temprano y pule a conciencia su saxo tenor. Se instala bajo los arcos de la Plaza Redonda y, ajeno al guirigall, toca sus piezas preferidas en arrobamiento místico, frente a una palangana de plástico azul en la que recoge la calderilla. A estas alturas ni se lava, porque la dueña bigotuda pretende cobrarle trescientas pesetas por cada ducha caliente. Parece un negro de aquellos de Nueva Orleans tocando su destellante instrumento. Cuando en la taberna de Borgo se toma el primer chato se dice para sí que a fin de cuentas le ha ido mejor que a Garrido el Cojo, que está en el asilo sin remedio. Con todo, lo peor fue aquella maldita riada del 57.»
(A. Muñoz 1987: 24)

Com ja hem esmentat en aquesta tesi en parlar de la contracultura de la dècada dels anys 70, les teories de Guy Debord (2002) i la seua concepció fragmentària de la ciutat fan veure l'espai urbà com una seqüència autònoma, articulada a partir de fragments de la realitat seleccionats d'acord amb les afinitats electives i els interessos comuns dels seus usuaris. Amb la deriva, es reivindica la riquesa potencial de la vida quotidiana, la desalienació. En un moment social en què es consolida un model democràtic en què comencen a oblidar-se, definitivament, les idees de transformació profunda i radical que animaren els moviments contestataris de la dècada anterior, en què «los mentores

gubernativos continuan empeñados en organizar la vacuidad ambiente» (ibid. 58), en què molta de «la basca alunada» de la dedicatòria de llibre xarren «con aire de chulería moderna perfectamente inofensiva» (ibid. 33), i en el Café Lisboa «los de siempre, con el güisqui aguado, esperan salir en la televisión» (ibid. 54), s'ha de canviar la mirada.

«Si uno es de esos idealistas que gusta de pasear por la propia ciudad como un turista lejano, para sorprenderse con lo insólito, debe visitar el belén del Pouet de Sant Vicent. Bajando por la calle del Mar hacia la Glorieta, está la casa natalicia del pare Vicent, escondida tras la mole de la Caja de Ahorros. Hay que atravesar la minúscula capilla donde grupos de fieles veneran al santo y pasar por delante de la fuente milagrosa hasta llegar a un reducido sótano, como una catacumba, en cuyo interior la imaginación religiosa del dominico fray Gabriel Picazo ha creado un inmarcesible monumento kitsch para regocijo de visitantes.» (ibid. 45)

L'espai urbà és el d'una ciutat relacional, un mosaic de fragments, la relació entre subjecte i espai, entre el que llegim i el que veu el narrador. El relat urbà estaria mancat d'ànima sense les persones. La ciutat no té sentit sense la seua gent. I, a més dels espais, emergeixen els personatges que l'habiten, amb les seues trajectòries vitals, seqüències iròniques de la vida, retrats i perfils com els apunts al natural dels pintors, producte de l'observació minuciosa del paisatge que contrasten clarament amb la sismologia social i oficial de la ciutat: la prostitució homosexual als billars Colón, a «Alameditas de Serranos» o la de les adolescents en les sales de cinema; els travestis agredits pels seus xulos, el vell del carrer Trinitaris que té per ofici contar històries per a «alegrar el semblante de ciudadanos tísicos de imaginación» (ibid. 37); la prostitució del carrer de la Pau, els rodamons que hi ha al voltant de la plaça del Carme o de la plaça del Mercat,

les prostitutes heroïnòmanes del barri del Pilar o els atracadors amb la síndrome d'abstinència.

«En tiempos de penuria y desazón económica el tutilimundi alcanza cotas sin cuento. La cruda naturaleza ofrece espectáculos gratuitos, un eclipse de luna llena a través del arco veneciano de La Seu; la ciudad escenifica, para regocijo de sus viandantes, comedias y melodramas de inestimable impacto, en cualquiera de sus sinuosas esquinas. En el centro, el mogollón ciudadano adquiere un rimbombante esplendor. El barrio del Carmen, colillero y mugriento, ofertó no hace mucho un panorama surrealista de peleas por papelines de polvos de talco en medio del fragor de la gitanería trapichera.» (ibid. 15)

Per a Michel de Certeau (1999) els substrats acumulats formen la memòria col·lectiva de la ciutat. Hi ha un passat que dorm sota els carrers actuals, un passat que podem vincular a una vocació nostàlgica de la ciutat contemporània, que esdevé un cosmos alternatiu per a la identificació col·lectiva, la recuperació d'unes altres temporalitats i la reinvençió de la tradició. La identitat de la ciutat és fruit de les relacions sincròniques i diacròniques que s'hi generen, però són les últimes, les històriques, les que inclouen els elements de tradició, memòria, que determinen la forma social de la ciutat en preservar la seua continuïtat o en estimular-ne les eixides. Una parella d'amics entren a Capsa 13, local emblemàtic de la contracultura valenciana dels anys 70:

«Entraron en el chiringuito decano, vieja guardia de los hoy buscadores de oro. La foto de la bella [Marilyn] tenía un color amarillento, como la dentadura en un fumador de caldo de gallina.

Sonreía, como una vieja puta a la que molestara el humo, con un aire más provocador que antaño. Los parroquianos permanecieron como estatuas durante un lapso interminable bajo el tam – tam de The Doors, inasequibles y lejanos. Sin la naturaleza muerta de Campano, el local evocó la grandeza de las fastuosas ruinas egipcias o como esos casinos abandonados de Sausalito. A merced del desierto, con neones agónicos parpadeando, sobre lomos amatista de serpientes cascabel, deslizantes por las barras y entre risas de coyotes que juegan al bacarrá sobre manteles verdes.» (ibid. 33)

Hem passat de l'escepticisme davant les proclames revolucionàries i l'acceptació resignada de la llei dels diners a la desimboltura i el cinisme dels joves. Els nous buròcrates sorgits del naufragi de les revolucions enlluernen amb promeses de modernitat quan el que estava començant a imperar era la submissió al liberalisme salvatge que s'imposava en aquell moment a tot Occident. Ha sorgit una nova generació que ha interioritzat els mecanismes del poder i manifesta amb tota mena de signes exteriors la seua adhesió al sistema. Aquesta ciutat submergida és el relat de la decadència on s'imposa una lògica purament econòmica de la dominació, independent de l'exercici del poder polític i de la manipulació ideològica. Les ciutats desapareixeran víctimes d'una malaltia mortal. El mercat es convertirà en l'única forma de justícia. Es propagaran una onada de desercions i renúncies. L'època de les esperances, on tot podia ocórrer ha estat reemplaçada per una realitat tan real que arriba a ser un somni de la ciutat més profunda, més submergida, on domina la solitud i l'aïllament.

«Unos ven confirmada la necesidad de la amnesia y los otros se ponen más contentos que unas pascuas y cultivan con más afán su huerto. Pero los mentores gubernativos continuan empeñados en organizar la vacuidad ambiente.

Y Travis está aquí, entre nosotros, no en el Artis [...] La culturilla ignora a Travis [...] Metiéndonos modernidad a contrapelo sobre un puente de plata que despierta la imaginación.» (ibid. 58-59).

d) La línia sinistra i Bernardo Cordellat.

A principis dels anys 80 del segle XX, a Espanya es comença a parlar de música sinistra per a definir els sons tensos i angoixants de diversos conjunts que apareixen per diverses ciutats de l'estat, influïts per bandes angleses com Joy Division o Siouxsie and the Banshees entre d'altres, que havien estat etiquetades com a «gòtiques». El goticisme de base literària s'associa a l'horror i al macabre que floró durant el Romanticisme amb obres com *Frankenstein*, de Mary Shelley o autors com Edgar Allan Poe o Ambrose Bierce. Els ingredients solien ser: castells en ruïnes i embruixats, masmorres, monestirs amb passadissos claustrofòbics, donzelles turmentades, oprimides per un vilà cruel, venjances d'ultratomba, invocacions d'éssers de l'inframón, somnis premonitoris, nits de tempesta, etc., tot el que fora necessari per a provocar la commoció i compassió del lector.

Les cançons de Ian Curtis (Manchester, 1956 – Macclesfield, 1980) per a Joy Division eren fosques, adustes i obsessives: no hi havia lloc per a l'alegria. L'aspecte de Susan Janet (Londres, 1957), la cantant de Siouxsie and the Banshees també marcà una pauta estètica: maquillatges mortuoris, ungles pintades de negre, cardatges atzabeja, crespons, roba de cuir i complements sadomasoquistes, joies esotèriques, i una actitud enigmàtica i distant. Els també britànics Bauhaus van prendre el nom de l'homònima escola alemanya de disseny creada el 1919 i irromperen en escena el 1979 amb el single *Bela Lugosi's Dead*. Així doncs, també s'incorporava al món musical les làpides mortuòries, els àngels de pedra, els jardins llòbrecs i les tenebres en les portades dels discos. Aquesta línia sinistra de base musical incorporà també l'avantguardista cinema expressionista alemany dels anys 20 de principis del segle XX (Lang, Murnau, Pabst, etc.) replet del negativisme romàntic.

En aquest context, a principis dels anys 80, també emergirà una València en clara sintonia amb aquesta línia estètica i com a Europa, de base més musical que no literària, com la que mostrarà el llegendari fanzín *Estricnina* (R. Cervera, 2014) que, tot i la seua curta vida, només tres números, editats en petites tirades i distribuïts des de la precarietat que definia les infraestructures culturals de l'època, esdevingué una capçalera de referència. L'estiu de 1980, a les Palmeretes, pedania de Sueca, i pràcticament al costat d'un altre lloc de memòria mític de l'època (Barraca), s'inaugurava Chocolate Cream, una discoteca amb una estètica inspirada en la caseta de xocolate del conte de Hänsel i Gretel. Toni *el Gitano* (Tony Vidal Batiste, València, 1956) seria el discjòquei resident a finals de 1983 fins a 1986 i hi organitzaria els primers concerts d'aquesta línia estètica: Killing Joke, Fresh for Lulu, The Jazz Butcher, Desechables, Alien Sex Fiend o Aroma di Amore, entre d'altres. En aquesta època la decoració perd l'aspecte de fantasia del principi i adquireix un to sinistre i lúgubre, en sintonia amb la música que allí sonava: cordes i forques, teranyines fluorescents, calaveres, taüts, el discjòquei vestit amb una bata negra, el cap rapt, sense celles. Segons testimonia Luis Costa (2016:169), la revista francesa *Paris Match* la descrivia en aquests termes:

«Cruzando el umbral de la entrada me encontré en las puertas del infierno, y atravesando la puerta me topé con el mismísimo Satán. Un ser esperpéntico, desnudo en una cabina, incitando al público a hacer lo que el quería.»

Bernardo Cordellat (Picassent, 1958 – 2009) fou membre de bandes valencianes com Juguetes de Precisión, Extrema Cordialidad Homicida, Crenon 1867 o Paracuellos Bar. Les lletres de les seues composicions són fosques i decadents, potser massa elaborades per a ajustar-se a els ritmes accelerats que requereix el punk. És autor del poemari *Normas (y) un ramillete de esquelas* (I.G.P., 1985) introbable a dia d'avui, i de *Libro*

Hermético (1986). En sintonia amb aquesta ona sinistra, la seua poesia ens mostra una ciutat dominada per la neurosi, deshumanitzada, desesperada, fantasmal, amb els seus bojos i éssers perduts.

«Los números no me responden,
las palabras ya hace tanto tiempo
que prefieren no hacerlo...
No hay continuidad
ni concordancia.
Tras la pública exorcización,
mis quebrantadas neuronas
no atienden a trazos,
y la estabilidad tiene un límite...
Destellos oculares y voces
en mi casa...
Jaquecas, enfriamientos...
Sangre, mucha sangre roja
en mi bañera...
Románticos, muchos románticos
en mi cuarto de baño
con pálidas venas profanadas.
Los responsos todavía obran
en poder de mi cabeza. [...]» («Doméstico espectro», Cordellat, 1986: 10-11)

Els poemes de *Libro Hermético* duen títols com «Doméstico espectro», «Funeraria», «Tecnopasajes de terror» o «Enfermedades de la voluntad (Época de la disgregación

industrial) que ens introdueixen en un món habitat per éssers «andrògino profanador de tombes», «extasiado ladrón de cadáveres», «crímenes preciosos», «genocidios fastuosos» que passen per un paisatge decorat amb quiròfans, sales de dissecció, «matadero aséptico», «un mausoleo reposando pálido» o per la «fría losa de un cementerio» que donen compte d'aquesta línia estètica.

«Movimiento sistemático
en el interior de un féretro,
suave, sensual, rítmico,
cadencioso y ascendente.
Sentirme enterrado y elevado.» («Si yo», Cordellat 1986:11)

Cordellat presenta una gent desesperada i desencantada, amb un particular menyspreu per la condició humana general o de proximitat, expressada amb un *tu* múltiple («Yo, A.H.», ibid. 47)

«No tengo tiempo para explicaros por qué
he decidido poner fin a mi vida.
Os podría decir cuan hiriente y real es mi aversión
a todo aquello que conforma el género humano.
Y sería verdad.»

que ens mostra l'agonia de la joventut que no pot ignorar la decadència, el nihilisme i la destrucció de la societat ja agonitzant que l'ha engendrat.

Com en les cançons dels grups anglosaxons que marquen aquesta línia estètica, els seus poemes aborden temàtiques escabroses i lúgubres, que s'endinsen en els racons foscos de la psiqué. La idea del suïcidi, de la mort i de l'assassinat suren per tota la seua obra.

«Tú no me conoces;
soy el extranjero que todas las noches
te aguarda en tu habitación.
Soy el Ministro interior
de tus inconfesables deseos de ursulina.
Soy el misterio que te hace darte cada vez más,
al tiempo neutro.
Soy la enredadera tentacular
que en invierno vegeta sobre tu cuerpo.
Soy la sombra con aspecto de vampiro,
que te desangra a golpes mágicos,
como el carnicero a su víctima.
Soy el niño que sobre tu cuerpo inerte
trata de inventar un macabro juego.
Soy el impulso que te empuja hacia las ruedas
metal y velocidad, del tren,
y quiero que sepas que sigo pensando
en tu felicidad» («Cúspide ininterrumpida», ibid. 49)

El 1977 apareix Makoki, el personatge de còmic creat per Gallardo i Mediavilla a partir d'un conte de Felipe Borrallo, el boig que s'escapa del frenopàtic després d'un electroxoc, amb els elèctrodes al cap, que recorre una ciutat absurda i violenta, amb carrers bigarrats, carreteres de circumval·lació i cinturons de ronda penjats sobre mars

de tempesta. A *La taronja mecànica* (1971), de Kubrick, Àlex, dominat pel tedi, per la manca de propòsit vital, és jutjat i condemnat a la presó per les seues accions violentes. Amb la finalitat de reduir el temps de la condemna, accepta sotmetre's a un tractament psiquiàtric anomenat Ludovico. La poesia de Cordellat presenta una societat dominada per la neurosi, deshumanitzada, desesperada, fantasmal, amb els seus bojos i éssers perduts, amb els seus «Hospital para Enfermedades de la Educación» i «Residencia de Enfermos Mentales» que sempre té present el concepte de «re-educación»:

«[...] Re-Educación Emocional.
Volver a la Base.
A la parálisis cerebral. [...]»
(«Monólogo contigo mismo»; ibid. 20)

Una reeducació amb una finalitat clara:

«[...] Supervisar y ecualizar la evasión [...] luego, las calles, nuestro particular mundo emotivo, quede tétricamente relajado, (es sólo una expresión). Las arterias, ahora, se encuentran y entrecruan, satisfechas, repletas, descansadas, saciadas.» («Düsseldorf [Sempiterna glaciación espectral], ibid. 37)

A l'igual que José Sirgado, el personatge d'*Arrebato* (Iván Zulueta), Cordellat presenta espais tancats, obsessius, on el poeta viu situacions límit. Són personatges ferits en els seus sentiments. En el carrer, la sensació de pànic no l'abandona mai.

«Un día lluvioso, de color nublado, de forma gris. La fina llovizna va tiñiendo de tristeza los pensamientos del escritor, que postrado ante la cama va preparando la maleta, y revistiendo de dignidad herida sus sentimientos.

Antes de salir para siempre de la habitación en la que ha intentado vivir, mira distraído, tembloroso, a su alrededor, queriendo encontrar algo que le decida a quedarse, però no, todo allí queda paralizado, muerto. Debe irse ya. Afuera, en la calle, los edificios, deformes se abalanzan sobre el; la humedad se yergue a su paso, la soledad le rodea con electrizante abrazo. En esos momentos puede ser cualquier hora, por la mañana, al atardecer, el color del cielo anula la diferencia. La luna no se atreve a disputar y el sol calla.

Se dirige hacia la estación, donde el rugido del tren lo ahoga todo, donde los pensamientos más puros y nobles quedan derrotados por el quejido del tren, quedan disueltos por la rítmica brutalidad de la máquina, del metal. Los recuerdos le sisean algo al oído del escritor, però este los rechaza con rudeza; el sopor torpe de una buena comida, però una comida que se está agriando ahora en su estómago». (ibid. 58)

La ciutat és concreta però anònima; la ciutat d'on es podia o calia fugir i la ciutat de destí indeterminada, convertida en un desarrelament de la ciutat real i biogràfica. Les imatges, com en el cinema, apareixen a gran velocitat. Hi ha la sensació que alguna cosa s'ha trencat amb la generació del període anterior. La ciutat té una imatge devastada. Hi

ha la sensació que es viu en un estat d'excepció, la violència sura. Batega un sentiment de rebel·lió contra la vida programada i contra la reprogramació.

4.1.12. La València moderna

Des dels anys 60, la societat de consum s'havia anat desenvolupant fins a oferir als individus possibilitats de triar gairebé infinites. S'havia creat una cultura personalitzada, basada en l'hedonisme i en una visió pragmàtica de la vida. La gent es desentenien de la tradició, renegava de la posteritat i aspirava a viure un present continu. La desaparició del món comú de referències va provocar una desestabilització progressiva de les personalitats i l'atomització de la vida social.

A València, la implantació del nou règim democràtic havia pactat una continuïtat, fins i tot simbòlica, del franquisme. Molts dels pares dels joves d'aquests anys 80 eren o havien sigut llauradors i no es disposaven de models clars cap a la modernitat. «Cargo de mi» és una cançó de Juli Bustamante (1986) que reflectia aquesta situació.

«No me llames nunca por mi nombre,
invítame a desayunar,
a fumar en la cama todo el día,
al llegar a casa será otro cantar.
Hay un aire de misterio en las aceras
cuando bailas, no se sabe qué.
Verdades construidas sobre omisiones
¡que no hace falta ni saber!
Hazte cargo de mí ...
No me dejes en la carretera al amanecer,
tienes sitio, me lo habías dicho,
no me hagas hablar más.
Trabajo tanto que cuando llega el viernes

estoy a punto de estallar.

Hazte cargo de mí ...Cargo de mí.»

Calia una reformulació. Recollir en la sordidesa de la realitat les bases per a una nova bellesa, desconfiant tant de la introspecció com de la nostàlgia com a fonament d'un nou projecte. Situats en aquest punt, València era una ciutat que oferia moltes possibilitats perquè hi havia moltíssimes coses per fer. I una d'elles era ser modern.

«La ciutat, en l'inici de la dècada dels vuitanta, no havia crescut com ara. Era més modesta, però destil·lava moltes més ganes de voler tenir personalitat pròpia. Amb una categoria urbanística que la feia sentir-se més a prop de les ciutats referencials, València en aquell moment era un lloc ideal per fer coses distintes a les que indicaven les modes, les tendències i les pressions culturals i socioeconòmiques majoritàries. Era un espai propici per a tots els que volien fer coses modernes, però que, com la mateixa ciutat, no sabien com fer-ho. Els gestors culturals jugaven amb el mite de zona potencialment oberta, rica i lúdica per fer veure que València estava destinada a trobar el seu lloc a la Mediterrània enmig de les influències culturals més diferents, i sota un sol perenne que actuava com a revulsiu per als sentits. El fet que avui dia encara no l'haja trobat realment indica que aquesta pirotècnia política no va influir com s'esperava. Com tampoc no ho va fer sobre la gent jove del territori, gent que anava a la seua, intentant esbrinar, després de la transició, com situar-se en la nova societat que havia heretat.» (Oleaque 2004: 19)

a) La modernitat i els nous costums urbans.

Com referencia J. Guillamon (2019:59), Ramón de España (Barcelona, 1956) va publicar a la revista *Star* «Somos los hombres del 70 y todo está a nuestro alcance», un article que es podria considerar una resposta de la generació més jove a la sèrie «Nosotros los malditos» de Pau Malvido en què retratava la generació de la contracultura. Com Malvido, també Ramón de España (1979: 40-42) començava amb una recapitulació. El punt de partida se situava a la mateixa dècada dels setanta, una dècada que no havia tingut un estil propi.

«Al no estar obnubilados por revoluciones ni constantes afirmaciones generacionales, podemos disfrutar del pasado a nuestro antojo, elegir, coger esto y dejar aquello. [...]

Concentrémonos en estos años que terminan, hagamos de lo efímero lo fundamental, creemos una nueva estética, una estética del juego que nos defina como seres diferentes y lúcidos. Aprovechemos que no nos sentimos constreñidos por ninguna desagradable obligación. [...]

Pongámonos tejanos o trajes, bebamos whisky o fumemos marihuana, disfrutemos de Bogart o de Fassbinder. Todo está al alcance de la mano para nosotros, privilegiados hombres de los años 70. Seamos anticuados, es la mejor forma de ser modernos.»

L'home dels anys 70 basa la seua vida en la sedimentació de totes les vides anteriors. És fill del passat però se'n riu. Sap que el món no canviarà i, en clara contraposició a la generació anterior, la hippy, recuperarà tot allò que van destruir: els vestits, les corbates i totes les coses que contribuïen a fer fascinants les relacions entre els homes i les dones. El pòquer, el billar americà, l'alcohol - més adequat i elegant- a la vida social que no pas el cannabis, l'elegància que transmeten els personatges del cinema clàssic de

Hollywood entre d'altres començaran a desfilars per la ficció valenciana. Així doncs, el pianista del Metropol espera inquiet «el brillo tímido de las mujeres / cuando tintinean los martinis / sobre la arqueología de sus lápices de labios» (U. Stabile 1989: 10). A *Tango* (1985), de Manuel Molins (1985:8), Marc, intentant seduir Marta, li preguntarà: «¿Quina música prefereixes? Jo sóc un anacrònic: m'agrada el ball agarrat». Daniel Torres (València, 1958), dibuixant d'histories, instal·lat a Barcelona, comença la seua carrera professional a *El Vibora*, on publica la seua història *Asesinato a 64 imágenes por segundo*, una història hammetiana protagonitzada pel detectiu privat Claudio Cueco, un personatge representat per un gall antropomorf, qui posteriorment serà el protagonista de la seua primera sèrie llarga, *El ángel caído* (1981). En aquestes històries veiem un intent de recuperar l'ambient cosmopolita del còmic d'aventures dels anys 50, amb una ambientació retrofuturista, on la gent vesteix roba i cotxes de la dècada dels anys 50, fan servir una tecnologia molt avançada per al moment i València com a escenari: la platja, el Cabanyal, les Arenes, l'edifici del Relotge o la cafeteria Balanzà entre altres.

A València els excessos estètics van acabar sent una mena de comunicació a viva veu amb què els jòvens podien decidir i promoure els seus gustos més enllà de les indústries culturals i contraculturals. Si el punk representava el realisme brut amb totes les seues asprors nihilistes, el nou romanticisme s'ensenyoria de la nit amb les seves fantasies postlaborals i amb el revolucionari, antiaristocràtic, missatge del dandisme: tots els cavallers som iguals. David Bowie encarnava bona part de les consignes per a aquests aspirants a la modernitat cisellades amb llapis de llavis en el frontispici del nou temple: ambigüitat, extravagància, promiscuïtat, toxicitat, hedonisme, escapisme, individualisme, elitisme, europeisme, decadència, provocació, creativitat, mutabilitat, llibertat i *petardeo*. El crític musical Rafa Cervera ho sintetitzà d'aquesta manera:

«Devorábamos música, nuestras influencias crecían semanalmente, però siempre en la misma dirección. El sonido de Magazine, Japan y Ultravox también nos atraía mucho. Y la imagen nos gustaba que fuera provocativa y

diferente a lo que se llevaba en Valencia, que todavía era muy hippy.»
(Costa 2017:79)

Per les característiques de disfressa barroca, el *new romantic* s'adia als temps. Si les creacions musicals d'aquest moviment aglutinaven influències tan dispars com el so discotequer de Munich i el pop avantguardista, la vestimenta abastava un enorme catàleg d'influències. Bàsicament, tot era vàlid per tal que reflectira la personalitat de la persona portadora: la roba com a llenguatge i expressió. Hom buscava anar vestit d'una forma única, inconfusible. Carlos Marzal (València, 1961), en el poema «El autor amonesta a un amigo» pertanyent al llibre *El último de la fiesta* (1997) li recrimina al seu amic Fabio que «hayas abandonado los cosméticos / y no lleves pendientes; / que el rimmel no insolente tus pestañas / y no hables en latín a las mujeres, / antes de retirarte a tu ataúd / huyendo del mal día que amanece.» (Marzal 2005: 61). La ciutat s'emplenà de vianants d'iconografia recargolada. Eren gent que, majoritàriament, no vivia en el nucli de la ciutat sinó en l'àrea metropolitana o en pobles perifèrics, i omplien la ciutat en una mena de processó nocturna que delimitava el territori. L'obsessió per ser especial es va estendre entre tots els que vivien precisament en una distància suficient del centre per a combatre els corrents mentals més burgesos però que alhora no es trobaven excessivament lluny per no assabentar-se del que estava de moda i del que no. Eren individus contemporanis, que substituïen tot discurs social que havia marcat èpoques anteriors per l'hedonisme i l'estètica com a nous signes contestataris dels temps.

En 1981, el mateix any que Duran Duran o Spandau Ballet editen els seus primers treballs, el grup valencià Glamour editava *Imágenes*, un disc elegant i contundent. Els teclats i sintetitzadors generaven la màgia de l'àlbum. Per les cançons ressonaven els ecos a Ultravox o Roxy Music i la veu de Luis Badenes, amb un look a la manera de David Bowie, feia estèticament creïble la proposta musical de Glamour. «Imágenes», el seu hit, resumia el sentiment de les classes més ignorades per totes les elits.

«[...] Fascinación, ya no puedo sonreír,
imágenes, tras la ventana no está París.
Fascinación, me trastorna el ayer.
Imágenes, voler al juego y jugar a perder.
Te regalo mi ternura,
traspasando tu silueta
veo mi imagen futura. [...]» (Glamour, 1981)

La vida quotidiana començava a tindre més a veure amb preferències, hibridacions i apostes en els estils de vida que amb diferències de classe o d'ideologia. Aquesta nova organització social simbòlica, (B. Anderson 2005) està connectada a través de la importació i exportació cultural. La cultura mediàtica global en les seues diferents manifestacions formaria aquest eix. Una modernitat de base musical (Costa 2016: 39-55) que es construïa comprant discos i escoltant música a tendes com Cara B, Harmony, Oldies, Zic Zac, Area Import, etc., i allí conèixer gent que tocava en grups com La Morgue; compartint la informació amb els amics afins musicalment, intercanviant-se discos, descobrint-ne; explorant el Carme en busca de vestigis d'aquesta modernitat que il·luminava setmanalment les portades del *New Musical Express* i el *Melody Maker*, setmanaris que es podien aconseguir en el Kiosco Moderno de la plaça de l'Ajuntament. Aquest fenomen del nou romanticisme començà pels carrers contigus a l'Estació del Nord, i aquesta es transformà en una nova zona d'oci nocturn. El pub Pyjamarama i la discoteca Metròpolis conformaren el nucli. La gent, col·loquialment, es referia a aquesta zona com Pelayo.

«Als restaurants de cuina casolana i xinesa, bars de vermut ràpids, sales de màquines de premi i un trinquet de pilota - esport nacional d'estranya supervivència - , se'ls havia afegit, en contra de l'opinió del veïnat, una sèrie

de *pubs* que lluien a les façanes rètols de neó de diferent colorit i mida, que fan del carrer, si més no, una estampa impròpia d'un barri artesà. A mesura que detectiu i acompanyant s'apropaven al Marraquech, les notes sorolloses de *Better off dead*, una cançó de Rod Stewart, se sentien més estridents i més emprenyadores per a una colla d'homes i dones grans que, asseguts a la porta de casa, prop dels *pubs*, contemplaven, impotents, el paisatge d'un barri que havia estat d'ells.» (F. Torrent 1984: 107-108)

Rafael Ballester Añón (DA 1987:7) en el pròleg de *Dichosa Valencia* es preguntava per aquesta modernitat de València:

«¿Y por qué fabular, precisamente hoy, acerca de la ciudad de Valencia? Una buena excusa podría ser el que, así de pronto, y con una cierta perplejidad, hemos sabido que la nuestra es una ciudad en boga. Un lugar, al parecer, de gran excitación cultural y artística. Una especie de pequeña, voluptuosa - y un tanto disoluta - meca de la "modernidad". Una ciudad, en fin, en la que -de acogernos a la opinión de la forastería - prospera un peculiar talento para la "alegría de vivir.»

A mesura que l'individualisme va guanyant terreny als grups i a les ideologies, s'imposa la idea que la ciutat pot i ha de ser divertida. Es viu la nit i els moderns es prenen l'existència d'una manera desenfadada, amb una actitud vital optimista, de viure al dia, embolcallats d'un esperit alegre i sentimental. Gabotti (1984) cantava «Soy un ligón». La Morgue (1981) «Pompis de luxe» i «La reina de la pista». Aquesta és una època que s'exalta l'individualisme, la rebel·lia, l'amoralitat davant uns convencionalismes i maneres de comportament ja un poc antigues, amb uns personatges generalment de

classe mitjana, sense penúries econòmiques, que busca produir efectes de realitat. En aquestes ficcions, València és l'escenari en què es construeix una nova manera de mirar i contar la realitat, on adquireixen protagonisme qüestions relacionades amb la nova cultura i que té a veure amb la reivindicació del valor de la intimitat, de les microinteraccions quotidianes, així com amb el desenvolupament del canvi social, cultural i polític del moment. *Ombres de la ciutat*, de Manuel Molins, és una crònica urbana i nocturna sobre les ombres que recorren València. L'obra està farcida de números musicals a La Rabosa, sala de ball i local d'espectacles. El Trio Xic-¡Ah!-Xic són tres transformistes descarats i plagats de lluentines.

«I com és habitual el Trio Xic-¡Ah!-Xic només pretén divertir-los. Divertir-los i prou. No som intel·lectuals i no sabem fer coses profundes. Profundes i depriments... Nosaltres som superficials. I superficial i frívol és "M'encanta la pizza", l'espectacle que aquesta nit els oferim a La Rabosa. I esperem que a vosaltres també vos encante la nostra pizza.... Que ho passeu bé». (Molins 1992: 36).

La professora i ja en aquell moment política Carmen Alborch (2009: 146) ho testimoniava de manera pareguda:

«Para nosotros Valencia se había convertido en la ciudad más divertida y destarificada del mundo, por decirlo en una expresión coloquial típicamente valenciana y que viene a significar desprejuiciada y un punto disparatada. Y nosotros potenciábamos aquella sensación conscientes de que no sólo el momento era privilegiado, sino también de que estábamos en un lugar geográficamente privilegiado que hacía todo más alegre y amable.»

Els moderns entendran la vida – la vida nocturna, sobretot, com un conjunt d'impressions momentànies. Per a José Luis Falcó València és «La ciudad de mis sueños, de mis putas / la ciudad de ir perdiendo la vida a toda velocidad» (Falcó 1985: 493). Pel barri del Carmen «encontramos la cara oculta de las promesas» (ibid. 489), per Russafa, Monteolivete, la Glorieta «y yo qué sé! / ... hasta el interior de la Catedral / y el Miguelete y los alegres borrachos / y esa chica que hace fotocopias al final de la calle» (ibid. 493). Però, tot i que no és la millor ciutat, «yo no podría vivir sin esta luz / porque en esta ciudad se vive así, como se muere,» (ibid. 493).

Ho avisava Rafael Ballester:

«Al parecer [la novel·la dels 80], a esta última le resultan extraordinariamente simpáticos los géneros populares, las convenciones admitidas; y suele ser más burlona, y 'costumbrista', menos intelectual (en caso de serlo, hace furiosos esfuerzos por disimularlo) que las novelas de la década anterior.» (DA 1987: 8)

En major o menor grau, hi ha un to naturalista en tots aquests textos, una vocació de versemblança en els personatges i les situacions que tracta de diluir les fronteres entre realitat i ficció, entre la vida i l'obra de l'autor i, per tant, posa en qüestió conceptes binaris provinents de l'epistemologia, per a reflexionar al voltant de la realitat intel·lectualment construïda. Les històries i els personatges que hi apareixen estan extrets del carrer, però no a la manera que ho feia la literatura costumista, el sàinet o el cinema neorealista, ni tan sols d'una manera semblant a com ho feia la inspiradora, per a aquests autors, *Nouvelle vague*. La realitat és ara un conglomerat polièdric i fascinant que ha de veure amb el consum cultural, amb una cultura mediàtica de caràcter híbrid en què es creuen categories antagòniques (local i global, tradició i modernitat, castellà i valencià, etc.) i que pren el relleu dels usos i de les pràctiques costumistes del sàinet. Un

tipus de comèdia contemporània, més o menys urbana, en la qual amb freqüència l'acció s'estructura sobre una successió de gags, d'esquetxos en una línia que, a efectes purament esquemàtics, oscil·la entre l'escriptura d'un Woody Allen o la del Dario Fo més enjogassat, i sense la reflexió de fons de cap dels dos. Josep Lluís Seguí fou el guanyador el 1985 del premi Ciutat de València de Teatre amb *Les opinions d'un il·lús*, en què, amb quatre personatges (un màgic-ventríloc, un ninot, una actriu i una ballarina, barregen la psicoanàlisi, les relacions sentimentals i l'il·lusionisme. La relectura i el concepte d'una ficció que pot ser concebuda com un simple joc metatextual (relectures i hibridacions de comèdia clàssica, cinema negre, sàinet, etc.) que distingeix essencialment aquesta modernitat d'altres discursos modernitzadors com el punk o les lectures que es fan del suburbi, per exemple.

De vampiros y otros asuntos amorosos (1984) és la primera obra narrativa d'Alfons Cervera, en la qual, a partir dels relats breus que conformen aquest llibre, l'autor ens exposa fins on pot arribar la crueltat de l'home i com la vida el va embolcallant necessàriament en una tempesta de violència. Cervera ens mostra unes històries centrades en les relacions sentimentals i carnals dels diversos protagonistes, les quals oscil·len entre el poder sensual i la brutalitat física o psicològica. En sintonia amb aquestes relectures i jocs metatextuals, el relat «Cover version» ja ens avisa, des del títol, que l'autor plantejarà una versió diferent de la història d'amor entre Helena i Aquil·les i entre Romeo i Julieta els qui, avorrits del comportament estúpid dels Capuleto i els Montesco i de l'opressió sexual que viuen, decideixen clavar el coltell als seus progenitors. I com ens recorda el narrador, en un gir carregat d'humor negre molt típic de les obres d'aquesta època, «(lo demás fue pura fantasía del inglés)» (Cervera 1984:20). A «Referente fílmico» (ibid. 94) i a «A bout de souffle» (ibid. 105-106) els referents de la relectura són cinematogràfics, en aquest cas *King Kong* (1933) de Merian C. Cooper i la pel·lícula homònima de 1960 de Jean-Luc Godard. Patricia Greene, cantant de La Morgue, ho resumia d'aquesta manera:

«[...] Nos habíamos sacudido la caspa del franquismo y sentíamos, al menos yo y seguro que muchas personas de mi generación, que cualquier proyecto era posible. Nos inundaba la ilusión y nos movían las ganas de hacer algo diferente aunque, a veces, ahondáramos, paradójicamente, en la modernidad de algunos intérpretes de la década de los 60. [...] Huíamos de los cantautores, de la vena política que marcaba mucha de la música de aquella época. Estábamos de celebración continua, queríamos que nuestro espectáculo fuera un disfrute para nosotros y para los espectadores.» (apud Guillot 2018: 54-55)

Com afirma David Harvey (1998: 85-86), la postmodernitat comporta noves formes d'experimentar el temps i l'espai que acaben sent les dominants, en la mesura que la ciutat ha suposat, des de sempre, un eix capital en la constitució de noves sensibilitats culturals. La novetat és que la ciutat esdevé protagonista de tots i cadascun dels relats, perquè al marge o fora d'aquesta, no es podrien entendre. Davant la que hem anomenat en el capítol anterior d'aquesta tesi «Ciutat Regional», València és ara redescoberta com un espai privilegiat per a explorar sensacions i plaers vinculats a la (re)conquesta de l'amor, de tornar a plantejar-se la manera de viure intensament i en plena llibertat. Moure's en cotxe, deambular pels carrers, quedar en algun lloc, amb algú o tindre una cita, situar els personatges en l'acció de relacionar-se amb els altres i amb els codis urbans que comparteixen amb els altres, són opcions que retraten, almenys d'una manera implícita, una ciutat dinàmica i plena de vida, en plena transformació cultural. A "Sátira del sátiro"; Fernando Arias (DA 1987: 15-22) ens ofereix una paròdia amable de la vida artisticoeròtica valenciana, i en particular del barri del Carme.

«Seguimos el itinerario habitual de las ocho: *Turat*, a un paso de *Soga's* frecuentado por un tipo de muchacha intermedia entre la propia de El

Carmen - marginal, inquieta- y la de la Gran Vía, más sofisticada, burguesa. *Equus*, la reabierta *Capsa* y *Barro*, en el perpendicular Pasaje de Ripalda. Los tres primeros, con cierto sabor ibicenco en las paredes blancas y la música nostálgica. El cuarto, un esteticista artificio de negro y rojo, con fotografías de delicadas figuras femeninas. Luego, *El Forn*, de luz tamizada, con su horno en el fondo; *La Planta Baja*, alargada y angosta, donde actuaban estruendosos rockeros, en la Calle de San Ramón. Detrás, en La Corona, *La Torna*, con mesas de mármol, fabricadas a partir de soportes de viejas máquinas *Singer*, y *La Tardor*, más bien una acogedora casa particular, modernista. Todos con dos rasgos comunes: los asientos largos, adosados a la pared, sin la frialdad distanciadora de las sillas, y el ambiente festivo. Allí, durante el Renacimiento, se alzaba el lupanar más célebre de Europa.

Sonrisas ante la resuelta llegada. Más sonrisas frente a los vasos de menta con ginebra. Ojos y bocas que prometían encuentros esporádicos, como en una coloreada noria oscilando, en horizontal, a nuestra altura, muy lentamente.» (DA 1987: 17-18)

Podem dir, en síntesi, que són les situacions en què es veuen immersos els personatges, les seues actituds i comportaments els que defineixen en certa manera l'esperit de la ciutat. El dramaturg Manuel Molins (Montcada, 1946) escrigué un divertimento, *Ombres de la ciutat* (1990) que és una crònica urbana i nocturna sobre les ombres que recorren la nit d'una ciutat com València. En la presentació que escriu a l'edició del text afirma:

«Doncs, sí: OMBRES DE LA CIUTAT tracta d'aproximar-nos a la nostra realitat viva i actual des d'una certa perspectiva poètica, irònica, mítica i

eròtica. I en aquest sentit la València que intentem mostrar és tan vàlida com la descarada i marginal ciutat que ens presenta una pel·lícula com la *Trilogia de Nova York* de Paul Bogart o la domèstica *Manhattan* que tan magníficament ens fotografiara l'amable Woody Allen. Perquè aquestes i altres pel·lícules i novel·les i viatges ens demostren que la quotidianitat valenciana és, substancialment, la mateixa que la de qualsevol ciutat moderna del món occidental. La mateixa. Amb més o menys misèries. Particularismes. Reptes. Contradiccions. I una fauna bigarrada a la deriva.» (Molins 1992: 10)

La València disposada i reconeguda en aquests textos presenta molts espais icònics, però l'estratègia es basa més en el diàleg entre l'espai urbà públic i el privat, entre el carrer i el lloc triat per a viure d'una manera autònoma. No es proposa València com a reivindicació identitària específica. En aquests textos veiem que és València, però com ben bé afirma Molins, també podria ser Nova York. El que és fonamental en aquesta proposta és que València representa l'arrelament a la trama urbana, a l'encant que proporciona la llibertat de moviments i l'intercanvi d'escenaris per a la socialització. Aquesta modernitat realitza una nova lectura de la ciutat com un text obert i dinàmic, connectat amb la interpretació que fa Harvey sobre les reflexions teòriques sobre la ciutat de Walter Benjamin (2005) i Roland Barthes (1990). D'aquesta manera, l'exercici de llibertats individuals i socials acabades d'adquirir, la construcció d'una vida al marge dels valors tradicionals, tot i que vius en uns altres sectors, no podia entendre's al marge d'aquest escenari urbà en transició, en trànsit, de pas... cap a on?

A València, en aquest moment hi ha vida nocturna, s'han trencat definitivament les fronteres entre alta cultura i cultura de masses. Els mitjans de comunicació donen cobertura als grups socials, hi ha en els discursos una tendència a la paròdia, a la simulació. José García Poveda, *El Flaco*, és un fotoperiodista especialitzat en cultura que treballava per a la *Cartelera Turia*. En 1985 exposà al Café Negrito «Fotos de Valencia» i «Visiones de Continental» en la sala del mateix nom. En 1989, «Sesión de

noche» en el Café Lisboa. Les seues imatges constitueixen una vibrant crònica visual de la vida cultural valenciana dels anys 80 i un material imprescindible per a conèixer la seua història i la seua intrahistòria, en un moment en què la cultura va rebre un fort impuls per part de les administracions públiques i les iniciatives privades s'hi van sumar en forma de noves galeries d'art, locals de concert, editorials, botigues de disseny i de còmics, companyies de teatre i de dansa, etc. La càmera d'El Flaco compila tots els oficis de la creació: escriptors, cantants, actors, artistes plàstics, etc., però solen ser artistes per als quals la personalitat és tan important o més que l'obra. Així, Andreu Alfaro, Pepe Rubianes o Ramon Lapiedra quedaran fotografiats per El Flaco.

En les seues fotografies sembla que no hi ha distincions entre el lleure i el treball, entre la creació artística i l'activitat pública. Tot està fet al plató o a la festa. L'important són les persones que es proposen com a models de vida moderna: Paco Bascuñan, Javier Mariscal, Vicent Todolí, la llibreria Railowsky, etc. Un aiguabarreig social de la ciutat on l'espai públic ha desaparegut. Veiem les persones retratades que apareixen al marge del paisatge urbà, no apareixen mai al seu estudi ni hi ha cases amb llibres ni taules amb pinzells. Moltes d'aquestes fotos tenen lloc en espais interiors, representats com els veritables llocs lliures i autònoms en què s'estableixen els processos de negociació i desenvolupament de la intimitat sense pressions exercides des de l'exterior. El relatiu despertar de les arts comporta l'aparició i multiplicació de tertúlies. Hi ha vida social i la societat s'articula en espais associatius, cafés, bars i tertúlies que donen vida i color a la ciutat. Aquests locals esdevingueren espais expositius, escenaris musicals i teatrals, palestres literàries i la base de nombroses revistes i edicions que van posar València en el mapa de la modernitat. Cervecería Madrid, al carrer de l'Abadia de Sant Martí, les tertúlies literàries de La Forest d'Arana, Cavallers de Neu o la del café Malvarrosa animada per Antoni Martí. El grup de dibuixants de còmic que solia reunir-se per locals del Carme com Brillante, Tatuaje o La Marxa, o per casa del dibuixant Micharmut, autèntic element aglutinador del grup. La gent eixia, s'agrupava, es barrejava. Hi havia vida nocturna, sense distinció entre lleure i treball. Per a Carme Alborch (2009: 203), La Marxa

«Eran días en los que en el Carmen podías encontrarte en la escalera de un bar a Maruja Torres o Montserrat Roig, al ministro Maravall hablando con Mariscal mientras un punk de cresta multicolor se tomaba una cerveza en la barra. En Valencia, como en muchas otras ciudades del Mediterráneo, la calle forma parte de nuestra vida.»

El paper de la dona en aquesta modernitat a València ateny la imatge que tenia, que toca ressorts molt sensibles en la societat valenciana i espanyola d'aquell moment, ja que va haver-hi moltes dones treballant per a crear i canviar les coses. Algunes com Carmen Alborch o Carmen Calvo esdevingueren figures d'abast estatal. La fotògrafa Rosa Matallí enregistrà molts d'aquells moments. Begoña Kanekalón, cantant i performer, fou una figura essencial del que ocorregué a La Marxa i en uns altres llocs clau de la vida nocturna de la ciutat. Mar Monsoriu escrivia sobre música a *La Hoja del Lunes*. Las Terribles foren el primer grup punk valencià liderat per dones. La fotògrafa Esther Cidoncha visqué amb intensitat la València jazzística. Margaret Seidler enregistrà diversos discs sota el nom de Manía. Pepa Villalba cantà cançons pop i, en triomfar amb Vídeo, ajudà a conquerir un terreny amb vetos relatius al gènere, en una època en què tot semblava que començava de nou, una era de modernitat en què, a pesar dels esforços, encara quedava molt per fer.

b) La Ruta.

En la dècada dels 70 es va produir a Nova York un fet accidental però transcendent que va tindre conseqüències socials de gran importància: la música disco va irrompre contra el masclisme, el racisme i l'homofòbia quan un públic bàsicament format per dones, negres i gais va prendre el protagonisme en les pistes de ball, atorgant visibilitat a actors secundaris que, fins llavors, estaven semiamagats. A l'empara de clubs pioners com The Loft, The Gallery, Paradise Garage o l'elitista Studio 54, la música de discoteca, veritable so lliure internacional, es va estendre pel món fins a convertir-se en el patró de la socialització més recurrent en l'àmbit de les relacions personals; la discoteca com a

lloc de trobada, com a emblema de comunicació popular i interclassista. A València, també hi arribaria la reacció. Com testimonia, amb encert, Joan Maria Oleaque:

«La transició havia creat una gran bossa de gent que quedava condemnada a unes possibilitats vitals mediocres: ni especialment bones ni especialment dolentes, senzillament mediocres.» (Oleaque 2004: 21)

Aquesta mediocritat dugué una bona part de la joventut dels anys 80 a l'hedonisme de la ruta del bakalao, «una incomunicació eufòrica col·lectiva» (ibid. 2004: 17) amb la qual escapar durant llargs caps de setmana d'aquesta mitjanja. La Ruta, amb la perspectiva del temps, arrancà com a fenomen local i esdevingué una referència mediàtica i social, que assenyalava un temps de celebració hedonista, música, ball, sexe, drogues, que posà fi als anys de penitència del franquisme. I en aquest punt, amb una transició democràtica dissenyada, alguna cosa havia d'esclatar, i ho va fer en les discoteques valencianes. València fou capdavantera a migrar el concepte comercial de discoteca al de club. Els discjòqueis estaven farts del que s'escoltava en les sales comercials. Carlos Simó¹⁴, des de Barraca, punxava música alternativa importada de Londres. De la luminositat de Giorgio Moroder i Donna Summer als sons foscos del punk, la new wave, els nous romàntics o el techno pop.

La discoteca Barraca s'orientarà cap als sons new wave i els nous romàntics, mentre que la discoteca Chocolate optarà per sons més foscos (dark wave, industrial, Electronic Body Music), importats principalment d'Alemanya.

Els discjòqueis s'encarregaran d'introduir la modernitat musical. El single «Nowhere girl», de B-Movie és un himne a les discoteques valencianes, el primer de molts d'una

14 Discjòquei pioner de l'escena de ball valenciana. Punxà entre 1980 i 1986 a Barraca. En 1986 funda el segell discogràfic *Intermitente*, on publica el treball de grups com Comité Cisne, París No Importa o Presuntos Implicados.

escena de ball que va uns quants metres per davant de la de la resta de l'estat o d'Europa. Com afirmava Rafa Cervera:

«Carlos ponía discos y nos poníamos al día de música, porque tenía lo último. O sea, ya no era eso de «No, no, es que si Magazine sacaba un maxi, o Siouxsie o John Foxx, a la semana lo tenía Carlos Simó y ya lo estaba pinchando». No te daba tiempo ni a leerlo en el *Melody Marker* porque llegaba más tarde que el disco a manos de Carlos.» (apud Costa 2016: 91)

En aquests inicis de la Ruta, la festa era un fenomen interclassista i variat. Es va democratitzar la festa en tots els sentits. A la suma d'individus de tota mena se sumaven els nous professionals que s'establien en la societat i buscaven el seu lloc i la passarel·la, l'escenari d'una discoteca era la millor plataforma. Pintors, dissenyadors, grups teatrals, periodistes músics, polítics. Tot tipus d'individus desitjosos de trencar convencions. Per a Fran Lenaers (València, 1961), paradigma, des de Spook Factory, del discjòquei com a comunicador que ensenya, arrisca i innova, Spook el definia com:

«[...] el mayor zoológico de España: cantantes, gentes del cine... En la barra bajita, al fondo a la izquierda, siempre había un montón de travestis de la avenida del Oeste, unos que trabajaban de putas. Justo en el otro lado, había un montón de gente de la moda: Montesinos, Guayquemola y toda esta gente, que hacían pases de modelos raros encima de la barra. Había de todo: gente de Barraca que venía pintada, siniestros, psychobillies tipo The Cramps que iban a Chocolate y luego venían a Spook. Había de todo.» (apud Costa 2016: 201)

Per a Jorge Albi (Alcoi, 1959), discjòquei resident de Barracabar – pub satèl·lit de la discoteca Barraca i locutor radiofònic del programa *La conjura de las danzas* (Intervalencia, Radio Color), la discoteca Barraca era:

« [...] un sitio donde pasaba gente como Carmen Alborch y gente así. Gente que me escuchaba por la radio, artistas, gente de la moda, los Guayquemola, Valentín Herráiz, Montesinos, todos mezclados. Allí había una gran mezcla de personal. Además, era un sitio donde continuamente pasaban cosas, no solo la música era importante, sino también el aspecto escénico.» (apud Costa 2016: 214)

Les discoteques eren un espai de teatre, de concerts, de desfilades de moda. L'ambient suggeria que tot el que era diferent s'havia de celebrar. Els patrons de gènere i sexualitat van ser molt més oberts i inclusius i es donava cabuda a l'ambigüitat sexual. Així doncs, les drag queens, transvestits i les sexualitats que abans es veien fora adquirien força enmig de l'experiència lúdica. I les dones ocupaven un paper propi en un club, no supeditat al paper de ser reclam masculí o estigmatitzades si s'ho passaven bé ballant.

La barreja i la suma d'individus, de vegades, absolutament contraposats, havia de convertir-se en una senya d'identitat. «Era la primera discoteca realment democràtica per als primers fills del nou sistema polític» (Oleaque 2004:31), una cerimònia que canviava qualsevol mena de compromís per un individualisme col·lectiu evasiu.

Aquesta generació de La Ruta la podríem qualificar com a «àgrafa». Pràcticament, no hi ha mitjans escrits que articulen el moviment ni la ideologia ni que ens constaten la presència. Tot i això, més que d'una explosió artística valenciana vinculada a la Ruta, sí que podem parlar d'una línia contínua que connecta amb l'esperit de la contracultura dels anys 70 a València. Una línia que impulsada per l'esperit contracultural hedonista i l'anhel d'avantguarda musical que arribava de Londres i Alemanya, connecta amb el

món del còmic, del disseny, de la moda o del teatre de provocació. Com podem comprovar a Santana i Albertos (2022), integrants de l'anomenada Nova Escola Valenciana de còmic van ser els qui van començar a dotar d'imatges i identitat visual aquest circuit incipient, encara un poc minoritari. Sento Llobell, Micharmut, Daniel Torres o Ramon Marcos – historietistes vinculats al món de l'experimentació gràfica – treballarien durant els primers anys 80 per a aquestes sales, pensades per a minories i per minories, la intenció final de les quals era desenvolupar una cultura d'avantguarda allunyada dels circuits culturals majoritaris.

El dissenyador de moda Francis Montesinos protagonitzà moltes de les festes d'aquests anys amb desfilades i performances en què fusionava moda, música i ball, a l'igual que Valentín Herráiz, dissenyador que creà l'efímera marca de roba Guayquemola i que també és autor de logo amb la rata panada d'Spook Factory o el també modista Juan Andrés Mompó i la seua tenda El Huevo de Oro. Es cuida la imatge amb cartells serigrafiats a mà al taller d'Armando Silvestre. Paco Bascuñan i Quique Company eren responsables del disseny gràfic de sales com ACTV que marcarien l'estètica discotequera. Edu Marín dibuixant de còmic línia clara feia cartells de Barraca i apostà pel món del còmic com un element de disseny per a les campanyes de publicitat. El disseny del quadrat del gelat de Chocolate va marcar una època. I el logotip d'Arena, que és la silueta de l'edifici. O l'estètica del videojoc amb la campanya de la Perestroika, amb la imatge del Tetris, la de Sant Basili i la plaça Roja de Moscou. Els interioristes Janfri, Nacho Moscardó, responsable de Chocolate Cream donaren un altre ambient a les discoteques i foren referents en l'àmbit estatal i europeu.

També solien posar a famosos a vendre entrades, com el cas de Willy Montesinos, després de filmar amb Almodóvar *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (1986); grups de teatre com Tu-tu Drogueria i Putreplastic, amb les seues agressives posades en escena amb llançaments de pollastres morts, disfresses de monja, gent vestida tratge sense pantalons, atacs zombis sense previ avís; o les campanyes de publicitat per a les festes que tenien impacte en la premsa. La innovació era el mínim comú múltiple. Barraca va destacar per ser el primer club a promocionar de manera efectiva el marxandatge comercial (adhesius i camisetes, sobre tot) com a elements comunitaris entre els clients, de manera que aquests se sentiren com iniciats d'una mena d'orde

secreta que es reconeixia per signes que resultaven un misteri per a la resta de gent. Un club que convertia el fet d'assistir a la discoteca en un ritual de fidelitat, ja no amb la sala, sinó amb la idiosincràsia del seu concepte.

La gent volia trencar límits, no només en l'obertura d'oïda i de ment sinó també en la de la diversió pura. Aparegué la mescalina, «una droga que marca València, se convertí en la horchata, las fallas, la paella y la mescalina.» (Costa 2016:132). La mescalina suposà un canvi brutal en contraposició a l'heroïna, perquè estava «ben vista». Com comentava Toni *El Gitano*¹⁵:

«La mescalina ha sido la mejor droga que ha habido. No habrá ninguna más. Siempre será la droga de la felicidad, del amor, de la paz, de la diversión, del buen rollo. Era una droga divertida, no te producía ningún tipo de bajón, nada. Era una droga especial, especial.» (apud Costa 2016: 130)

La connexió intel·lectual que era necessària per entendre aquella primera música avançada va quedar, amb la droga, substituïda per un lligam emocional amb el ritme. El secret bàsic: sentir-se especial en un estat mental distint dels que dicten els paràmetres socials, que resulta bàsic per a entendre l'èxit de totes les drogues de cap de setmana que vindrien al darrere. Música repetitiva que tenia ressonàncies industrials. Un món de cap de setmana que gràcies a la mescalina es convertia en l'únic món que importava ja que no tenia ni punt de comparació amb l'altre, el real, justament el que mostrava el 1978, sota paràmetres de rock dur i urbà el treball del grup Doble Zero titulat *Abre tu mente*, un grup que triomfava entre la gent de classe treballadora dels barris obrers de la perifèria de València:

15 Tony Vidal Batiste, promotor de concerts i discjòquei pioner de l'escena valenciana. A principis de la dècada dels vuitanta organitza alguns dels primers concerts internacionals de culte a València (Soft Cell, Killing Joe, Aroma Di Amore...) en sales com Éxtasis, NCC, Pachá o Isla, així com en la discoteca Chocolate, on a partir de 1983 i fins a 1986 punxará com a discjòquei resident.

«Yo voy subido en mi moto,
pensando en no trabajar.
Porque el trabajo que rindo
otro se lo ha de llevar.
Me pican las pelotitas
por la mañana al currar.
Y si no paro, reviento
hasta la lengua sacar.» (Doble Zero, 1978)

A mesura que la dècada avança, la cocaïna i l'èxtasi com a forma d'oci comencen a expandir-se exponencialment. El terme «mescalínós» feia referència al personatge més desfasat i més estrambòtic de la posta. La música repetitiva, amb ressonàncies industrials era identificada i referida com a «música mescalinoso». Les discoteques ja no tenien sentit sense l'opció de consumir droga. La mescalina havia obert una porta que ja no es podia tancar. Menjar càpsules pren la categoria que tenia perquè també ho feia la gent més marginal i drogoaddicta de qualsevol pub de barri. La invenció no protocol·lària sinó voluntària d'himnes individuals i momentanis és un corol·lari autojustificatori, com el tema «Sube que te llevo», de MPM:

«Me gustan las pastillas
verdes, rojas y amarillas.
Cuatro ruedas tiene mi coche
Cuatro pastillas me tomo esta noche.
Y si un cuartito no coloca,
enterita y a la boca.
A ponerse, a ponerse,
que luego todo son risas» (MPM, 1993)

Marc Augé (2000) defineix el final del segle XX com una època de la «sobremodernitat», iniciada en tres figures de l'excés: la superabundància de fets, la superabundància d'espais i la individualització de les referències. Aquesta època troba la seua expressió natural en els no-llocs. Un lloc pot ser considerat com a «espai» si es pot definir en termes relacionals, històrics i en relació amb la identitat, és a dir, que tenen un sentit per a un individu o un grup. Tots els altres són «no-llocs». Entre aquests, hi ha espais impersonals com l'aeroport, l'autopista, el supermercat, la discoteca, en els quals la gent s'observen amb indiferència, van a la seua, només hi són de pas. Els no-llocs estan estretament relacionats amb la vida quotidiana, això que podem definir com la rutina, el que passa dia rere dia i que esdevé la nostra realitat més permanent. Els no-llocs, per tant, ens oferiran alguns dels decorats més anònims de la vida quotidiana.

La persona que penetra en un no-lloc s'allibera de la seua identitat; és només el que fa o viu com a client. El paisatge es buida de referències i l'experiència és totalment nova. Amb l'èxtasi es podia arribar un pas més enllà i conjugava les ganes de ballar amb una sensació de trastorn, de desinhibició sensual i de connexió col·lectiva. Els usuaris se sentien part d'alguna cosa superior a la pròpia persona i eren, alhora, individus i baules d'una cadena col·lectiva. El ball, la suor, el flirteig rítmic, l'atmosfera estroboscòpica augmentaven la percepció de transgressió i transcendència de les hores d'oci. El propòsit real, més enllà de la música, era el culte a la festa salvatge com a revulsiu social i mental per a tots els joves que se sentien fotuts per l'essència de la realitat. L'èxtasi es va convertir en la gran droga de l'evitació de la vida per una generació que no hi tenia massa expectatives posades, com ens recordava Doble Zero ja en 1978. Per això resultava tan atractiu el descontrol en l'àrea de la diversió, que apareixia com l'antídot a l'obligació cada dia major que els sistemes els exigia. Vivien una nova transició, cap a la consolidació d'un sistema social més reglat, més establert. Però, al mateix temps, sense que ningú els donara garanties reals que el futur seria consistent més enllà del 1992, fita en què, gràcies als Jocs Olímpics, l'AVE i l'Expo de Sevilla, l'Estat espanyol havia de ser el centre de l'Univers.

A València, ciutat que no havia guanyat res de real en aquesta loteria del 92, milers de joves consideraven que la festa i les pastilles eren el seu 92 universal, l'única cosa que els podia donar glòria al seu quefer diari, el qual es va convertir ja definitivament en un

tràmit gris, un pròleg per al cap de setmana, l'única part de la vida en què, en la majoria de casos, podien brillar al nivell de magnificència i triomf social que els exigia el nou entorn hiperconsumista i neoliberal que els envoltava. A través de la festa, es consolidava, de manera crua, una visió multitudinària del concepte modern d'hedonisme. En una ciutat que estava creant des del vessant identitari els seus nous símbols, també hi convivía la Ruta. La ciutat nova s'imposava a l'antiga i esborrava a poc a poc els senyals d'identitat.

Anys més tard, l'opció representada per Chimo Bayo suposarà una música electrònica comercial que degeneraria amb lliuraments de discos tan discutibles com Màquina Total o Currupipi Mix que, a més, van tindre seqüeles infinites. I també suposà un canvi d'estètica, la «poligonera», el retorn de la «garruleria» com a signe d'identitat però amb pretensions d'opulència suburbana.

c) En trànsit a la ciutat neoliberal

El relat oficial dels anys 80 del segle XX advoca per una instauració de la democràcia que prioritzà la necessitat a la raó, i que consolidaria una mirada que privilegià el futur abans que l'anàlisi del passat recent (cfr. Labrador 2009 i 2017; Lenore 2019). La construcció oficial del país va obviar qualsevol consideració crítica sobre aquesta filiació amb el poder franquista i es projectà més en l'oblit i en la desmemòria. Els partits polítics van utilitzar la cultura com una forma de mediació de gran potencial. A *La vida immediata: 1981, diari de treball* (2012), Raimon recorda com els cantautors, els grups o les bandes foren instrumentalitzades per les forces democràtiques progressistes durant els darrers anys del franquisme i els primers anys de l'anomenada Transició com a causa necessària per a les reivindicacions democràtiques d'aquell moment. A poc a poc, aquests grups i cantants, passaren a un segon pla quan no directament a l'oblit. Una banda sonora que representa l'èxit i la centralitat de la generació que va liderar la transformació de l'Estat espanyol i que va estar substituïda per una cultura entesa com un acte celebrador, festiu, de modernitat d'aparença transgressora, que no deixava de ser una forma instrumentalitzada que va oferir la imatge d'un país i de ciutats amb una joventut activa, dinàmica, a la moda; d'un país i

d'unes ciutats que havien superat una etapa gris i que miraven el futur amb propostes creatives, amb una aparent energia renovadora. S'estructurava una narrativa oficial d'aparença de circ mediàtic. Però, com hem vist, també hi havia dissidències del corrent generalitzat i que entronquen amb unes actituds que, en la dècada anterior, havien constituït les línies de refutació, ironia i qüestionament polític. Si en els anys 70 la contracultura s'havia menejat pels marges de la clandestinitat i la censura, ja en els anys 80 l'escena contracultural es mou en la reformulació crítica de les pròpies pràctiques culturals. A través dels seus canals, posen un accent àcid a la imatge de la regeneració democràtica del país i de les ciutats, qüestionen la voluntat dels partits polítics de passar pàgina i oblidar el període anterior a la dictadura sense el necessari procés d'anàlisi de les responsabilitats polítiques i les conseqüències socials. No es tracta, doncs, d'una amnèsia natural sinó d'un oblit programat, o d'una invisibilització que va respondre (G. Martínez, 2012) a una lògica amb el pervers objectiu de l'aprimament de la democràcia. S'intentava oblidar la violència dels darrers anys del franquisme i principis de la transició, els efectes de l'heroïna, els discursos i les accions més rupturistes que van succeir durant la transició.

Manel Rodríguez-Castelló (Alcoi, 1958), autor «massa premiat i poc llegit» - o això diu literalment la nota (auto)biogràfica que fa de pòrtic a *De foc i danses* (1987) ens presenta una contemplació absorta de paisatges que són només petja i reminiscència de la pròpia mirada («Avui amb restes del meu maquillatge travessar el Carme, a l'hora del café d'un dia festiu en què el silenci és l'amo») (Rodríguez – Castelló, 1987: 28). Hi crema la ciutat, amb lacais, rates i laberints. Tot un paisatge d'odi urbà passa davant la seua mirada;

«Me n'he vingut passejant, assaborint l'estructura urbana de les grans dimensions sota la lluna tan clara, l'Estadi silenciós com un monstre desert, els arbres que dissimulen l'aclaparant presència dels cotxes, naus de les avingudes de la nit, [...] camions immensos de mil contrades recorrent Cardenal Benlloc, de pas fins qui sap on, [...] i aquest no haurà estat sinó un

passegat per carrers solitaris, una aportació modesta a aquest caos o aquesta harmonia.» (ibid. 45)

El poeta opta pel silenci davant la transformació de la ciutat. A la prosa poètica «Les ciutats de vori», es nota una ruptura entre una part de la ciutadania i el poder.

«Triar el silenci sense seure en el parany de la conformitat. No hem vingut ací per muntar vans paradisos sobre paraules de cendra ni regar de perfums el vòmit sinistre del que massa han dit prosperitat sota el ritme anguniós de les tristes monedes.» (ibid. 40)

El poeta ha estat expulsat de la ciutat en benefici del polític, la regeneració moral frustrada per les necessitats conjunturals o per la mateixa mecànica del poder.

«La ciutat no és vori ni porcellana blanca, amics. Per això seguim esgrafiant sobre l'arena l'idioma que puja en un vertigen de les venes, les veus més profundes que desvelen la sòrdida rialla de la *city* cosmopolita i cruel, en la mà l'espasa del mot o del silenci, qualsevol gest que faça costat a l'impuls que esborra el traç dels folls geòmetres de l'odi: estimant el cos que sentim tebi i proper com el foc a l'alba.» (ibid. 40)

La dona que narra *La pequeña Pasión* (1990), de Pilar Pedraza (Toledo, 1951) està escrivint un estudi sobre un papa del Renaixement quan tot el seu voltant comença a ensorrar-se: el seu admirat professor està molt malalt, l'amic escultor es precipita en una depressió suïcida, un escarabat dissecat comença a descompondre's... La decadència urbana adverteix que la vida present se sedimenta sobre una vivència antiga. En anar a casa de l'amic escultor la narradora:

«Estaba situada en el barrio antiguo, en un rincón privado de cualquier clase de esplendor. Ni siquiera lo animaban los bares habituales en la zona. No era más que una podrida bolsa de antigüedad – mejor dicho; de vejez -, olvidada y sucia, un descosido del tejido urbano habitado por ancianos que ocupaban los destartados caserones desde tiempos de Maricastaña.» (Pedraza 1990:60)

La tendència a l'homogeneïtzació dels barris i ciutats que començava a imposar-se a tot arreu era motiu d'estranyament estètic. La ciutat de Pilar Pedraza sembla un decorat on es reconeixen els símbols d'un temps extingit. Cada cop, l'esclatxa era més profunda. La ficció havia abandonat el to de denúncia social i s'acostava a la ciutat amb una nova actitud, sense prejudicis. Així, va sorgir una literatura de gènere, basada en els models de la literatura popular i del cinema, que recreava el folklore urbà de manera paròdica. La ciutat que hi apareix no ha canviat en els darrers quaranta anys, s'ha aturat en el temps, decrepita, però estimada.

Sento Llobell començarà a publicar a *Besame mucho* el 1980 *Barrachina*, una sèrie en format apaïsat que explorava l'univers del gènere negre des de la perspectiva del fulletó. Dibuix estilitzat amb un entintat violent, de línies dures, rectes trencades de traç ample, amb personatges estereotipats en el cine dels anys 50 i elements discordants més propis de l'absurd, com un cervell en un pot de vidre com a malvat, per exemple. El 1983

publica *Romance*, el seu particular homenatge al barri del Carme. I el 1984, *Velvet Nights*. Cartells de tallers on podem llegir «He ido a crompar serraaura», de cinema amb la cara de Sara Montiel i de les estrelles del moment, rètols d'establiments, cotxes gasògens i racons més que identificables són el seu homenatge a una ciutat a què li dona una pàtina de modernitat.

Navegant obscur (1984-1986) comença amb un microassaig sobre l'acte poètic anomenat «Perdut en un paisatge glaçat d'Yves Tanguy» en què Salvador Jàfer explica, a través de referents poètics la seua personal recerca de la naturalitat poètica amb rigor. En un món on tothom i tot pretén ser lúdic, intranscendent i momentani, «l'home nostre contemporani s'avorreix, s'avorreix en la misèria o en la superabundància anorreadora, sotraguejat per espasmes, condensat en microxips: informació controlada pels qui creuen que tot ho posseeixen, que tot ho poden posseir. Vivim a base de narcòtics.» (Jàfer 1988:236). La idea del control, de l'avorriment contra la qual ja la València de la contracultura plantejava alternatives encara està molt present. En una plaqueta anterior, *Europa* (1984), Salvador Jàfer fa el seu particular homenatge al rock de la seua generació entesa aquesta com «el conjunt de població determinada per uns marges d'edat, que ha rebut una educació i unes influències culturals i socials semblants» i així, com en un joc metalingüístic, els títols dels poemes ens plantegen: «¡Quina generació!», referint-se a David Bowie i Nina Hagen; «¿Quina regeneració?», referint-se a La Mode i Derribos Arias; «¡Quina degeneració!», esmentant Lucio Battisti. Alguna cosa no ha funcionat perquè la ciutat ja no admet la crítica del poeta.

«¿I què pot fer un salvatge en una societat ociosa que excita la competitivitat per disfressar el fàstic?

Potser ja no hi ha vida forta, guanys difícils, riscos d'amor. Preferesc ser primitiu, ignorant i selvàtic.

¡Bona sort, navegants! ¡Bona sort, argonautes!» (Jàfer 1988: 236)

Enric Sòria anotà en el seu dietari *Mentre parlem: fragments d'un diari iniciàtic* (1990) ja en 1981 «Ciutat que s'endevina», un repàs a tot allò que el va captivar, en els seus passejos per la ciutat, des del primer dia, de València. El barri antic, els palaus, les històries que amaguen, el Renaixement. El 1989 hi afegia una postdata, a partir de la lectura d'un llibre de Llorenç Millo, *Carrers i racons de València*, que estava tancat amb aquestes paraules: «Aquesta és València!, la meua ciutat, quina llàstima!». I continua argumentant que el resultat de tanta desídia acumulada ha estat la mort d'una ciutat antiga:

·No s'ha entés, no s'ha pogut entendre que els palaus valencians, com qualsevol altre monument imaginable, no tenien cap valor, en el fons, per ells mateixos, o quasi cap. Era dins d'un context que en tenien molt. Valien els entorns, els carrers, els ambients, l'harmonia d'alguns àmbits, tots sencers.» (Sòria 1991: 82)

L'espai urbà i les condicions que el generaren han desaparegut. València continua sent el decorat neorrealista que es troba Pérez Casado en accedir a l'alcaldia i albira el trànsit a la ciutat neoliberal.

«De fet, tota la València vella, actualment sembla una ciutat bombardejada. Si la guerra tornara a ser un tema fílmic productiu ací hi hauria bons exteriors, i a ben poc preu. I el que ja no és ruïna ja és pastitx, per regla general més depriment encara que la desolació. El bloc massís de l'Institut Valencià d'Art Modern, sense anar més lluny, no podien haver-lo encasquetat en un lloc més idoni. És natural que en la terra batuda per les bombes prompte floresquen búnquers. [...]

València avança en marxa triomfal cap a la gran ciutat uniformement tercermundista que vol ser. [...] Avui València, per no ser, ja no és ni una llàstima. A fi de comptes, ja fa temps que he perdut el costum de passejar-la. Per a què.» (Sòria 1991: 82-83)

4.2. La postmodernitat.

Durant els anys 80 i 90 del segle XX, s'accelera la mundialització, no sols de l'economia sinó també de la transmissió d'idees, de la informació i de la cultura. Paral·lelament, hi ha una crisi dels estats-nació derivada de la pèrdua de quotes cada vegada més grans de sobirania en favor d'estructures politicoadministratives supranacionals. L'afebliment objectiu de l'estat-nació afavorí el desenvolupament de moviments centrífugs per part de nacions i regions que havien estat fagocitades pel Leviatan en què s'ha convertit l'estat modern. És en aquest context que les ciutats tornen a guanyar un especial protagonisme polític com a centres neuràlgics de les noves nacions i regions emergents. Amb la revolució de les telecomunicacions les xarxes de ciutats són les que capitalitzen el desenvolupament econòmic, social i cultural. Calia treballar per a situar València en el context internacional.

El «globalisme il·lustrat de caràcter mediterrani», com podríem definir el govern municipal del PSPV-PSOE de Ricard Pérez Casado suposà un trencament total amb els governs municipals franquistes i, durant aquest període (1979-1991), s'inauguraren equipaments destacats com el Palau de la Música o l'IVAM. Igualment, s'apostà per una política cultural que pretenia fer de València un referent cultural del Mediterrani (Pérez Casado 2013: 158-165); (Alborch 2009: 159-174). Aquesta estratègia s'articulava mitjançant esdeveniments i projectes d'abast mitjà, però caracteritzats per una voluntat de modernitat, potenciació de l'alta cultura i l'art contemporani. La literatura, des de sempre, ha revisat, ha reflexionat i ha mantingut relacions amb altres literatures i cultures. Ara bé: La mirada contemporània no era només això: demanava superar la

mirada localista. Es tractava, doncs, de gestar la pròpia literatura dins del gran context, de moure's dins o entre els diversos horitzons que ofereix la literària universal.

La lentitud del mar (2005) és el dietari que escrigué Enric Sòria entre 1989 i 1997, en el qual parla de llibres, dels seus, d'una tria personal i apassionada que pretén compartir amb el lector. En l'entroncament amb les lletres alemanyes, Sòria es mou entre la presentació de la traducció al català de la versió de Raspe sobre les històries del Baró de Münchhausen; o les *Converses amb Goethe*, d'Eckermann, fins arribar a l'obra de Thomas Mann, Döblin, Brecht o Ernst Jünger. La lectura que Sòria fa de Thomas Mann s'esforça a establir relacions més concretes entre el món de l'un i de l'altre. A propòsit de les descripcions de la ciutat de Turíngia que l'autor alemany fa en *Doctor Faustus*, Enric Sòria no perd València de vista:

«[referint-se a les descripcions] Pertot arreu hi ha el record del llatí o el pedagog cèlebre, de l'humanista que allí va nàixer o ensenyar. La terra de Vives, Finestres o Maians no és aliena a aquell món. En aquest rerefons, que ací hem oblidat massa, el món alemany resulta ser el nostre, o una varietat del nostre. I el seu drama ens diu molt.» (Sòria 1994: 31)

A partir dels vuitanta del segle passat (cfr. Calafat, 2015), els escriptors valencians han tingut les antenes orientades més enllà de les nostres fronteres, perquè era, i és, un trampolí per a aterrar en altres mentalitats, en altres conflictes humans i estètics; ara com una via d'alliberament, adés com un somni, però sempre com a mitjà de recerca, de coneixement. El viatge físic o literari és moltes aventures alhora, perquè exigeix una gran empatia cap a altres maneres de viure o de pensar. I sempre es fa amb la voluntat d'airejar les neurones, d'eixamplar horitzons. Sigui com vulgui, podem esmentar entre els primers, posem per cas, els viatges pel Mediterrani de Josep Piera, o valorar que alguns contes de Josep Lozano estan localitzats a París i a Roma. El mateix autor situa les

irisacions llegendàries d'*Ofidi* (1991) entre Mèxic i Europa. A partir dels anys noranta l'esperit viatger s'accentua progressivament. Ferran Garcia-Oliver (Beniopa, 1957) marxà a París el 1991 amb la intenció d'ampliar els seus coneixements d'història medieval. La seua estada durà tres mesos en la qual, i a través del context de l'època marcat per les conseqüències de la desintegració de l'URSS, de la primera Guerra del Golf o de l'emigració d'arreu de la francofonia a París, veiem com se superposen dues ciutat: París i València.

“La biografia, en el meu cas, explica també les excursions -incursions seria més apropiat- literàries. Durant molts anys vaig ser un sedentari de pedra picada. Un bon dia, emprès per aquells canvis vitals que de forma imprevisible alguna volta ens prenen, decidia trencar el monolitisme visual quotidià, per tal d'accedir a altres espais que han projectat cultures significatives en un moment o altre de la història, a la influència de les quals no hem estat immunes. [...] Dels viatges, de les rutes anteriors, no en tinc més que una sensació de l'essencial que comparteixen tots plegats. Així, la geografia no seria més que l'accident, la lateralitat, o allò que ens diu que el món és més aviat petit i que cal eixir fora per adonar-nos-en. Sols la nostra posició, la lectura que en farem, donarà forma original a les coses, o segregará l'ingredient de la diferència- i de la universalitat- per damunt de la circumstància espacial o de la temporalitat fenescant”. (Garcia-Oliver 1993: 10-11)

Josep Maria Jordan Galduf (Llíria, 1950), catedràtic d'Economia a la Universitat de València i primer alcalde democràtic de Llíria, ens narra a *Quadern de viatges* (1998) un periple que el durà per Bèlgica, Itàlia i Anglaterra amb altres destinacions com Costa Rica, Santiago de Compostel·la o Maó. «La distància geogràfica i l'allunyament de les

tasques quotidianes ens aporten una major serenitat i ens ajuden a reflexionar sobre com van les nostres coses» (Jordan Galduf 1998: 12). Convidat a Brussel·les com a investigador visitant de l'Institut d'Estudis Europeus de la Universitat Lliure de Brussel·les, amb l'objectiu d'ampliar coneixements per tal de revisar i actualitzar un llibre sobre l'economia de la Unió Europea, Josep Maria Jordan reflexiona davant els problemes de l'economia global, de l'organització de l'espai social i econòmic, de la formació d'una unió monetària europea, de la política mediterrània de la Unió Europea, del desenvolupament econòmic dels països del Magrib, i intenta, com a europeista convençut i sempre en el marc d'una Unió Europea que és l'únic marc possible per al progrés, definir la identitat de València i què és València: si la capital d'un país o una més de les demarcacions estatals.

«Una inevitable reflexió sobre les claus de la nostra identitat col·lectiva: una identitat amb un alt component de mestissatge. [...] A banda d'això, la formació del poble valencià ha estat també el resultat d'un complicat procés de repoblació amb gent de distinta procedència. [...] La Unió Europea, per exemple, és un projecte que ha congregat països amb diferències de cultura, de costums i d'experiències, però que comparteixen el desig de viure en pau, d'exercir un paper polític en el context internacional, de millorar les seues condicions de vida i de treball, i de contribuir a una major justícia al món.

De fet, un dels actius més importants que té Europa és la seua diversitat, la riquesa de cultures, de tradicions i de llengües. Cal ser-ne conscients i saber-ho apreciar. Altrament només quedaria lloc per a la incomprensió i la intolerància, del perill de les quals constitueixen una bona prova les accions racistes i xenòfobes. Al capdavant, la diversitat europea es reflecteix en la capacitat d'innovació i en la creativitat dels seus habitants, que han sabut conjugar les diferències amb molts trets comuns» (Jordan Galduf 1998: 23-24)

Hom no pot oblidar el paper i la importància de Ricard Pèrez Casado en la reconstrucció de Mostar i, per extensió, de Bòsnia, com a comissionat per la Unió Europea com a Administrador internacional de Mostar. Un Pèrez Casado que té un coneixement previ del context perquè en l'imaginari antifranquista «junto al Israel de los *kibbutz* y su joven democracia, la Yugoslavia Federal y socialista se nos presentaba como un espejo en el que mirarnos» (Pérez Casado 2013: 279). Com a comissionat, s'ha d'encarregar de la reconciliació, amb una política d'equilibris entre les diverses faccions sèrbies, croates i bòsnies, de recuperar l'activitat econòmica davant una societat desmobilitzada i del retorn a la normalitat de la ciutat, és a dir, restablir les estructures bàsiques, elegir les institucions locals democràtiques que es feren càrrec de l'administració i gestió ordinàries, en una societat en què la representació de la història estava ancorada en la consciència de la gent i en els comportaments col·lectius. Si fa no fa, el mateix que es trobà a València en accedir a l'alcaldia. I com a València, la solució fou aconseguir noves centralitats per a la ciutat al voltant d'una massa crítica de població, activitat econòmica i serveis a les quals afegir referències simbòliques i adhesions col·lectives.

Tras las largas dictaduras o después de los conflictos, la pedagogía democrática de la Administración local constituye el mejor tratamiento para la recuperación (ibid. 315)

Definir la situació contemporània de la ciutat durant la modernitat i la postmodernitat és una tasca complicada. El terme «postmodern», instal·lat plenament en la cultura populars des de mitjans anys 80, és tan elusiu i ambigu com el de «modern». El prefix «post» avantposat a «modernitat» fa que ens qüestionem que és posterior a la modernitat però de quina època i en quin lloc. Per a respondre aquestes preguntes, caldria revisar el debat teòric dels pensadors però aquesta qüestió no és la intenció d'aquesta tesi, i tractant d'evitar caure en reductivismes i esquematitzacions, hom

proposa una mirada a les idees destacables en el debat que recolzen la nostra proposta. Segons Fredric Jameson (2008), el postmodernisme és la lògica cultural del capitalisme tardà. Alguns parlen de societat postindustrial, d'altres de societat de la informació, i d'altres del postfordisme, per a descriure les societats que estan caracteritzades per aquesta periodització. En general, es diu que aquesta societat està caracteritzada per un nou tipus d'experiència cultural: s'afirma que hi ha hagut una transformació fonamental en l'estructura econòmica (en els modes de producció i consum) de les societats postmodernes que ha provocat aquest canvi de cultura. En termes marxistes, la postmodernitat és la superestructura generada per la globalització, i aquesta, generada per la infraestructura de l'economia mundial, impregna el conjunt social.

No hi ha, tanmateix, una teoria global, sinó un conjunt de teories sobre l'experiència del postmodernisme a les societats capitalistes avançades del món occidental (Lyon 2009), com ara el ràpid canvi tecnològic, amb les possibilitats que ofereixen les telecomunicacions i els ordinadors; els nous interessos polítics i l'auge dels moviments socials, especialment els relacionats amb els problemes racials, ètnics, ecològics i de gènere.

Hi ha una comunió d'interessos entre postmodernisme i poder. El declivi de les ideologies i en un context de progressiva desaparició de fronteres, fins i tot les fronteres interiors, les ciutats esdevenien una mena d'oligopoli en competència, que generen progrés tècnic i incrementaven la renda i el benestar. Com reconeixia Ricard Pérez Casado (2013: 102):

«A una cierta izquierda, entre la que se encontraban algunos bastantes compañeros míos, le resultaba incomprensible una apuesta que, decían, favorecía los intereses empresariales. Y a una derecha no menos ignorante le molestaba que un alcalde socialista se empeñara y comprometiera en acciones y recursos en actividades como el puerto o la Feria.»

València havia encetat la ruptura amb el model urbanístic heretat i començava a encetar un canvi de model i una nova manera d'entendre el desenvolupament de la ciutat. Una paradoxa, perquè el projecte de regeneració de València, iniciat per l'equip de Pèrez Casado, intentava corregir els efectes de la mala planificació que s'havien anat acumulant durant dècades. I alhora, la ciutat s'encaminava a un nou model cultural, polític i econòmic. En la ciutat postmoderna, el que manté unida la ciutat no són els límits físics ni la memòria, sinó els fluxos econòmics, les funcions d'atracció dels mercats de treball i de consum. La ciutat, ara, és l'espai de l'*homo economicus*, un conjunt de mercats de treball, d'intercanvi d'informació, regulats per la burocràcia administrativa.

«En las grandes arterias de extrarradio
esa boca de lobo es más oscura,
los autobuses llevan a la gente
a destinos oscuros,
los oscuros horarios les secuestran el tiempo
[...] bajo la blanca luz de las farolas,
detrás de las ventanas de academias,
y también en los coches, en mitad de un atasco,
tras los húmedos muros de cuarteles y fábricas,
y en el vientre llagado de todos los hogares,
el alma se oscurece.» (V. Gallego 2003: 77)

Hi va haver una etapa curta, des del punt de vista polític, caracteritzada per un globalisme il·lustrat regional de vocació europeista (1991-1995), dirigida bàsicament des del PP, acabat d'arribar al govern municipal en coalició amb Unió Valenciana, en què es va apostar per una política cultural que conciliara l'orgull de ser valencians –via

recuperació i exaltació del patrimoni cultural– amb certa projecció exterior, lligada al projecte en marxa de construcció cultural europea. No obstant això, el model de projecció europeista, desplegat des d'un efímer Consell de Cultura de la Ciutat de València, aviat va ser rebutjat en nom d'un projecte més ambiciós de projecció externa, que pretenia situar València en el mapa mundial. Així que, a partir de 1995, el govern autonòmic del Partit Popular i l'homòleg de la ciutat València van optar per una reelaboració cosmopolita de la imatge de la ciutat convertida en «marca global», és a dir, en un actiu potencialment rendible des de la perspectiva globalista neoliberal, pel seu component altament espectacular (Hernández i Martí 2013).

En una idea de conciliar l'orgull de ser valencià, a través de la recuperació i exaltació del patrimoni cultural amb una certa projecció exterior i que aprofitara per a llevar les màcules de la dreta en matèria cultural, figures com els Borja s'adien a la perfecció, ja que, com comenta Joan Garí en la introducció de Borja Papa, «és una peça lògica dins un itinerari narratiu que basteix universos globals fermament amarrats a València. Es tracta d'una figura com un papa renaixentista, amb exèrcit, amants, poder econòmic i amb la capacitat vaticana de poder fer tremolar els monarques.» (Mira 2007: 9).

En aquesta història de la pròpia vida que *podia* haver escrit Roderic de Borja s'observa un doble vessant: d'una banda, la reivindicació del llegat històric de la màxima figura que el Regne de València ha ofert a la cristiandat i a Europa, i també al món; una reivindicació que palesa la influència dels Borja en l'esdevenir d'Europa i en el de la cristiandat partint de la seua València natal i que sovint ha estat silenciada atesa la dimensió mediàtica de tot l'altaveu que insisteix a divulgar massivament la llegenda negra amb què es descriu la família Borja o bé ha estat assimilada per aquesta mirada reduccionista de la Història espanyola que tendeix a fagocitar tot allò que va ser presència o influència d'un país alié en un centre important i s'esdevé l'expressió d'una espanyolitat genèrica, inofensiva. De fet, hom empetiteix la importància dels Borja en la configuració de l'Europa actual, com en el setge de Belgrad (1456), aturant els turcs i l'islam o, fins i tot, la seua aportació a la litúrgia catòlica universal: la pregària de l'àngelus:

«[...] el primer anunci de la redempció dels humans significava per a ell l'anunci de la llibertat de les terres cristianes en mans dels infidels, però qui recorda ja, passat a penes mig segle, quan començà el res de l'àngelus i per obra de quin papa, i si algú ho sap, a qui li pot interessar la història de les butles pontificies i de les oracions?, és una altra classe d'història la que deixa senyals en la memòria futura.» (Mira 2007: 89)

D'una altra banda, trobe, la reivindicació de tota una xarxa de connexions d'anada i tornada entre les dos ciutats, la València del segle XV, centre polític, econòmic i cultural del Mediterrani i la Roma que es troba Roderic de Borja en instal·lar-s'hi. La Roma de la irracionalitat i de la lloa artificiosa, la ciutat dels predicadors portadors de la còlera divina, que reelabora el seu passat per a ajustar-lo a una ciutat amb un component altament espectacular

«[...] ni queda res de l'antiga raça del Senatus ni menys encara del Populusque Romanus, [...] el poble d'aquesta Roma dels nostres dies no deu ser tan diferent del que aclamava Calígula i Tiberi, no enyora la llibertat republicana, com creuen els llatinistes de la cúria que passen massa temps estudiant els llibres i massa poc estudiant la gent, jo sí que sé què somnien, què és el que volen dormint i desperts, no cap república romana, que no saben quina cosa és, sinó saquejar pelegrins, viure dels diners de l'església, i després carnivals, festes pagades i curses amb premi, la cucanya i el circ, en això sí que s'assemblen als antics.» (Mira 2007: 31).

Martí Domínguez (Madrid, 1966) en *Les confidències del comte de Buffon* (1997) reconstrueix la biografia, des dels orígens familiars fins als darrers anys de la vida del

naturalista francès. El context és un període viscut «tan obert a la desacreditació grotesca, al blasme frenètic i fàcil» davant el qual escriurà la *Història natural* «on he expressat el que creia més adient per a la societat, sense el desig d'escandalitzar-la» (Domínguez 1997: 19). Les guerres entre erudits esdevenen un camp d'observació extraordinari de la naturalesa humana. La novel·la relliga l'estudi de les passions amb la descripció dels usos socials, la biografia personal amb les descobertes que han contribuït a modelar la vida quotidiana dels darrers dos-cents anys. Descubrim que Buffon, per exemple, va aclimatar els plàtans d'Orient que encara avui flanquegen les carreteres de França o les valencianes. *El secret de Goethe* (1999) gravita a l'entorn de l'estada de Goethe a Itàlia, entre la tardor de 1786 i la primavera de 1788. El narrador, el pintor J. H. Tischbein ens presenta un autor que no es pot separar del Werther, una obra de joventut que pretén oblidar quan fugí a Itàlia i que està absorbit per la idea de la posteritat. El centre d'aquestes històries no són les idees, sinó els personatges, que troben en l'observació i l'estudi el camí que els permet situar-se en el món i realitzar-se com a hòmens.

«M'interessava l'home, l'home en totes les seues manifestacions més humanes, i aquelles reunions em proporcionaven un món de suggestions del temperament humà, de filons de realitat riquíssima... Tots aquells uniformes llambrejants, totes aquelles robes delicadíssimes, tota aquella exhibició de virilitat i de feminitat, em mantenien bocabadat. Si bé la vida social d'Angers era diferent de la que més endavant trobaria a París, molt més provinciana i vulgar, en canvi, per la seua reducció es trobaven condensades en un sol saló totes les singularitats que més endavant tractaria a la capital del Sena, cosa que resultava molt útil per a ensinistrar-se en el complicat món dels usos socials.» (Domínguez 1997: 25-26)

Buffon descobreix la seua humanitat en el treball disciplinat i pacient: és un heroi d'un tipus nou que basa la seua grandesa en la mesura; Tischbein introdueix un element de desequilibri, la por davant el futur i els dubtes sobre la pròpia capacitat, mentre que Goethe apareix com una creació del pintor atrapat per la seua contingència. El moviment de la Il·lustració a Europa com a moment en què el coneixement té el seu pes real, un moment de la il·lusió de l'espècie humana en què creu que pot canviar el món. Una visió culturalista de la societat que l'autor associa amb una actitud pròpia d'Europa, que va perdent pes davant l'empenta d'una visió de la societat purament liberal, que seria l'actitud pròpia d'Estats Units.

A *Els treballs perduts* (1989), de Joan Francesc Mira, Jesús Oliver i Marilín Maria passen agafats del braç pel carrer de l'Almodí per a assistir a missa d'una a l'església de Sant Esteve, que es va construir al lloc on hi havia una mesquita, i entre la Seu i Sant Esteve es localitza la València romana. Darrere de la basílica de la Mare de Déu estan fent obres i el paisatge és un camp ple de runam escampat, munts d'enderrocs i bigues corcades, semblant a una «ciutat bombardejada quan han passat molts anys, ara cobert d'altres brosses espesses i de floretes primaverals» (Mira 1989: 162). La ciutat nova es va imposant a l'antiga i va esborrant tots els senyals d'identitat. Capes i capes de runes i de cendra que van superposant-se. Davant aquest nou paisatge, ¿què es pot fer per a recuperar els punts de referència?

Tot seguint Campillo (2001: 51-69) Jameson caracteritza el subjecte postmodern per la incapacitat de traçar el mapa de la seua situació i per la dificultat de modelar representacions de la seua pròpia existència, instal·lat com està en la complexitat d'una infinita xarxa comunicacional. Els herois d'Isa Tròlec, de Ramona Rosbif ençà, tenen en comú aquesta condició d'individus subsumits en una complexitat que no comprenen, en la qual són incapaços d'orientar-se, que s'ensinistren -mal o bé- a suportar; Pau, personatge de condició urbana, intel·lectual, de *Ploure a la mar* (1995) comença a actuar quan sembla que tot s'acaba. La seua jubilació contamina l'argument d'una inevitable aura simbòlica de declinació: acabada està la seua vida professional, però també la confiança altre temps dipositada en la parella, la revolució, la sociabilitat... No vol saber res dels «discursos de les escoles, de les càtedres, dels parlaments dels acadèmics, dels polítics». Però desconfia també de l'amor, de la ideologia, de les causes

cíviques... Al capdavant, com li diu Adela: «T'has amputat la vida o has deixat que te l'amputaren». (Tròlec 1995:186).

Amputat del centre, del tot, dels sistema, dels altres, es reordena al voltant de la memòria i de la seua vida en comú amb un gos, Txufi, en qui barreja sentiments i carícies de pare, de mare, de germà, d'amic, d'amant:

Txufi, més de dos anys fa que vivim junts [...] Tu, Txufi, m'has donat les relacions més fortes de la meua vida [...] Jo, Txufi, sempre et diré, amor meu, fill meu, ànima meua ... No em deixes, Txufi, no em deixes mai. (ibid. 146)

La narrativa de Manuel Baixauli està poblada d'éssers desorientats. El narrador i protagonista de *L'home manuscrit* (2008) s'hi presenta a punt de fer quaranta anys, «una edat crítica» (Baixauli 2008:11). Ha viscut «sempre perdut dins d'una jungla d'interrogants» (ibid. 12) en la qual ha intentat orientar-se mitjançant l'escriptura d'un dietari perquè ho considera «la forma menys postissa d'escriptura» (ibid. 12). Les paraules i l'escriptura esdevenen un territori d'autoindagació, d'autoobservació integral, on nia el conscient i l'inconscient, el passat i l'avenir, l'ésser i el no-ésser.

«Escric molt, amb una necessitat quasi física, amb la necessitat amb què orine o menje o dorm. Hi ha hagut dies que no he menjat, n'hi ha, sovint, que no dorm; no recorde cap que no haja escrit. I només escric el Dietari. Ni novel·les ni assajos ni poesia ni teatre. Tot just en un conglomerat promiscu i de contrastos, car així pense.» (ibid. 12)

No disposem de mitjans per a reconèixer les imatges, interrelacionades que poblen el món. La vida quotidiana s'ha fet irreal, estem envoltats d'imatges il·lusòries que configuren un mosaic sense claredat ni coherència. Mar Augé (2000) parlà d'aquesta mutació urbana. A diferència del lloc antropològic, que és un lloc de memòria, un no-lloc és un espai sense identitat, ni història ni relacions. El concepte es pot aplicar tant als llocs de trànsit, per on circulen acceleradament persones i bens materials (vies ràpides, aeroports, centres comercials, etc.), com als mateixos mitjans de transport (autobusos, avions, trens, etc.). La persona que penetra en un no-lloc s'allibera de la seua identitat: és només el que fa o viu com a client, passatger o conductor. El paisatge es buida de referències, l'experiència de solitud és totalment nova.

A remolc de l'economia globalitzada, la puixança dels mitjans audiovisuals i la planetització de gustos i tendències, vivim unes transformacions substancials en bona part dels àmbits de la vida i que afecten plenament la nostra quotidianitat. La societat ha passat de relacionar-se amb el món material i entre si a fer-ho amb imatges d'aquests, és a dir, amb mentides. La simulació és la confusió entre allò real i allò imaginari, entre allò vertader i allò fals. Més que reproduir la realitat, la duplica o en genera una rèplica. Per a Jean Baudrillard, la simulació es basa en la puixança del motlle o la màscara, sobre els fets i objectes reals. A aquest nou fenomen Baudrillard el va anomenar «l'ordre de l'hiperreal». Els signes substitueixen la realitat.

«No se trata ya de imitación ni de reiteración, incluso ni de parodia, sino de una suplantación de lo real por los signos de lo real, es decir, de una operación de disuasión de todo proceso real por su doble operativo, máquina de índole reproductiva, programática, impecable, que ofrece los signos de lo real y, en cortocircuito, todas sus peripecias.» (Baudrillard 1987: 11)

El que és real no es distingeix d'allò que és virtual i els llocs o els productes són intercanviables. La simulació es pot veure, doncs, com la confusió entre allò real i allò imaginari, allò vertader i allò fals. Per això ens veiem abocats a la incertesa radical sobre la veritat.

«[...] ceñía a la mujer por la cintura, la acercaba a la ventana y le decía que mirara los rascacielos a lo lejos, los altos rascacielos que estaban construyendo en las orillas del río sin agua, un cauce de arena y piedras, absurdo, que se llenaba de niños los domingos jugando a subir y bajar, a resbalar por una gigantesca figura de Gulliver llena de cuerdas y escaleras. Una ciudad llena de puentes y sin río. A Krystyna le hacía gracia eso. Los puentes sin el agua discurriendo bajo sus arcos eran todo menos puentes, puro artificio, un decorado de película romántica a lo sumo, una mentira.» (Cervera 2000: 139-140)

Els personatges adopten actituds mimètiques de l'espectacle. Els seus gestos imiten els dels personatges de ficció. Viuen la realitat exclusivament a través de l'espectacle, de les imatges que se n'han tipificat per a ser consumides.

«No le pegaba decir esas cosas. Seguramente había aprendido esos piropos de los que soltaban los artistas en las películas. Le miré a los ojos y quise poner yo también cara de artista, pero al verle sin bigote me entraron ganas de echarme a reír y tuve que mirar hacia otro lado.» (Tomeo 2007: 90)

La novel·la, així, es converteix en una mena d'hipertext cinematogràfic: cada escena, cada posició, cada comportament té com a referent els d'una pel·lícula. Tota la vida de tots els personatges hi esdevé espectacle, una realitat autònoma feta d'imatges planes que imiten fotogrames de pel·lícules preexistents.

«La cabeza la guardé en una caja de galletas con serrín para que empapase la sangre y el resto del cuerpo lo metí en otro saco, con la intención de tirarlo también a la acequia un poco más tarde, pero antes de que se hiciesen de día.

Ya sé que todo aquello estuvo mal hecho, pero en cierto modo, no me dieron a elegir otra cosa. Mi única salida fue imitar a la chica de la película, es decir, partir en trozos al hombre que hubiera podido cambiar mi vida.» (Tomeo 2009: 191).

S'ha esmentat ja que València es trobava immersa en un procés de remodelació urbanística i ideològica i que ja albira la València marca turística que promocionarà el govern del Partit Popular, la València de les relíquies en què s'han convertit els antics paisatges, costums, formes de vida mentre la devastació va fent camí. En eixir de l'hospital, decidit a dur a terme el seu acte d'insurrecció, el narrador de *Finale* (1990) agarra un taxi i s'encamina cap a la plaça de l'Ajuntament. La ciutat continua semblant-li hostil, sorollosa, provinciana, i si l'enderrocaren i començaren de nou una nova ciutat, no passaria res. De fet es lamenta de la rehabilitació dels nous edificis, símbol de la nova modernitat que envaeix la ciutat:

«[...] no es perdria res si enderrocaren tots aquests vells edificis que repinten i reconverteixen en oficines públiques, i els substituïren per blocs de pisos

que és l'habitatge adient a qualsevol capital de província actual. En realitat, resulta deplorable veure aquesta reconversió idiotament voluntarista dels antics edificis. Pretenen transformar el sentit que posseïren, recuperar-los d'alguna manera per al desolador present i l'únic que aconsegueixen és mantenir dempeus, grotescament absurda, la façana dels antics edificis. És la síndrome de la darrera modernitat: incapaços de canviar el mínim aspecte individual o col·lectiu, s'afanyen a embalsamar la cavada de les coses, tot i que al seu interior fa ferum a causa de l'anihilament del seu autèntic esperit.» (Mora 1990: 52)

El narrador de *Finale* és un personatge inserit en el context hostil d'una societat mediocre. Sap que la seua època és «sibil·lina, repulsivament falsificadora» (op. cit., 27). Durant el trajecte amb taxi cap a la plaça de l'Ajuntament reconeix la ciutat tot i que sembla anihiladora; per les finestres veu:

«[...] El món a manera d'imatge o postal que, tot i el moviment, estava congelat. M'adonava, fins a sentir nàusees, de la impossibilitat d'entaular la més insignificant relació íntima amb el món. I així anem existint, un dia darrere de l'altre, veient el món a través dels vidres, de les pantalles: entaütats.» (ibid. 38)

Finale es presenta com un al·legat contra la vida estranya i hostil d'una ciutat «capital de província grotescament pretensiosa, unflada i repugnant com un gripau, miserable i mesquina com totes les capitals de província» (ibid. 41); sorollosa pel trànsit i per l'afició a celebrar tota mena de festes, on la modernitat s'entén com la imitació sistemàtica de tot allò que és forani; «on la ignorància extrema s'ha convertit en

patrimoni cultural» (ibid. 69) i on l'esperit de col·lectivitat «s'esmicola davant el present forjat de molècules aïllades i que es repel·leixen» (ibid. 59). Davant aquesta situació que l'ha convertit en «una mena d'astre solitari a la deriva i en plena corrupció, és a dir, «en un cadàver descomposant-se» (ibid. 14) el narrador decideix fugir de la ciutat al camp, on «la realitat canvia en les aparences, però és substancialment sòlida, definitiva, com la ciutat. Com l'emporugida, estupiditzada i embrutida massa que l'habita» (ibid. 53). I allí, en el camp, en un lloc on «s'escola subreptíciament i voluntàriament – que dirien els demòcrates – les imatges d'una ciutat edulcorada, d'una gran família unida i somrient de cartó-pedra» (ibid. 116) tractarà la necessitat de disposar de mapes de posició que descriuen el seu lloc al món. Allí intentarà reconstruir la pròpia identitat, a través del retorn als orígens. Allà on la modernitat va mostrar atenció pel temps, la postmodernitat ho fa per l'espai. La postmodernitat opera amb el temps rural abolit: tot es regeix per l'horari industrial. La indústria, amb el que té d'horaris, de fabricació en sèrie, de possibilitats productives, ha engendrat un estil de vida que pot amb tot i se sobreposa a tot. I, especialment, a la periodització temporal natural, entre el dia i la nit, així com a la successió d'estacions, amb els seus consegüents canvis d'oratge, ambientals, paisatgístics, de lluminositat, etc. Però sobretot, la postmodernitat ha deixat de conjuguar el temps, s'ha oblidat del passat i del futur, i ha proclamat un presentisme, en alguns casos, lacerant. Així, lluny del soroll de la ciutat busca la senzillesa i l'elementalitat en la ruralitat, on el temps es meteorològic i no industrial, tot i que s'assembla molt a la ciutat és on millor s'ensuma l'esperit de l'època, encara que siga escoltant converses trivials que parlen del temps.

«D'aquest tema, sorgeixen d'altres que en són derivacions: les collites, la cuina, els records, les anècdotes. Tanmateix, la conversa l'estén, amb laxitud i alhora amb insistència llargament, a partir i amb contínues referències al tema bàsic: el temps. Mentre passa el temps parlant del temps – en el meu cas, escoltant – m'adone que els del poble frueixen amb les paraules,

frueixen amb el pur plaer de parlar. I jo en trac un assossec penetrant, profund.» (Mora 1990: 123)

Emmanuelle Levi (2001: 47-62) defineix l'estació de tren com un espai de transició, que esdevé llindar de la ciutat. Situada normalment al cor de la ciutat, encara que no sempre en posicions centrals, l'estació de trens s'obre a aquesta i uneix el seu trànsit amb el trànsit de les vies, creant un flux constant d'usuaris, entre els dos mons. Es concep, en termes simmelians, com el *pont* i la *porta* de la ciutat. El pont entre els dos tipus diferents de fer i d'estar, en el sentit que l'estació es crea i recrea com una antecambra de la ciutat i la porta que separa i uneix els dos pols, que apropa i allunya els dos mons, que els delimita i al delimitar-los, els connecta amb la possibilitat de constant intercanvi. D'aquesta manera s'articulen espais de connexió i d'espera, espais per a la trobada i per a la dispersió. Pràctiques i usos de l'edifici que el converteixen en un concentrat de fenòmens urbans, on es pot observar a primer cop d'ull «la vida nerviosa» de què parlava Simmel, feta d'aglomeracions, d'imatges canviants i d'impressions imprevisibles (Simmel 2001: 376)

La boca del metro de la plaça dels Germans Pinazo i els grans magatzems; FNAC i l'estació del Nord; la terminal de l'aeroport i unes oficines anònimes. Urbà Lozano (Alginet, 1967) caracteritza les rutines de la vida quotidiana de vint-i-sis dones situades en no-llocs i espais d'anonimat. L'espai públic és una no-ciutat (Delgado 2003: 123-131) un espai per als trajectes i de trajectòries; com un espai imbuït de temps, com un moment format de moments. Les «situacions descuidades» de Goffman (1986:195-201), els elements que organitzen les rutines de la vida quotidiana. La quotidianitat com una cosa que no porta data, «lo que se da por supuesto, lo insignificante, que ocupa y preocupa y en cambio, no tiene necesidad de ser sino de suceder» (Lefebvre 1972: 36). La ciutat no està estructurada com un llenguatge, sinó que és una composició de llacunes, feta de discontinuïtats i de trencaments, de simultaneïtats i de dispersió. Iniciàtica, una de les dones de l'obra de Lozano, arriba a València disposada a perdre el temps.

«La imperiosa necessitat de comprar un regal per al seu amic invisible havia sigut només una excusa per a deambular per la ciutat. Per la seua ciutat, perquè ella era de poble, però València sempre havia sigut la referència.»
(Lozano 2006: 9)

Recorda quan anava a cal metge amb sa mare perquè berenaven a l'Hungaria. Entra a l'edifici d'El Corte Inglés, tot i que «en realitat, per a ella, allò seria sempre Galerías» (ibid. 10). Davant la plaça de bous «la va sorprendre l'aparador d'Albero, la botiga de barrets més antiga de València». La València que va recórrer amb sa mare i que recorda és la València menestral dels 60, de la qual apareixen pinzellades. La València que hi apareix és la ciutat postmoderna que la planificació ha convertit en un espai d'anonimat intercanviable.

La despersonalització arriba al seu punt màxim amb els antropònims dels personatges: anomenats mitjançant adjectius que els caracteritzen (indecisa, indignada, incompresa, etc., a l'obra d'Urbà Lozano), la infermera RP, el semiintel·lectual FB, JM de *Finale*, o B., de *La cinquena planta* (2014), de M. Baixauli. Els escenaris s'han fet abstractes, ha desaparegut el context, fins i tot alguns relats s'articulen en forma de diàleg, fora de l'espai i del temps.

En l'àmbit de la vida privada assistim a un terrabastall de transformacions. S'accentua una tendència social cap a l'hiperindividualisme (Lipovetsky 1986). I la imatge que millor reflecteix el subjecte d'aquesta època s'acosta a la figura de Narcís, un Neonarcís millor, on el jo s'ha convertit en un conjunt imprecís pel que fa als components identitaris, regit per l'escassa voluntat o una certa indiferència, obsedit per la intimitat que aboca l'individu a un buit interior. Els personatges que poblen la ficció són éssers amb propensió a autoescoltar-se, escenificant amb força els avatars minúsculs de la vida interior on afloren les pors, els canvis emotius, el desconcert. En la seua vida no tenen massa cabuda ni la qüestió social ni la política, la qual cosa expressa una absència d'interés envers la cosa pública.

«RAQUEL. El que queden són els fantasmes de la relació. Eixos fantasmes impossibles d'esborrar de la ment i amb els quals és tan difícil conviure. Quan Gabriel, el meu home, em va dir que s'havia ficat al llit amb ella, vaig sentir que allò era el principi del final.» (Alberola 1999: 43)

Enric Balaguer (2006) parla d'amor mercurial, perquè com el mercuri esdevé un reguitzell de boles que es fonen i se separen embogidament. Es tracta d'una relació on els protagonistes no busquen adequar-se a cap model extern i el projecte és mantenir una relació mentre resulte gratificant. La part essencial de la relació és configurada per la satisfacció sexual. Per això, quan la passió minva o desapareix, el naufragi és una qüestió assegurada.

«RAÜL. (*Al públic.*) Em diuen Raül i voldria aclarir una cosa. Si la deixes, no és perquè la nostra relació sexual no funcione sinó per tot el contrari. La nit de bodes durà tant que quasi coincideix amb el nostre primer aniversari. Els veïns han hagut d'insonoritzar la paret que dóna al nostre dormitori i després la que dóna a la cuina. Hem canviat tres vegades la suspensió del cotxe i, el que és pitjor, ara mateix patisc un procés de descalcificació òssia.» (ibid. 39)

La comèdia de situació, en què prevalen les arquitectures del gag construït a partir d'elements absurds o lleugers, però sempre extrets de la realitat quotidiana s'adiu a aquest esquema. En *Besos* (1999), Carles Alberola i Roberto García contemplaven la realitat d'uns joves en la frontera dels 30 anys i dels 40 a través d'un prisma desencantat i satíric, una realitat que expressava anhels, temors i breus felicitats mitjançant cançons

que formen part de la nostra memòria sentimental, com una mena de karaoke sentimental.

«COR. 1 [...] La quarta cosa que volíem, és fer-vos una pregunta: quantes vegades, al llarg de la vostra vida, trobant-vos malament, no heu sentit una cançó de Perales, Dyango, Camilo Sesto... i us heu trobat pitjor encara?» (ibid. 35)

L'escassa propensió al compromís fa també aquestes relacions febles. L'amor es transforma en una fórmula buida que els mateixos amants han d'omplir, tot sabent que el guió de la seua pel·lícula està compost de fragments de cançons d'amor, de publicitat comercial, de literatura galant, etc. Hi ha un enorme material en circulació que serveix d'estímul, d'excitant i que també esdevé un rerefons comparatiu.

A *Monopatins (Skaters)* (2006), Manuel Molins tracta els dèficits i els problemes que es pateixen en l'Ensenyament Secundari Obligatori a través de Sara, la professora, i David, l'alumne, dos éssers a la deriva que es troben per necessitat, que s'atrauen irremeiablement perquè tots dos se senten perduts i desemparats en un món hostil.

Existeix una dissociació entre l'escola i la vida personal, entre el rol públic i la vida privada dels personatges. Sara i David són diferents a dins i a fora de l'escola. Sara pateix en la pròpia pell la desmotivació professional, la manca de reconeixement social de la seua feina, la consideració dels centres públics com uns abocadors on van a parar totes les responsabilitats educatives i als quals es fan convictes de tots els fracassos de l'ensenyament. En la seua privacitat, Sara també es troba amb una doble disjuntiva afectiva que distorsiona la seua dedicació professional: la manca de reciprocitat en una fràgil relació sentimental i la dificultat d'adequar la seua visió del món amb la realitat que l'envolta. La dificultat de Sara és trobar respostes vàlides a les preguntes que, sobre l'ensenyament o sobre l'amor, es formula contínuament i que no troben solucions

ràpides, operatives, rendibles. No valen els manuals ni els solucionaris, perquè la vida és molt més complexa.

Al seu torn, David no és tan sols un alumne impulsiu i violent, que no mostra gens d'interés per aprendre a les aules, sinó que, com a persona, intenta construir-se un món propi amb la colla d'amics, el skateboard o internet. Li agrada llegir llibres sobre màgia i alquímia per a abstraure's d'un món que no comprén i que voldria canviar. El seu interès per l'alquímia és també la concreció d'un ideal impossible: aconseguir l'elixir d'amor, un filtre màgic per a atènyer la felicitat. El monopati li permet de lliscar en llibertat per la ciutat anònima, de sentir-se bé amb una gratuïtat i un desig d'aventura que troba també en la lectura de textos alquímics.

La relació professora i alumne com a expressió metafòrica de dos col·lectius que, atònits i perplexos, es troben participant en el mateix joc incert i embrollat. Els docents han de fer front al repte d'educar en un món que no té suports sòlids. Els alumnes, per la seua banda, viuen en la pròpia pell la precarietat de les relacions i les connexions amb els grups de pertinença i identificació (els amics, la família, els veïns) i la manca d'expectatives de futur, un atzucac que sovint els condueix a la desmotivació, la indiferència i, com a reacció, la conflictivitat i l'agressivitat.

En aquestes històries es reconeix la voluntat de reflectir la normalitat quotidiana i comença de nou a partir de realitats concretes i a fer que el present deixi de ser banal i homogeni i es carregue d'una energia inversa, enfront dels falsos esdeveniments i l'espectacle programat.

Potser com un impuls compensatori d'aquesta desrealització, en la postmodernitat trobem certes tendències a buscar i emfasitzar allò real. En el camp de la plàstica, la fotografia ha guanyat un gran terreny, talment la no ficció ha rebut una força substancial davant de la ficció, en literatura. En el camp de les narracions, ocorre que alguns gèneres mesclen allò biogràfic i allò ficcional, tot fent ostentació del primer. L'escriptor parteix de la seua pròpia figura, les seues circumstàncies biogràfiques, les coordenades d'espai i de temps, per anar incorporant procediments novel·lescós o ficticials assumits com a verídics. La poesia, per exemple, en aquesta refundació de l'àmbit íntim, privat, utilitza els recursos del dietari: els títols dels poemes de *La luz, de otra manera* (1988), de Vicente Gallego, són «Septiembre, 2», «Septiembre, 22», «Septiembre, 24»,

«Septiembre, 27», «Septiembre, 30». I en un pla més general, trobem abundància de diaris, dietaris i memòries personals, fórmules habituals en èpoques d'incertesa històrica en què la individualitat cobra una major importància.

A *València, sic trànsit* (2016), Francesc Bayarri recorre València des dels anys 60 fins als darrers moments de l'alcaldia de Rita Barberà. La novel·la es presenta com un judici sumaríssim a València i a la seua generació, però aquesta falsa autobiografia es dilueix progressivament i es transforma en una confessió de la trajectòria o davallada professional i personal i de tot allò que l'envolta.

«Aquell país va existir. Ho sé, senyoria, perquè nosaltres el contemplàvem nit a nit. Sempre era estiu i de nit en aquell país bellíssim. Un territori càlid que estava intentant una generació nova sense sol·licitar permís a ningú, perquè la llibertat, tal com havíem escrit furtivament en una pintada sobre murs universitaris, no es demanava: es conqueria i es gaudia.» (Bayarri 2016: 113)

Al llarg de l'evolució de la innocència i la confiança al desencant, la degradació i l'atracció cap al no-res, la ciutat també evoluciona i l'observem a través de les fases que analitzem en aquesta tesi. La ciutat que clou la novel·la és una ciutat canviada, amb la cara rentada però avorrida, freda, uniforme. És la ciutat globalitzada:

“Una tasca de corredors estrets s’havia transformat ara en una botiga lluminosa de roba, però aquella llum mostrava un mobiliari i un gènere que es trobaven en qualsevol ciutat on haguera aterrat la mateixa franquícia, els assessors de màrqueting graduats en la mateixa acadèmia i els crítics de disseny formats en les mateixes revistes internacionals. Façanes

estèticament terribles, que no obstant ja formaven part de la identitat col·lectiva, havien estat substituïdes per uns panells de vidre fosc reflectant que les modernitzaven per fora, però resultava impossible saber a quin pla estètic responia allò. També hi havia més jardins, per a permetre que desenes de milers de gossos urbans deixaren inservible la gespa a les poques hores de la inauguració. I s'havien obert biblioteques fins i tot als barris més pobres. Però allà ningú extreia un sol exemplar de les prestatgeries. Els usuaris eren estudiants que preparaven exàmens, alguns sobre els autors i les obres que esperaven inútilment sobre les lleixes, on dormien des del dia de la inauguració; o eren jubilats que llegien la premsa local; o adolescents que aprofitaven la connexió gratuïta per a intercanviar els monosíl·labs de moda, que encara abreujaven en teclejar, en aquelles primeres dotze hores de la jornada.

Passejar era també anar sorteiant un mobiliari urbà d'estètica vuitcentista, l'única finalitat del qual devia trobar-se en les carpetes d'una madriguera administrativa. Però allò que major desconcert provocava era la quantitat de fanals i de focus de llum de tots els estils inventats, sense que fóra possible endevinar la raó per la qual un carrer d'un barri tenia aquest estil, i el carrer paral·lel un altre d'estètica contrària." (Bayarri 2016: 297-298)

5. La València del Partit Popular.

5.1. El mandat municipal de Rita Barberá.

El 5 de juliol de 1991 Rita Barberá Nolla (València, 1948 - Madrid, 2016) pren possessió del càrrec d'alcaldeessa de València. En les eleccions l'escrutini va quedar igualat: PSPV-PSOE continuava sent la força majoritària a la ciutat, amb 13 regidors. El PP aconseguia 9, i Unió Valenciana, 8. L'últim partit fou Esquerra Unida, amb 3 regidors. Hi hagué l'anomenat «pacte del pollastre» pel qual Unió Valenciana afavorí la investidura de Rita Barberá com a alcaldessa de València i, anys més tard, la d'Eduardo Zaplana com a president de la Generalitat Valenciana a canvi de carteres en el Consell per als regionalistes.

El perfil polític de Barberá era totalment diferent al de l'il·lustrat Ricard Pèrez Casado. Persona de dretes, eminentment conservadora, la seua és una figura polièdrica (J.Sorribes 2009) amb uns trets inherents que tenen més a veure amb la psicociologia col·lectiva de la ciutat i en l'habilitat per a transmetre un missatge que genere confiança i adhesió que no amb el fonament teòric i ideològic del discurs. El seu mandat es recordarà, sobre tot, per dos trets: l'acurat i eficaç populisme de l'alcaldeessa, que explica la seua longevitat política, i els profunds canvis en la fesomia de la ciutat en connivència amb els promotors immobiliaris. Abelardo Muñoz (2010) ho resumia de la següent manera:

«[...] un PP de tono chulesco, que aprendió el inestimable valor político del golpe de efecto, los fuegos artificiales tan queridos en las tierras valencianas. El populismo político valenciano del siglo XXI es una mascletá, como las risotadas de la alcaldesa Rita Barberá ante las acusaciones de que El Bigotes le compró el bolso.»

Entre els factors que accentuaren aquest populisme eficaç de l'alcaldesa, s'ha d'esmentar la connexió que aconseguí amb el món faller. De manera resumida, s'ha de dir que les falles, com a producte cultural que són, apareixen inserides en un espai i en un temps que són els que, a manera de context històric, acaben configurant una mena de cosmovisió. Copsar la cosmovisió de les falles implica distingir una sèrie d'idees de caràcter essencial, reiterades en els arguments fallers i que, tot i els canvis històrics, presenten una certa permanència al llarg de la seua història. Fins el 1936 (cfr. Ariño 1990; Ariño 1992) la cosmovisió fallera apareix estructurada per uns vectors destinats a reproduir-se en el temps. Un primer vector és el del populisme: el poble apareix explotat i controlat per un poder irresponsable, de manera que és el poble pla qui ha de reaccionar i fer fora els mals governants. La conversió de les Falles en festa major va sublimar la imatge social del poble com a expressió de la pertinença ètnica a la valencianitat, reformulada com a regionalisme fraternalista, portador de posicionaments espanyolistes, antiseparatistes, anticentralistes i proregionalistes. El valencianisme temperamental, pel qual les Falles es converteixen en expressió màxima de l'autèntica valenciania, fou el colofó d'aquestes plantejaments.

Les transformacions de la modernitat i l'erosió de les tradicions (Hernández i Martí 2002) generaren reaccions en la cosmovisió fallera, que implicaven tant l'acceptació de la modernitat tecnològica com el rebuig de la modernitat cultural, juntament amb una orgullosa afirmació de la tradició valenciana i el particularisme d'arrel local, dominat pel triomfalisme i una visió bucòlica de la terreta. La cosmovisió fallera es completaria amb una mena de resignació fatalista davant del món, contrarestada per la reacció defensiva consistent en el conreu de la festa, de manera epicúria i autèntica expressió d'una cultura de la consolació fallera.

I des dels anys huitanta del segle XX ençà, la majoria de les falles s'alinearen amb el discurs anticatalanista, concreció militant i agressiva del valencianisme temperamental. En aquest període d'alcaldia popular, es dona la progressiva dissolució de la sàtira fallera en una mena de crítica aigualida, que subratlla el tractament de temes generals (la televisió, les modes, els famosos) amb un to neutre, si no condescendent i identificat amb una certa imatge amable del poder. La cosmovisió fallera anà buidant-se d'aspectes crítics i locals, globalitzant-se, generalitzant-se i moderant-se en els tractaments. La

falla esdevingué un amplificador de les convencions més estereotipades i condescendents amb l'ordre dominant.

«Al balcó de l'ajuntament, l'Alcaldessa ja estava envoltada d'un grup de falleres, totes disposades ordenadament amb les seues clàssiques bandes representatives. L'Alcaldessa lluïa orgullosa un vestit roig intens, amb jaqueta i faldilla, i un collar de perles per a ornamentar el coll. El pentinat era el de sempre: un cabell cardat i esculpit amb cura, que afegia una mica més de volum al seu físic poc discret. Era un personatge molt estimat a la ciutat. De fet, governava feia tants anys que ja ningú recordava el seu nom. Només se la coneixia com l'Alcaldessa. Darrere seu, i en un segon pla, el president de la Generalitat intentava somriure i mostrar la satisfacció del moment, tot i que la seua expressió grisa mancava del carisma de la líder municipal.» (Aguilar 2015: 11-12)

El grau de popularitat assolit per l'alcaldeessa no és fàcil d'explicar, perquè tot i que els ingredients de la recepta són coneguts (populisme, recurs a la «València profunda», fermesa de caràcter, apel·lació contínua al Segle d'Or com a referent històric, proclamació incessant d'una suposada situació d'avantguarda, ús i abús de la política «virtual», etc.) (Sorribes, 2009: 63-96), cal saber conjugar-los de forma eficaç. En aquestes argumentacions que es poden observar en entrevistes i reportatges de premsa periòdica o en textos web municipal (Sorribes 2009: 97-300) la figura de l'alcaldeessa connecta amb la tradició blasquista d'una república urbana i, quan parla de ciutat, quasi sempre és ciutat administrativa (de Trànsits cap endins), i l'àrea metropolitana. Rita Barberá tenia una obsessió: la projecció exterior de la ciutat, que fora motiu d'orgull de la ciutadania. Que ens coneguen, que ens admiren. Aquests textos estan farcits de l'ús abusiu de la hipèrbole, de l'exageració, de paraules com «pionera», «referente»,

«vanguardia», «històrica», amb una funció i una intenció molt clara: reforçar la idea que som partíceps d'una època singularment important per a la ciutat.

Provinent de les files d'Alianza Popular, profundament conservadora en el terreny ideològic, castellanoparlant per convicció (malgrat les seues arrels familiars) i defensora d'un municipalisme excloent i obsolet compatible amb la retòrica del «Cap i Casal», la seua bona imatge –gairebé blindada– li va permetre estendre una suau cortina de fum que les urnes li van perdonar una i una altra vegada fins a l'extrem d'induir el desànim en tota mena d'opositors.

El segon tret que ha definit el mandat de Rita Barberá ha sigut la profunda transformació de la ciutat de la mà d'una política benevolent o d'estricta connivència amb els interessos immobiliaris. Si durant els primers anys assoliren protagonisme les inversions de fàcil impacte a l'opinió pública (voreres, il·luminació, urbanització del viari, la millora de la neteja i dels jardins, etc.), quan finalitzà la crisi econòmica de principis del noranta i s'encetà el boom immobiliari, la ciutat canvià vertiginosament a colp de plans d'actuació integrada (PAI) i un instrument letal: la Llei reguladora de l'aprofitament urbanístic (LRAU).

Les idees ja estaven al Pla General d'Ordenació Urbana del 1988 i el darrer govern socialista de la Generalitat havia aprovat el 1993 la Llei Reguladora de l'Aprofitament Urbanístic (LRAU). Només calia que el context, en què la iniciativa privada només trobava facilitats, fera possible el creixement previst. València ha sigut escenari d'un fort creixement immobiliari centrat en la construcció de nova planta de nous espais residencials. Tanmateix, el creixent dualisme urbanístic i social no ha generat greus conflictes per la inoperància de l'oposició política i l'esmoreïment de les associacions de veïns, molt actives en altres èpoques. Només els moviments assemblearis de resistència dels Salvem han omplert aquest buit.

L'aportació de Rita Barberà en el terreny de les idees i els projectes ha sigut escassa, tot i que una constant del seu mandat, ha sigut la búsqueda de l'esdeveniment, de l'ús de la ciutat com a escenari d'esdeveniments singulars que puguen projectar la imatge de València. L'entestament a trobar algun esdeveniment que servira d'element catalitzador de la «Nueva Valencia» va donar, al remat, els seus fruits en novembre de 2003 amb la nominació de la ciutat com a seu de la Copa de l'Amèrica del 2007. Després dels

fracassos successius del Jocs del Mediterrani, de la capitalitat cultural europea i del simulacre del III Mil·lenni, aquest premi va donar a Rita Barberà i el seu equip de govern una oportunitat d'or. Encara que els efectes d'arrossegament no són comparables als d'una Olimpíada, la nominació va donar una certa empenta a les infraestructures pendents i va situar València en el mapa estatal i internacional, dos elements que li van permetre a l'alcaldesa desenvolupar a fons les seues arts mediàtiques malgrat la crisi financera.

Barberà basava la popularitat de la seua imatge en la interpretació d'un personatge que és la força ordenadora en un món inestable i amenaçat per forces morals perverses: el govern de Madrid del PSOE o el perill català. I en la defensa de l'home comú i de les seues expectatives i sobretot les seues pors, les d'un segment, les classes mitjanes d'un estat assistencial, que s'estaven afonant. I la comunicació com a performance, en una línia evolutiva de la vella propaganda, i la retòrica com a ferramenta de construcció de la realitat. Radicalitat i moralisme, populisme i nova intel·ligència comunicativa. Sense haver dissimulat mai el seu espanyolisme carrincló, era implacable contra el nacionalisme de les nacions històriques, garant de la Constitució i, fins i tot, podia remoure els vells ideals republicans de la igualtat davant la llei i de la igualtat d'oportunitats de les persones i de les regions.

El 1995 el PP d'Eduardo Zaplana aconseguí la presidència de la Generalitat gràcies, també, al pacte amb Unió Valenciana, ja que la majoria fou simple. El PSPV-PSOE començava la travessia del desert, tot i no haver patit un afonament estrepitos, ni allotjar casos greus de corrupció ni s'apreciava en la població un tedi tan generalitzat com el d'altres llocs. No obstant això, també el PSPV havia caigut en una instal·lació institucional més que notable, cosa que desactivava complicitats amb la societat civil. D'altra banda, l'esquerra no socialista i els grups valencianistes patien una endèmica propensió a la divisió interna i a viure captius de la nostàlgia del que podia haver sigut, i no va ser, la transició. El secessionisme lingüístic i un model de televisió pública autonòmica, que podríem definir com un híbrid de carrincloneria folklòrica i descaradura partidista que connectava amb la composició social, mental i fins i tot geogràfica de les bases botigueres del blaverisme en el teixit urbà de València també hi ajudaren. La sensació en part de l'esquerra era que, tot i haver dut a terme alguna cosa

efectiva per al país, s'havia perdut el temps i una societat tradicionalment d'esquerres com la valenciana va acabar girant-li l'esquena.

«Empezó la larga marcha por el desierto de la izquierda del País Valenciano. Muerto Joan Fuster, diluidos los periódicos impulsados por la burguesía urbana progresista como *Diario de Valencia*, situada en la marginación la izquierda nacionalista (Acció Cultural), el terreno estaba libre para el peor de los escenarios posibles: un urbanismo salvaje impulsado por la derecha ruralota.» (A. Muñoz 2010)

L'infidel (1999) de Francesc Bodí (Agres, 1963) se centra a dissecionar la psicologia d'Amadeu, un home en plena crisi dels quaranta. Les seues fites biogràfiques se sincronitzen amb les de la història col·lectiva, que es desplega entre els anys de la Transició i els de la derrota electoral del PSPV, el 1995. Així per exemple, la seua filla Aloma arribarà amb la victòria dels socialistes, i la mort del pare i la separació, desencadenants de la seua depressió, coincideixen amb la fi de l'hegemonia socialista al País Valencià. *L'infidel*, des del seu títol mateix, expressa de manera reeixida el fracàs de la Transició, tot posant èmfasi no en els ideals polítics, sinó en la manera en què les expectatives juvenils van restar avortades en arribar a la maduresa.

Unió Valenciana (Alegre 2017) passà de tercera força política a la pràctica desaparició del partit. Externament, la imatge que es traslladava era la d'haver-se convertit en un partit al servei del PP, un partit crossa. Partit amb contradiccions internes, hi havia militants tant regionalistes com espanyolistes. Les discrepàncies internes van augmentar i es va evolucionar cap a un model més nacionalista, com a resposta a un pensament instal·lat en el col·lectiu d'amenaça pancatalanista. De regionalista i conservador populista passa, progressivament, a partit d'orientació centrista i nacionalista, que arribà a tindre presència institucional a Madrid (Vicent González Lizondo fou diputat a Madrid

entre 1989 i 1993), amb la intenció de situar el problema valencià en l'agenda del govern central, de ser un partit frontissa a la manera de Convergència i Unió o el Partit Nacionalista Basc, però que acabà fagocitat pel PP a causa del joc a dos bandes de l'empresariat valencià de l'època, els canvis socials, les escissions, la desaparició de l'amenaça pancatalanista, però sobretot per l'operació orquestrada i les maniobres del PP.

Tot seguint M. Alcaraz Ramos (2009), a grans trets, aquesta època del PP en la Generalitat Valenciana (1995-2015), a l'igual que el mandat de Rita Barberà en l'ajuntament, està caracteritzada per:

- a) La construcció d'una economia reconscible
- b) La reconstrucció de la identitat col·lectiva
- c) La degradació de la democràcia deliberativa

5.1.1. La construcció d'una economia reconscible: neoliberalisme, bombolla immobiliària, corrupció i turisme.

Diversos factors conjunturals i una legislació favorable van provocar que des del Partit Popular es promoguera la construcció residencial com a element estratègic de l'economia valenciana. No és que en termes absoluts això significara la major font de creació de riquesa o de l'ocupació, però sí que va determinar radicalment tota la trama econòmica, ja que desvià recursos financers fins al punt de castigar-ne durament d'altres o manipular-los ideològicament, i afectà molt negativament la viabilitat de les entitats d'estalvi (Sorribes 2007: 89-105).

5.1.1. El triomf del neoliberalisme a València i la bombolla immobiliària

El neoliberalisme s'ha d'entendre com un projecte polític l'objectiu principal del qual és restablir les condicions d'acumulació de capital, juntament amb la restauració del poder de les elits econòmiques (cfr. Harvey 2009 i 2013). En aquest sentit, per a perpetuar-se

com a sistema, el neoliberalisme necessita legitimació social: ha d'oferir una concepció del món creïble i acceptable, a través de les percepcions i la construcció de discursos legitimadors. Amb aquesta finalitat, la principal estratègia que utilitza és la higienització del debat públic i per això s'intenta eliminar el factor polític de la política pública mentre es produeix una reformulació del poder, de la democràcia i d'allò públic. El triomf de les idees neoliberals a València construirà, amb el paper decisiu i fonamental dels mitjans de comunicació, un relat per tal de generar en l'imaginari col·lectiu l'aparença de normalitat democràtica. Una aposta per la construcció molt rendible perquè constituirà, en les escales locals i comarcals, trames de poder polític i econòmic, alimentat fins i tot per les decisions polititzades de les caixes d'estalvi, un instrument clau en el reforçament d'aquest relat. Així doncs, i a tall d'exemple, podem destacar el paper que juga el diari *La Sucursal* i la sotsdirectora Cèlia Centelles en la promoció del candidat Martí Joan i les seues idees urbanístiques per a la ciutat a *L'últim dels valencians*.

Des del punt de vista de l'espai urbà, el triomf de les idees neoliberals suposa la conjuntura per a una nova agenda urbana en matèria de polítiques públiques. Així, la urbanització compleix una funció fonamental d'absorció de les plusvàlues, del benefici, mitjançant la inversió urbanística i l'especulació tot creant bombolles immobiliàries (Harvey 2013). La ciutat neoliberal, per tant, és intrínsecament expansiva.

Com plantegen Brenner et al. (2015), la ciutat neoliberal abandona la imatge de postguerra de ciutat industrial per a mobilitzar discursos emprenedors, d'innovació empresarial i flexibilització dels processos productius que requereix la revitalització, reinversió i modernització dels espais urbans. A tal efecte, l'eliminació d'espais públics i la destrucció de barris de classe treballadora en favor de processos especulatius de remodelació, condueixen a la creació de nous espais de consum; a la proliferació d'urbanitzacions residencials tancades (en anglés, *gated communities*) per a la seua reproducció social; a la construcció de megaprojectes urbans dirigits a atraure inversions empresarials al temps que reconfiguren els usos del sòl cap a usos productius. Tot allò generarà una creixent intensificació de la polarització socioespacial en la ciutat, ben visible a través de processos de gentrificació com a estratègia de remodelació de les

ciutats. Són la creixent dualització i segregació social de la ciutat, així com l'urbanisme de la por els elements que afavoriran la creació de les *gated communities*.

A partir dels anys vuitanta, la política urbana està caracteritzada pel predomini de l'urbanisme empresarial, que tracta de convertir les ciutats en pols d'atracció de capitals privats i públics i que, mitjançant partenariats de naturalesa pública i privada, persegueix més la revalorització especulativa de l'espai urbà que no la millora de les condicions de vida (Cucó 2013). En aquest nou escenari, l'èmfasi en la dimensió cultural i lúdica de les ciutats, enfocades com a nous centres d'atracció de turisme i oci (Navarro et al.. 2013:11) esdevé el fonament de la política econòmica urbana.

«Misent està lejos de todo lo que una persona tiene que hacer de verdad en la vida. Una especie de monoparque temático, un estúpido lugar de vacación. Calidad de vida, solo relativa. Juan y ella eligieron quedarse en Misent después de la boda, buscando esa calidad de vida – también Federico Brouard les hablaba de calidad de vida al principio de haberse instalado en Misent (ahora echa pestes), el mar, el cielo, el paisaje y el clima, los jardines produciendo flores todo el año, a destajo, decía Brouard.» (Chirbes 2015: 90-91)

En aquest sentit, el màrqueting urbà i els projectes de regeneració urbana mitjançant megaprojectes urbans dirigits al posicionament de la ciutat com actor competitiu global, accelerant la seua alteració física i social, es converteixen en una prioritat en l'agenda dels governs locals. Així doncs, la metròpoli es redefinirà com a «ciutat empresarial», com la ciutat dels promotors on la cooperació entre actors públics i privats beneficia els interessos privats (Borja 2003), una «ciutat-marca» concebuda com una entitat quasi empresarial immersa en un espai global de competició, on el mercat i les mentalitats competitives són fomentades a través de noves pràctiques en la gestió pública. Es tracta

d'un model de ciutat que prima la transferència de rendes a grans constructors mitjançant la plusvàlua que generen els processos de regeneració urbana, i que es mostra com una «ciutat-aparador» dissenyada per a ser consumida, observada i fotografiada; un parc temàtic on el consumisme cobra un paper essencial per a l'economia. En aquest sentit, la qualitat de vida i la ciutat s'han convertit en sí mateixa en una mercaderia per a les classes mitjanes i altes (Harvey 2013).

«Es trobaven en una glamurosa festa d'aniversari d'una revista internacional d'alta costura, dins de l'Hemisfèric de Calatrava. Flaixos, càmeres, llums de colors sobre l'espectacular carcassa arquitectònica i molta «gent guapa»: empresaris, polítics, artistes, models, actors, periodistes. MJ s'havia convertit a Espanya en tot un personatge, un revolucionari del disseny urbà i alhora un rebel de la política. Un personatge perillós per a alguns, encara que interessant. Aquell dia acaparava potser més protagonisme que no li corresponia. Darrere dels artefactes blancs de Calatrava, resplendia la ciutat: gratacels de vidre lleugers com espinades de llum s'enlairaven aïllats entre canals d'aigua i capes de vegetació. Lluny, el port, la mar, els vaixells. Lluny també, per l'altre costat, la Ciutat Vella ja quasi tota recuperada, plena de vida. I tot amb el colofó, fora riu, de les grues de la reconstrucció del Palau del Real, la seua més polèmica i impactant actuació urbana. L'economia anava com un tir, eren temps somiats, els diners venien de no importava on. Potser de fons europeus, de la Unesco, del crèdit estranger. Venien. I tal com venien es gastaven. I ell era l'amo de l'univers.» (G. Colomer 2019: 411-412)

Aquesta aposta per la construcció com a motor econòmic va constituir, en les escales locals i comarcals, trames de poder polític i econòmic, alimentat de vegades per les

decisions polititzades de les caixes d'estalvi, com podem observar en moltes de les ficcions referenciades. D'altra banda, la rajola generava complicitats perquè, a curt termini, beneficiava molta gent que veia revalorats els seus terrenys i reduïa dràsticament la desocupació amb sous elevats. Ruben Bertomeu a *Crematorio*, conscient d'aquesta conjuntura econòmica, reflexionava:

«Y aquí, no hace tantos años, la gente se moría de hambre. Yo la he visto. La he visto escarbar, arrancar hierbas en las orillas de los caminos. [...] Basta echar una mirada a la vida de cada cual para saber cuánto ha cambiado todo esto en unos pocos años. [...] Basta con enumerar los coches que cualquiera ha utilizado en los últimos veinticinco o treinta años, ordenarlos cronológicamente para saber cómo ha sido de largo el salto.» (Chirbes 2015: 22)

Les resistències al model es presentaran com a cosa d'enemics interns, perquè la principal virtut del model és, precisament, que la construcció, juntament amb els grans esdeveniments, són la fórmula econòmica fàcil de reconèixer que proporcionava prosperitat i prestigi als valencians. La contaminació ciutadana, les agressions al paisatge de l'horta, al medi ambient en general o a barris com el Cabanyal començaran a fer-se paleses a la ficció. Ara bé: aquest model tenia la virtut política i ideològica que era comprensible i la majoria de la ciutadania podia percebre en termes quantitius el desenvolupament. Aquesta sensació, políticament administrada, esdevenia inexpugnable a la crítica, ja que qualsevol alternativa passava per models de creixement sostenible, que requerien canvis planificats a llarg termini, i això es percebia socialment com contradictori amb la bonança existent.

Cognoms com Ortiz, Batalla, Ballester o Soler els associem fàcilment al món de la construcció. Els empresaris de la construcció, promoció i del món immobiliari en

general esdevingueren un poder fàctic al País Valencià. Amb una cartera de sòl més o menys voluminosa; amb més o menys diversitat d'àrees de negoci; pròxims o allunyats del partit de govern de torn. Els empresaris de la construcció protagonitzaren la vida econòmica valenciana i perfilaren el model social i de país amb un escaire a la mesura del negoci. I l'instrument urbanístic que permeté les requalificacions per la via ràpida fou el PAI (programa d'actuació integrada), un intent d'abaratir el preu dels habitatges i dinamitzar el sector.

«Arribar a la seua alqueria és un camí trufat de terra erma i sèquies gairebé seques que de xiquets foren les nostres piscines. Tot això que ara contemple mentre m'adrece a sa casa era un PAI (Pla d'Actuació Integrat), una altra aportació dels nostres socialistes, aquella esquerra verbal que promulgava lleis que la dreta capgirava a favor dels seus interessos. Un PAI, senyores i senyors del jurat, no és sinó la concessió graciosa a un promotor immobiliari perquè compre uns terrenys, en principi agrícoles, per transformar-los en urbanitzables, pagant, això sí, espais per a carrers i zones verdes, circumstància que augmenta considerablement el preu del metre urbanitzat. Val a dir que els propietaris també fan el seu agost. El problema: sovint es construeix on no cal.» (Torrent 2015: 105)

Amb elements de la novel·la negra, però en clau de paròdia, *Asesinato en el Palacio de las Artes* (2009), d'Emili Piera i Tonino Guitián, presenta una trama de corrupció, sexe i interessos després que aparega un cadàver, per culpa de la riuada del Túria en la tardor de 2007. Aquesta novel·la ens presenta una València reconeixible, amb el riu com a eix vertebrador de la ciutat, un riu que, al llarg de la seua història, ha condicionat l'evolució espacial de València i que, des que s'aprovà el Pla Especial de Reforma Interior del Vell Llit del Túria el 1981, amb actuacions com la construcció de l'IVAM, la renovació del

Museu Sant Pius V, la construcció del Palau de la Música i el Parc de Capçalera, els complexos de la Ciutat de les Arts i de les Ciències i de la Ciutat de la Justícia, així com la urbanització de totes les zones entorn d'aquests complexos, ha estat un eix fonamental per a l'estratègia d'orientació de la ciutat cap a un turisme cultural i d'entreteniment. Un riu vertebrador de la connexió amb Ciutat Vella amb el seu entorn natural i patrimonial, que apareix carregat de significat tradicional i innovador alhora, com un dels seus principals valedors d'imatge de la Marca València. El riu i els marges com el corredor turístic de la ciutat amb una imatge totalment contrària al significat que, històricament, pertany al riu per als personatges de *Purgatori*.

« [...] per damunt de la barana del pont, creixien arbres joves plantats al llit del riu tan ample i sense aigua, en quina altra ciutat d'Europa podien haver convertit en parc un riu antic i emmurallat de pedra, un riu que és tan ample com el Tàmesi a Londres, tant com el Sena a París, però que en comptes de corrent navegable i de gavarres navegant havia tingut fires de bestiar, canyars i riuades fangoses, i ara té pulcres pistes d'esport i auditoris de música, plantacions d'arbres tendres i propileus de columnates blanques a manera de passeig per filòsofs hel·lènics en una ciutat poblada de multitud de neobàrbars per als quals l'exercici de la raó és un crim i la civilitat és una ofensa.» (Mira 2003: 116)

Una València de constructors, de «garajes, sótanos, negocios y perlas inmobiliarias mil veces más valiosas que aquellas casitas de la Valencia menestral de hace medio siglo» (Piera i Guitián 2009:19). És la València de l'especulació, la de la cobertura dels mitjans de comunicació amagant les operacions dubtoses, la del neopopulisme conservador («no nos acusen de tibieza en la defensa de los intereses de Valencia», ibid. 41), la de la multidiversitat de negocis de les grans empreses, la València de la projecció exterior, la

del motiu d'orgull de la ciutadania, la València de la hipèrbole, la València que després dels efectes devastadors de la riuada «podemos hacer que la riada se convierta en un episodio de destrucción creadora» (ibid. 19). És el nou llenguatge de la reforma dels espais públics: publicitar per a fer convergir els interessos dels particulars amb la conveniència de les constructores i els poders polítics i fer veure que és pel bé comú tot eliminant la memòria.

«Hemos de ver la parte positiva de los últimos y extraños acontecimientos que también han beneficiado a alguna regiones hermanas. Por otra parte, las nuevas fuentes son una auténtica bendición -continuó la alcaldesa -, se incorporan, por derecho propio, a los activos turísticos de la ciudad y se convierten en preciadas reservas para momentos de escasez que, por fortuna, parecen ahora lejanos. También consolidan la candidatura de Valencia para una nueva edición de la America's Cup. Así asume los nuevos acontecimientos una ciudad que es líder y mira siempre hacia adelante - concluyó Rita Barberá.» (Piera i Guitián 2009:80)

Històricament, València no es va convertir com a ciutat d'immigració fins a la dècada dels anys 60 del segle XX, i s'hi instal·laren en les escasses trames lliures dels barris populars més o menys centrals i, sobretot, en l'habitatge social que canvià la fisonomia de la ciutat, amb l'aparició de nous barris com ara Orriols, Campanar, avinguda del Cid i d'altres. Ciutat comercial i de serveis, cap i casal del seu hinterland, València no té la centralitat que ostenta Barcelona respecte a Catalunya, ni coneix el seu procés d'industrialització des de finals del segle XIX. València es va nodrir d'una immigració constant però modesta procedent de l'àrea rural d'influència i, en menor mesura, d'altres comarques del País Valencià (Torres Pérez 2007).

Les llunes de Russafa (2005), d'Adolf Beltran (València, 1958) presenta dos mons separats geogràficament per una distància real però que comparteixen el mateix nom: la Russafa de València i la del sector oriental de Bagdad. Tots dos espais són escenaris de dos històries paral·leles els personatges de les quals s'enfronten a un ambient hostil tot i que de diferent signe: a Bagdad per la dificultat de sobreviure a les bombes i a la destrucció després de la invasió de l'Iraq en 2003 i a València per la convivència amb la multiculturalitat racial que a poc a poc s'hi ha anat establint.

Els canvis socials, culturals, econòmics i demogràfics han modificat d'arrel la composició de la ciutat. La convivència s'estableix més com a multiculturalisme, en tant que presència de tots, que en clau d'interculturalisme, entés com a creixent interacció entre membres de diferents grups. Es tracta d'una urbanitat no massa diferent de la civilitzada indiferència que, segons Simmel (1986:8) , caracteritza la sociabilitat de la gran ciutat. A *La función perdida* (2017), de María García-Lliberós, per exemple, Sara, immigrant xilena, és l'assistenta d'Emilio Ferrer, qui redueix el seu tracte amb ella a Per a Emilio, Sara és només l'assistenta, i el seu tracte amb ella es redueix a «una relación profesional, como debe ser, nos respetamos y hablamos poco. Vino el viernes pasado y ayer. Hizo lo de siempre, limpiar, poner la lavadora, tender, planchar, nos saludamos con cordialidad, le pagué y se fue». (García- Lliberós, 2017: 302). Escenes nues, curtes. És la invisibilitat dels immigrants que comencen a ocupar l'espai públic agranant els carrers, fent d'assistents a les cases on vivim, omplint el dipòsit del cotxe, etc.

Les construccions humanes ruïnoses són un indicatiu d'un conflicte i d'una desigualtat. Si són rehabilitades, esdevenen llocs bruts i perillosos per als que hi viuen. Amb un punt de vista que intenta no identificar-se, aquesta manca d'identificació té en ella mateixa un potencial polític en el sentit en què Jacques Rancière (1996: 43) entén l'*activitat política*: això és, la incorporació de veus en desacord al debat sobre l'espai en comú, per oposició o l'ordenació dels poders i les funcions ja integrades en la comunitat de la qual, per a Rancière, s'ocuparia la policia. Rancière introdueix el concepte de subjectivació per a referir-se a la formació d'un que no és un jo o un jo mateix, sinó la relació d'un jo o d'un jo mateix amb un altre. Es tracta, així, d'un procés de desidentificació o de desclassificació que converteix el subjecte polític en un entre-dos capaç d'ampliar des de la seua posició alterada, indefinida i inclassificable, l'assignació dels llocs des d'on és

possible fer part de la col·lectivitat. La mirada cap a les zones de degradació té més a veure amb la voluntat d'apuntar a allò que queda fora dels límits de l'ordre establert. La brutor sempre és una ofensa cap a les convencions que regulen l'ordre i, per això, simbolitza tant el perill com el poder per a desafiar-lo. Al centre, ben a la vista de tothom, allò que desafía la imatge de normalitat que el poder vol projectar esdevé un problema. Per això es desplaça als marges, a les zones limítrofes d'una ciutat en transformació, on resulta menys visible, fa menys nosa. La política vinculada a la gestió de l'ordre social s'oposa a una política de la molèstia que es produeix quan es mostren les operacions del poder per a allunyar allò que li sobra.

«La proximitat de les vies del ferrocarril, tot just en un dels extrems del barri, donava un aire de provisionalitat a aquell cau, subratllat per l'estat ruïnós de l'edifici, on s'amuntegaven inquilins de pells fosques amb unes esperances que encara ho eren més.» (Beltran 2005: 66-67).

En l'aspecte veïnal, quan es donen tensions solen expressar-se com un incompliment per part dels immigrants de les normes bàsiques de convivència. Els sorolls, les olors, tirar burilles al pati, una sociabilitat massa expansiva constitueixen les queixes més habituals. La ciutat aviat mostrarà la cara més cruel, el racisme, els prejudicis de classe, la manca d'humanitat. La ciutat, cada vegada més, és un lloc de desrealització del subjecte. A Russafa, s'hi dona una convivència i interrelació tensa que es focalitza respecte als grups d'homes vinculats a la petita delinqüència i a la venda a la menuda d'haixix.

«La veritat és que feien por, amb tantes banderes i aquells gestos tan agressius. No m'estranya que els xinesos del "tot a cent" abaixaren les

persianes. En el seu lloc, jo hauria fet el mateix. [...] Conxa sabia de què parlaven. Havia vist els cartells enganxats, per dir-ho així. En uns, un grup d'extrema dreta convocava una manifestació "por una Ruzafa limpia, contra la droga y contra la inmigración ilegal". En els altres, s'invitava el veïnat a expressar el rebuig davant aquella ingerència dels altres fent bona coa de soroll.» (Beltran 2005: 132)

A la ciutat multicultural, al costat dels espais públics comuns trobem espais públics més o menys etnificats, on es recreen àmbits de sociabilitat i d'identitat propis, i que constitueixen una referència socioespacial per a determinats col·lectius, un espai de centralitat immigrant. És el cas, a València, del llit del Túria per als equatorians o d'alguns carrers de Russafa per als magribins. Aquests espais solen connotar-se negativament com a expressió d'una escassa voluntat d'inserció del grup, per dificultar la interrelació i facilitar l'aparició de tensions. La ciutat cosmopolita demana espais públics de diversos tipus. Uns, generals, compartits per tots, són llocs d'agregació i cohesió. Uns altres, específics, llocs de recreació de la sociabilitat pròpia d'uns grups determinats i, per tant, d'una certa distància amb els altres.

Vicent Ortega (l'Alcúdia, 1957) ens presenta a *Diumenge de glòria* (2002) València com un gran espai que n'inclou uns altres més reduïts i marginats: la jueria i la moreria. Dins del perímetre urbà, les tres religions tenen el seu punt de connexió en els límits marcats per la porta de Roters de la muralla Gran. La novel·la mostra el setge continu a la Xerea jueva per culpa de l'odi antisemita dels cristians instigats pel moro renegat Joseph el Mul·là. El dèdal de carrerons esdevé un camp de batalla fortificat. Allí s'intenta detindre la invasió que comportarà l'incendi i la desaparició posterior del gueto. Lotman (1988: 281) analitza el límit com a tret topològic fonamental de l'espai. Dins de l'organització de l'estructura espacial d'un text, el límit, segons Lotman, «divide todo el espacio del texto en dos subespacios que no se intersecan recíprocamente. Su propiedad fundamental es la impenetrabilidad». La ubicació de la jueria és contigua a la ciutat cristiana. Per tant, i seguint Lotman, els jueus en el seu territori tenen assignat un espai

d'aïllament on la resta de la ciutadania no pot accedir-hi lliurement. En aquest sentit, l'estructura espacial dominant es constitueix com a oposició dins/fora. Així doncs, per al subespai de la demarcació jueva, el concepte dins té un significat de protecció davant l'agressió exterior de la ciutat cristiana i també de la minoria àrab.

«La immensa riuada de gent s'uní i la cridòria voleià per damunt de les teulades de les cases voreres al call. [...] Durant uns instants el soroll produït per l'avalot començà a minvar lentament i els crits, els sorolls, els renecs i el refrec d'armes, a la fi, cessaren. Un silenci ensopidor es féu a la porta de la Mar i les vora cinc-centes ànimes amerades de suor que s'havien aplegat per asaltar la jueria, callaren com si la gentada, bèstia de mil caps, reflexionara sobre allò que anava a fer. El xiulit del vent de llevant es va sentir clarament entre les cantonades i el xisclet de les oronetes, en el cel blau del matí, presagià que la bogeria es desencadenaria en uns moments.» (Ortega 2002: 2226)

Emigració i immigració són dos processos indissolublement entrelaçats al llarg de la història de forma sistemàtica. Són fenòmens enormement complexos, que responen a condicions econòmiques, ecològiques, socials, polítiques, culturals i psicològiques profundament interrelacionades al llarg del temps. Aquest entrelaçament dóna lloc a resultats molt diferents, de vegades ambigus, de vegades paradoxals, com ho és el fet que totes les societats són en realitat emigrants i immigrants al mateix temps, cosa que es constata sobretot quan es passa una mirada diacrònica per aquestes. En el cim de la crisi econòmica que patí el País Valencià a causa de la bombolla immobiliària a partir de 2008, milers de joves van haver d'emigrar. En paral·lel, el tema de l'emigració valenciana comença a aparèixer en la ficció i en la no-ficció. Entre 1906 i 1920 més de 15.000 valencians buscaren als Estats Units d'Amèrica la fortuna que els negava una

agricultura, aleshores, marginal que ni tan sols podem anomenar de supervivència o castigada per la fil·loxera. La sèrie documental d'InfoTV *Del Montgó a Manhattan* (2014-2016) testimoniava aquest procés, una emigració econòmica i, majoritàriament, d'anada i tornada, amb Nova York com a trampolí i Connecticut com a l'estat més valencià del subcontinent. Prèviament, el 2012, també Info TV filmà *Algèria, el meu país*, una història i memòria de l'emigració valenciana a Orà i Alger que va començar en el segle XIX. Edicions 96 publicava *Valencians a Nova York* (2014) on explicava el fenomen migratori, que es complementava amb *Fent les Amèriques* (2015). L'emigració valenciana començava a tindre presència en l'imaginari col·lectiu.

5.1.1.2. La corrupció

«Con Guillén puedes seguir trabajando, él tiene apoyo de los políticos, nadie le va a mirar nunca los calzoncillos. Ni pesoé ni pepé, apoyo de los socialistas que han mandado hasta ahora en Madrid, de los peperos que siguen mandando aquí. A unos los lleva de acá para allá, en el yate; con los otros pacta a escondidas, a ambos les financia campañas, vicios, o lo que haya que financiar. Él los conoce bien. [...]

Decía champán y era cava, o sidra, claro, y lo que estaba celebrando era que se la había clavado hasta la empuñadura al gran negociador, al correoso, al difícil, encima con recochineo, le acababa de robar un montón de millones haciéndole creer que eran rústicos, no edificables, protegidos, los dos tercios del terreno que acababa de comprarle, cuando él ya hacía tres meses que tenía pactada con urbanismo la recalificación por vía de urgencia como edificable del cien por cien de la superficie, había encargado el proyecto de los chaletitos, y lo tenía todo a punto para emprender en un par de meses las obras de una urbanización de casi cien chalets, gran pelletazo, y el otro bobo brindando con sidra El Gaitero, famosa en el mundo entero, con espumoso, convencido de que se había librado de unos cuantos almendros estériles, de

naranjos con cuya cosecha no pagaba los tratamientos fitosanitarios, las tareas de recogida, venga champán.» (R. Chirbes 2015: 60-61)

L'essència de l'economia políticament afavorida, a través d'instruments legals o de decisions capcioses, es basava en l'especulació, és a dir, en la rapidesa a l'hora d'aconseguir guanys, la qual cosa vigoritza les males pràctiques. Com es veu en el fragment que encapçala el capítol, hi havia empresaris que vivien en una certa proximitat a alts funcionaris i polítics, fins al punt de constituir castes locals o comarcals, com és el cas de Rubén Bertomeu, el personatge de *Crematorio*, amb capacitat real per a adoptar decisions que després eren concisament referendades pels organismes de control o amb atribució legal per a prendre decisions.

Una cosa semblant succeïa amb les concessions i els contractes públics i amb les accions lligades a la gestió de grans esdeveniments (Cas Cooperació, Taula, Brugal, Nóos, RitaLeaks, Terra Mítica, el Mestalla, la visita del papa Benet XVI a València, el circuit de Fórmula 1, Carlos Fabra, Juan Cotino, Rafael Blasco, Enrique Ortiz, Alfonso Rus, Marcos Benavent, «el ionqui dels diners»), són només alguns dels nombrosos referents relacionats amb la corrupció que ja formen part de l'imaginari col·lectiu recent dels valencians i van mostrar el País Valencià com el paradigma d'una terra entregada a l'es corrupteles (cfr. Romero, 2019; Latorre, 2021).

Ferran Torrent, a *Un dinar un dia qualsevol* (2015) reprén la línia temàtica que ja havia iniciat amb la trilogia de València i descriu novament els entramats corruptes de les elits polítiques i empresarials i, alhora, mostra quin és el preu que han de pagar la classe mitjana i els col·lectius més desfavorits.

Marc Sendra, un periodista veterà i escèptic, després de mitja vida dedicada a l'ofici, és acomiadat del diari on treballa, però encara hi col·labora com a autònom. S'interessa per la reforma del Mestalla, darrere de la qual descobreix tot un seguit de martingales especulatives en què hi ha implicats els accionistes del club de futbol, alguns constructors i la mateixa Generalitat. D'altra banda, investiga l'aparició del cadàver d'un jove magribí en un abocador d'escombraries obra d'una banda criminal de

l'Europa de l'est que es dedica al tràfic de droga i a l'explotació sexual. Els dos casos – el del Mestalla i el de l'assassinat– acaben esguitant un alt dirigent del partit del govern valencià, fervorós membre de l'Opus Dei relacionat amb tota classe d'afers tèrbols. La corrupció com una patologia social assumida i tolerada culturalment, davant la qual la societat civil es tapa els ulls.

«[...] He après moltes coses a València, però me n'he quedat amb una: ací, la corrupció no és modus operandi sinó un modus vivendi. Sou molt tolerants.» (Torrent 2015: 24).

La corrupció està vinculada amb l'abús de poder, amb una manera de governar il·legítima i en contra de l'interés comú, i qualsevol cosa que facen per a enganyar o aprofitar-se de les institucions, de l'Estat o de qualsevol instància pública, fiscal, legal o administrativa, serà prova d'habilitat i d'intel·ligència i reconeguda com a valor positiu. Aquesta dèria arribà a justificar tota mena de pràctiques delictives en l'àmbit institucional o empresarial: saqueig de diners públics, blanqueig de capitals, concessions il·legals o cobraments irregulars de comissions. Les institucions actuaven amb trets característics de la màfia. És per això que Pau Alabajos (2016) inclou una cançó titulada «Omertà» en què denuncia el mal govern de l'administració valenciana del PP.

«[...] Què farem amb els elefants blancs
Disseminats per tota la ciutat?
Deixarem caure els mausoleus
I els edificis governamentals?
Arrancarem el trencadís
De les façanes que han sobreviscut

Al terratrèmol del progrés
I a l'especulació salvatge?
Assistirem en silenci
A la mort anunciada
D'allò que mai no vam ser?» («Omertà», Pau Alabajos, 2016)

La prevalença de l'interès privat per damunt de l'interès comú també té a veure amb el tomb que ha fet la política socioeconòmica occidental en els últims anys (cfr. Torres Pérez i García Pilón, 2013; Brenner, 2015). Així, doncs, la globalització desmesurada i mal entesa, l'auge de l'especulació financera i l'agressivitat creixent del sistema capitalista són factors que també han corromput les institucions i han desvirtuat l'estat del benestar. Al País Valencià, una de les conseqüències més notables del poder que ha exercit el capitalisme depredador en la societat és la destrucció del territori. I és que per a la mentalitat capitalista els interessos econòmics són molt més importants que els interessos ecològics o patrimonials.

«[...] Nada que fuera anormal en la comarca; ni siquiera los restos humanos eran infrecuentes en las obras urbanas: necrópolis romanas, cementerios musulmanes, de eso estaba la ciudad llena. Abrían zanjas, sacaban a la luz pedazos de muro defensivo, arcaicos muelles portuarios, almazaras, hornos de cerámica, de cal; restos de viejos baños árabes, mezquitas o iglesias visigóticas, edificaciones civiles romanas. Aparecían en la zona las brigadas de obreros que trabajaban para los arqueólogos y se pasaban meses enteros extrayendo y almacenando restos de vasijas, armas, monedas, y cuerpos de individuos que habían vivido mil, dos mil años antes. [...] al poco tiempo, ya estaban tirando hormigón por encima, levantando la estructura de nuevos edificios que, tan sólo unos meses más tarde, ocupaban vecinos procedentes

de cualquier lugar de Europa. La ciudad, en ese nervioso descubrir y cubrir, parecía librarse precipitadamente de su pasado. Él, contemplando aquella excavación, también había tenido esa impresión de ordenar, clasificar y almacenar su pasado, antes de librarse de él.» (Chirbes 2015: 49-50)

Els sistemes polítics corruptes s'esforcen a dominar la informació i necessiten un relat que blanquege les seues accions. En *Dos metros cuadrados de sang jove* (2014), Xavier Aliaga (Madrid, 1970) retrata la corrupció i els problemes actuals del periodisme a través d'una investigació policial sobre l'assassinat d'un periodista del mitjà *La Ciutat Digital*, un projecte de premsa lliure a la xarxa, de caràcter alternatiu i independent de qualsevol grup editorial. Però tot és fals, perquè l'aparença de plataforma d'informació alternativa i de qualitat és un mecanisme més del sistema corrupte, que obté la informació d'un dirigent del govern valencià interessat a difondre els draps bruts dels seus companys de partit per tal d'assolir ell cotes més altes de poder. La ficció es pobla de periodistes que s'enfronten a la direcció del diari amb què col·laboren pel fet d'investigar casos comprometedors i incòmodes per als interessos que marquen les línies editorials dels mitjans.

La corrupció ha estat sistèmica a Espanya i ha recorregut tot l'estat. No obstant això, la corrupció a València ha tingut una projecció més gran. Una de les causes podria ser que tres expresidents valencians, Eduardo Zaplana, José Luis Olivas i Francisco Camps, tots tres del PP, han estat imputats en diferents processos. O una altra explicació podria ser el caràcter esperpèntic o de sainet d'alguns protagonistes i d'algunes situacions: les converses entre El Bigotes, l'aconseguidor de la Gürtel a València, i Francisco Camps; l'excàrrec que es penedí vestit de hippy per haver estat "un yonqui del dinero"; el conseller de Cooperació Rafael Blasco, empresonat per quedar-se diners de les ajudes. L'acumulació de casos convertí en un tòpic esmentar la penúltima pel·lícula de Luis Garcia Berlanga, *Todos a la cárcel* (1993), com a visionària, tot i que s'hi al·ludia a un altre context. De fet, era una visió real dels valencians tot i que augmentada des de Madrid. Manuel Vicent (2014), en un article a *El País*, definia així aquest esperpent:

«Los valencianos que vivimos en Madrid llevamos a cuestras como una cruz algunos tópicos muy pesados, el Levante feliz todavía, la desmesura de Blasco Ibáñez, el luminismo de Sorolla, las fallas, la paella, el estilo pompeyano-naranjero, la fiesta de moros y cristianos, Paquito el Chocolatero, el Mediterráneo, la traca, el kitsch, Calatrava, la Tomatina y la escatología, paradigmas a los que ahora se ha unido la corrupción política en su fase más evidente y hortera, expresada por un tipo con bigote, puro Montecristo entre los dedos anillados, que asiste a la boda de la hija de Aznar con zapatos color sobrasada.»

5.1.1.3. El city marketing i el turisme.

A finals del segle XX i principis del segle XXI es parla, insistentment, de globalització econòmica com el procés que intensifica la interdependència econòmica entre els països per causa dels canvis en l'entorn socioeconòmic que s'estaven produint com a conseqüència del desmantellament de les fronteres econòmiques (aranzels), o la creació de grans àrees econòmiques com la Unió Europea, entre d'altres (J. Cucó,2014).

La política urbanística valenciana vigent a la ciutat de València des dels anys 90 ha buscat situar-la i posicionar-la en el mercat global. El *city marketing*, la promoció de la ciutat com si fora un producte, passa a ser l'eix prioritari en les polítiques locals. El patró que ha seguit València és l'expansió residencial de capital privat i el desenvolupament de grans projectes urbans i esdeveniments de difusió mediàtica de capital públic (Gaja 2008, b): reconquerir el mar, engolir-se l'horta i aprofitar el vell curs natural del riu que travessava València (Boira, 2012). El que realment importa no és gestionar la ciutat, sinó la marca. Per això el principal projecte és crear una imatge d'aquesta i situar-la en el mapa geopolític del reconeixement. L'objectiu és recuperar la capacitat d'atracció centrífuga que la ciutat havia exercit com a centre de producció industrial.

Les guies turístiques són ferramentes clau en aquest projecte de promoció de València, no només per la capacitat de reproduir imatges i generar expectatives, sinó sobre tot perquè fan el paper de mediadores. En aquest sentit, situen i disposen el turista davant la seua destinació i li ofereixen i venen una manera particular d'acostar-s'hi, de manera que en el seu viatge partirà ja amb unes ulleres posades que condicionaran no només la mirada i la seua elecció, sinó també el consum i experiències (Obiol 1999). Les guies construeixen l'espai amb itineraris a partir dels quals els visitants desenvoluparan les seues pròpies pràctiques espacials de manera més o menys fidel a la proposada en la guia. Una vegada realitzats els trajectes indicats i visitades les corresponents fites, els turistes regressaran de la destinació carregats d'imatges fotogràfiques que reproduiran les contingudes en les guies. Els textos responen a la pretensió de presentar la ciutat en la seua totalitat i aspiren al fet que aquesta imatge global perdure, en la mesura que són instruments de producció i reproducció d'imatges que condicionaran la decisió, la valoració, les expectatives i el comportament del turista ja que creen idees preconcebudes del lloc de destinació. Les narracions de les guies situen, signifiquen i contextualitzen semànticament la destinació, i es produeix una relació dialèctica entre objectes i subjectes que és travessada per nombroses mediacions i experiències. Els conceptes apareguts en els textos permeten recol·locar l'urbs en el pla discursiu per a generar pràctiques turístiques. Allò que és fotogènicament turístic es limita a una representació de l'urbs on prima el continent i no el contingut, on es reforcen vells i nous estereotips i tòpics i on es reconcentren identitats parcials que configuren la identitat espacial de l'urbs. El resultat és eficaç ja que s'edifica un imaginari urbà que funciona com a dietari de desigs, moviments, temps i consums; un imaginari presentat de tal manera que es mostren i justifiquen les transformacions ocorregudes en l'espai i en el temps d'un lloc, a força d'introduir vells i nous actius generats. Les guies cataloguen i inventarien, registren, jerarquitzen i seleccionen allò que s'ha de veure i com s'ha de veure, la qual cosa permet albirar nous referents i observar els ponts traçats entre el passat i el present.

Tot seguint Dean MacCannell (2003), el comportament del turista és el que va establert que certs llocs es transformen en atraccions turístiques a partir de certs signes. En aquest procés, interactuen el turista, una vista i els seus marcadors, ja que l'atracció turística és

«una relación empírica entre el turista, una vista y un marcador (una información empírica sobre la vista)» (2003:56). Una vegada que un lloc s'ha valorat a partir de les experiències que lliura als visitants, passa a convertir-se en una atracció. I així, entorn d'aquestes atraccions, se succeeixen rituals de comportaments i sacralització de vistes turístiques, generant espais socials i culturals que donen vida a veritables «districtes turístics» on es desplega la vida social i l'experiència del turista, una experiència nova que és fruit de la modernitat.

La topicalització, el procés pel qual es produeix la construcció en l'imaginari dels tòpics, funciona per a mediar culturalment entre els contextos culturals d'origen i d'arribada del visitant, de tal manera que ajuda el turista a reconèixer o identificar l'objecte o lloc que es descriu. Els tòpics compleixen, així, el paper de culturemes, entenent-los com «nociones específico-culturales de un país o de un ámbito cultural» i «unidades semióticas que contienen ideas de carácter cultural con las cuales se adorna un texto y también alrededor de las cuales es posible construir discursos». (Luque Nadal 2009: 94-95).

Les marques turístiques permeten fer identificable una destinació. En el cas de València, en 1929 es defineix, a partir d'estereotips rural, la primera marca turística: «Ciutat de les flors». Era l'època de la transició del viatger al turista, caracteritzada, entre altres coses, per una decidida implicació institucional a tractar de satisfer el turista més que amb monuments, amb una espècie d'ambient configurat pel sol, el clima i la platja (Obiol, 1999). La naturalesa - amb referències a la costa, la platja, el mar i el Mediterrani - és un aspecte recurrent des de la meitat del segle XX fins a finals dels anys 90, quan s'introdueix l'avantguarda i la modernitat futurista com a argument, tot i que sense eliminar els elements anteriors. Així, la pràctica totalitat de les guies recorren a referències sobre el clima i la naturalesa com a element essencial que es troba en el cor de la ciutat. La mar, la platja, el sol, la llum i l'ús d'adjectius com «suave» o «benigno» permeten construir discursivament un escenari agradable per al consum turístic, del que formen part els habitants de la ciutat.

«Los habitantes de esta ciudad (y del resto de la Comunidad Valenciana), como buenos mediterráneos, son un pueblo al que le encanta todo lo que signifique fiesta.» (Cabrera, Ledrado i Gijón 2010:195)

Els grans esdeveniments s'erigeixen en instrument d'impuls del projecte de ciutat, per a introduir el futur com a promesa permanent que s'ofereix a l'experiència del visitant.

«Una urbe [...] que se proyecta hacia el mejor de los futuros a través de grandes acontecimientos como la America's Cup, la visita de S.S el papa Benedicto XVI o el Campeonato Mundial de Fórmula Uno.» (Palazón i Ahuir 2007: 3)

D'aquesta manera, la ciutat es defineix com una síntesi del nou i del vell; el relat és la història d'un escenari per al visitant que combina alhora fites del passat esplendorós i elements que simbolitzen un present que es confon amb el futur i el resplendor del qual eclipsa els vestigis d'aquell temps pretèrit:

«Resultado de esta historia, Valencia constituye una población abierta, mediterránea, cosmopolita, integrada por escenarios adecuados a cada época, marcada por espacios de estilos muy distintos incluso a veces contrapuestos [...] La imagen cambiante de esta urbe ha hecho que en los últimos años se haya sustituido la imagen de su postal más tradicional. Si años atrás fue la torre gótica del Miguelete, hoy por el contrario es la

monumental ciudad de ocio y ciencia construida por Calatrava.» (Millás Covas, 2010: 13)

Sense cap mena de dubte, hui les guies turístiques de València elegeixen la Ciutat de les Arts i les Ciències com a il·lustració de la ciutat substituïnt la iconografia tradicional, el referent per excel·lència de l'urbs, la icona que hui la representa amb una força major. De fet, la Ciutat de les Arts i les Ciències és emblema de la metamorfosi que ha patit la ciutat, mutació articulada sobre grans projectes urbanístics amb segell d'autor i grans esdeveniments per a una difusió globalitzada.

Ella y el Grial (2006), de Roberto Faure, és una obra d'intriga al voltant d'un possible robatori del Calze de València. Els espais de la novel·la actuen com a simples decorats, no hi ha comunicació amb els personatges. La descripció espacial s'assembla als textos de les guies turístiques amb abundància de tòpics habituals, que ens recorden les targetes postals. L'autenticació en les guies es construeix mitjançant estereotips fraseològics que apelen als tres referents clàssics del relat turístic: antiguitat, barroquisme i pintoresquisme, els quals estan assenyalats en negreta en el text. La mirada mediatora de la guia turística ha aconseguit mediatitzar la visió del personatge. La literatura ha deixat de ser important per a la creació de l'imaginari col·lectiu de la ciutat.

«Al salir de la catedral decidí dar un paseo por sus alrededores. Recorrí una **pintoresca** calle peatonal de **sabor medieval** y llegué a la plaza de la Virgen con su **preciosa fuente**, sus heladerías y sus innumerables palomas revoloteando entre los transeúntes. [...] Con tan optimistas pensamientos me dirigí hacia la terraza de la heladería El Micalet, que, debido a su emplazamiento sobre una plataforma de unos cuantos escalones, me pareció la más idónea para tener una **buena perspectiva** de los cuatro rincones de la

plaza. [...] Desde mi asiento podía admirar la fachada gótica de la catedral, la basílica de la Virgen de los Desamparados, el edificio de la Diputación, la fuente del Padre Turia, que es una **gran estatua masculina** semejante a un dios grecolatino rodeado de siete doncellas derramando agua en sus grandes cántaros, según decía el folleto turístico que había cogido en la recepción del hotel.» (Fauré, 2006: 88-89).

València va transformar una part nova de si mateixa en una superproducció cultural per al mercat global, i deixà en un segon pla els seus grans referents històrics i patrimonials, situats a Ciutat Vella, fins llavors centrals en l'imaginari de la ciutat (Boira 2012). S'inicia, així, l'etapa del que podríem denominar com globalisme mundial de masses (1995-2015). Al principi, tant la Generalitat com l'Ajuntament, el qual segueix els impulsos de la primera sense que es pugui dir que plantejara una política cultural pròpia, va posar l'èmfasi en els grans esdeveniments del món de l'art (València Tercer Mil·lenni, 1996; Biennals de València, 2003, 2005, 2007), candidatures a capital cultural europea o seu dels Jocs del Mediterrani. Però en comprovar que aquest enfocament no acabava de reeixir es va apostar per grans esdeveniments globals de caràcter esportiu (Copa de l'Amèrica, Fórmula 1, la Global Champions Tour d'hípica), trobades mundials mediàtiques (Jornades Mundials de la Joventut, amb visita del papa Benet XVI, MTV Winters), nous edificis emblemàtics com el Palau de Congressos de Norman Foster, la reforma del complex la Fira València i l'ampliació de les icones arquitectòniques de la Ciutat de les Arts i les Ciències i la zona portuària, transformada en la Marina Reial Joan Carles I. (cfr. Hernández i Martí et alii 2014).

Mentrestant, el centre històric acabava transformat en un simple complement o escenari «amb sabor local» respecte a la València més «global» i «futurista», fins al punt que tant el patrimoni cultural del centre històric de València (monuments, xarxa de museus, patrimoni etnològic) com el turisme cultural que s'hi generava van anar quedant en una discreta posició de subordinació als objectius més espectaculars. El centre històric esdevenia una simple pinzellada historicocultural destinada a ressaltar la centralitat de

l'objecte cultural mediàticament més promocionat, la Ciutat de les Arts i les Ciències. D'aquesta manera, es va anar consolidant la imposició d'un nou imaginari urbà, el derivat d'una glocalització neoliberal hegemònica, enfront dels referents culturals locals que van quedar finalment esbiaixats.

Fernando S. Llobera (Madrid, 1965) situa *El precio de un secreto* (2006), una història d'espionatge informàtic, en les instal·lacions marítimes de la Copa de l'Amèrica. La relació que estableixen els personatges amb la ciutat és la de generar pràctiques turístiques. L'espai i els itineraris de la novel·la són els espai i itineraris de les rutes turístiques. Prima el continent i no el contingut. La identitat espacial de l'urbs és fotogràficament turística. La ciutat, despersonalitzada, ha esdevingut un objecte mercantil.

«Nos encontramos sentados en la terraza del café de Las Horas, a escasos metros del portal de su casa. Era sábado noche y el local se había llenado de gentes de la zona, más bien maduros antes que jovencitos. [...] A nuestra vera, un matrimonio de turistas rubios e ingleses se entretenía con sendas pintas de cerveza, mientras evitaban las miradas furibundas de sus dos hijas adolescentes, igualmente rubias, con más ganas de andar de juerga por Brighton que de tapas por Valencia. La gran plaza de la Catedral se iba llenando de gente que tomaba un helado mientras paseaba, niños jugando a la pelota y corros de chavales pasándose litronas. Era casi medianoche, pero el ambiente festivo de la Copa de América se palpaba en la ciudad.»
(Llobera 2006 : 135-136)

El *city marketing* de la ciutat espectacle contemporània i global assumeix que ha de mimetitzar-se amb l'ambient urbà i l'agenda ciutadana, servint d'element cohesionador de masses. Estem davant la nova realitat de València com a ciutat de l'oci, com a ciutat

anunci, perquè està de moda, obviant la seua unicitat a favor de la seua globalitat per a la demanda estandarditzada. I en aquesta demanda caben tots, turistes i residents, passant per alt la capacitat de càrrega d'una identitat que comença a ressentir-se d'aquesta mercantilització tan parcial com indiscriminada. *Run to Valencia* (2014) és una sèrie de dotze capítols d'uns deu minuts cadascú, que ens mostra la preparació i l'esforç que duen atletes amateurs i sense experiència per a la prova de la Marató de València. El missatge és l'esforç, el sacrifici, la competitivitat. I així, mentre els atletes s'entrenen, el marc espacial per on fan el recorregut és la Ciutat de les Arts i de les Ciències, les instal·lacions marítimes de la Copa de l'Amèrica, el circuit urbà de la Fórmula 1, la platja de la Malva-rosa, el pont de Calatrava, l'Oceanogràfic i alguns edificis icònics, com les Torres dels Serrans. La idea és mostrar un entorn ideal per a fer una marató. És la imatge de la ciutat turística.

La velocitat del canvi identitari de la ciutat de València a través del turisme es tradueix, així, en l'imaginari i en la marca VLC, incorporant patrons globalitzadors que de cap manera s'haurien entés conceptualitzats com a elements patrimonials destacables des de l'òptica iconograficoturística.

Aquestes construccions són, en definitiva, revulsius suposadament necessaris per a una societat que, malgrat tot, no s'identifica amb ells; esquelets estèticament perfectes i buits de significat, actes de propaganda derivada de l'exercici de poder. El centre històric, monumental i artístic de València, el clima i el mar a penes existeixen en promoció o queden aixafats sota el pes aclaparador de la Ciutat de les Arts i de les Ciències.

5.1.2. La degradació de la democràcia deliberativa.

Aquest urbanisme neoliberal és un model privatitzador i excloent que actua sistemàticament durant més de dues dècades en detriment dels interessos de les classes baixes (Torres Pérez i García Pilán, 2013). Basat en el lema «Pensar en gran», i al vent d'una conjuntura econòmica favorable, el govern conservador de la ciutat, en el poder des de 1991 i en la Generalitat des de 1995 fins a 2015, es va llançar a l'exitosa construcció d'una “nova València” (Boira, 2012: 342-343) l'urbanisme del qual ha pivotat sobre els grans esdeveniments (com la visita del Papa en 2006 o l'America's

Cup de 2007 i 2010) i les grans construccions que, de la mà d'arquitectes estrella com Santiago Calatrava (Moix 2010: 37-81), aconseguiren desplaçar la centralitat simbòlica de la ciutat dels barris del centre històric cap als nous edificis de la modernitat valenciana com la Ciutat de les Arts i les Ciències, la icona més emblemàtica. Aquest pas en l'imaginari urbà d'una València «d'hortes i barraques» a una altra de «galàxies faraòniques» (Santamarina i Moncusí 2013), orientat cap a la gentrificació de la franja marítima de la ciutat (J. Cucó, 2014) i basat en la un turistització selectiva i en el que, seguint Francesc Muñoz (2008) podem anomenar «festivalització de les polítiques urbanes», va aconseguir l'hegemonia social a la ciutat i al país. La dimensió aconseguida per aquesta específica articulació d'interessos que alia promotors, constructors, propietaris del sòl i poder polític, i que seguint Secchi (2015: 11) podríem dir «bloc immobiliari», ha estat de tal importància que s'ha arribat a parlar d'una «burguesia del ciment» hegemònica capaç d'articular un bloc històric (E. Garcia 2004: 123). L'absència o marginació de qualsevol forma de participació ciutadana en la configuració d'aquest peculiar règim urbà, a més de la creació de barris d'alt standing, foren també una de les principals característiques. (Cucó i Yeves 2013).

S'hi havia instal·lat un clima de precarietat democràtica i moral. I els mitjans de comunicació hi contribuïren. En la democràcia mediàtica, la política es dirimeix més als platós de les televisions que no a les Corts. I de la mà de responsables d'informatius com Lluís Motes, els telenotícies de Ràdio Televisió Valenciana van esdevenir una terminal més de la frondosa maquinària comunicativa coordinada per Presidència, des de la Generalitat, amb l'objectiu de conrear fins a extrems delirants la imatge del líder, esborrar del mapa catòdic l'oposició política i social i generar un corrent d'opinió idíl·lica i identificatiu entre una Comunitat «líder» i el partit que pretesament ho feia possible. (cfr. Col·lectiu Ricar Blasco 2014; F. Arabí, 2019).

En aquest clima de precarietat democràtica i moral, la violència política de l'anticatalanisme o dels grups neofeixistes ha estat present, no només al cap i casal sinó també a molts altres indrets del país. El local del Bloc fou atacat el 9 d'octubre de 2007 i el d'ERPV el 29 de novembre. Membres del GAV participaren també, entre altres, en els boicots el 30 de setembre de 2007 a l'exposició commemorativa de la fundació de l'IEC al rectorat de la Universitat de València. Van estar atacades i amenaçades seus de

partits, l'edifici Octubre, entitats culturals, Ca Revolta, etc. Silenci administratiu. Fins i tot han arribat a justificar-la en no poques situacions, a l'igual que la premsa conservadora, com si fora l'efecte col·lateral d'un moviment espontani d'autodefensa del poble valencià contra l'amenaça de l'imperialisme català i l'existència mateixa del nacionalisme democràtic. (cfr. Viadel 2010).

L'any VIII després de Crist el poeta llatí Publi Ovidi Nasó és relegat a l'exili per ordre de l'emperador August. Les raons d'aquest exili ens són desconegudes. Sembla, però, que algú havia enverinat amb paraules les orelles del Cèsar. Durant aquest temps d'exili, Ovidi escriu les seues *Pòntiques*, un recull d'elegies adreçades a amics i familiars, però també als romans. Amb la relectura dels poemes d'Ovidi, Gaspar Jaén i Urban, a *Pòntiques* (2000), ens trobem una mena de crit contra les injustícies que pateix un jo poètic que es veu obligat a exiliar-se de la vida social de la seua ciutat, un poeta desenganyat, desencisat i decebut, que se'ns presenta com una mena de proscrit compromés amb la seua pàtria, exiliat d'una terra a la qual ha entregat la vida i que ara en certa manera el rebutja. «La major part d'aquests homes no pensen en tu, bellíssima Roma», ens diu el paratext d'Ovidi que encapçala la primera part del poemari. Qui ocupa els espais de decisió i de poder a la ciutat, no pensa en la polis, en el bé comú sinó en el seu propi benefici.

«[...] Van pels carrers de Roma
com mosques famolenques que ansiegen carn pudenta,
com sobre un viu els cucs menjadors de cadàvers,
com astuts criminals sobre els infants que dormen.
Són lacais de la infàmia, la mort i la fal·làcia. [...]» (Jaén i Urban 2000: 19)

El destí de la ciutat està en mans de «Serpents de llengua bífida», de mentiders, de «cortesans llagoters». La injustícia domina en la ciutat i el poeta sent impotència. Tot

aquells «ciutadans romans lliures [...] que públicament parlen als fòrums de les urbs, / que basteixen muralles, que ports i ponts ideen» (*ibid.* 26), demanen frenar la irracionalitat, les operacions immobiliàries legals, però il·legítimes. Desenganyat i decebut amb la degradació de la democràcia deliberativa a la ciutat (Elx, en aquest cas, on Gaspar Jaén treballa com a arquitecte municipal, però extensible a València) el poeta s'estima més exiliar-se que formar part d'aquella societat.

«Són lacais de la infàmia, la mort i la fal·làcia,
són enemics del riure que gangrenen la vida,
són sirenes malèvoles que el seu bé sols procuren
i amb cants esculls amaguen, perill cert de naufragi.» (*ibid.* 19)

L'exili no ha estat voluntari: «Ens expulsen l'enveja, la rancúnia humana, / un teixit de mentides, un llarg i espés desdeny» (*ibid.* 34). El bàrbar ocupen el seu lloc. De la ciutat s'ha expulsat

«[...] l'amé coneixement del dibuix i la història,
l'art de la matemàtica, l'obstinada perícia
d'acoblar les paraules igual que es fan els collars,
la mestria d'unir amb les fulles d'acant
la mesura del marbre, el compàs i la rosa,
el plom de les teulades.» (*ibid.* 35).

A la ciutat s'han quedat els «illetrats i opulents», aquells que no volien el model de ciutat del poeta, «Mes aquí no ens deixaren pensar l'espai de l'urbs / ni idear-ne l'escala;» (ibid. 38). Deixen la ciutat «En un erm territori, un desert» (ibid. 44). Es queden «els miserables amb la seua misèria / de desolació, arrasament, tristesa.» (ibid.44). Definitivament, el divorci entre artista i ciutat és evident.

5.1.2.1. L'accident del metro.

El 3 de juliol de 2006 es va produir a València el pitjor accident de metro de la història de l'Estat espanyol. El resultat: 43 morts, 47 ferits greus i la vida truncada per als familiars de les víctimes. Des de Ferrocarrils de la Generalitat Valenciana i des del Govern valencià (L.Ballester 2014) es va intentar tancar el cas a força de tergiversar la realitat, de falsejar-la, d'ocultar informació o, fins i tot, d'estripar-ne. El Govern valencià, amb Francisco Camps al capdavant, va voler tendir un tel sobre el cas per tal que ningú s'assabentara del que realment va passar aquell 3 de juliol de 2006. De fet, misteriosament va desaparèixer el llibre d'avaries del tren, i les dades de la caixa negra van ser esborrades immediatament després de ser llegides de manera irregular, sense la presència del jutge. L'objectiu era un silenci segellat i atribuir al conductor i a la velocitat del tren l'única responsabilitat o causa de l'accident. «Línia 1» és una cançó de Pau Alabajos (2008) que resumirà tot aquest procés, el silenci imposat, la tenacitat i el coratge dels familiars, el paper vergonyós dels mitjans de comunicació i de part de la societat valenciana i la misèria dels governants. La ficció demanava reaccionar contra la realitat.

«[...] No n'hi ha responsables,
No n'hi ha dimissions:
Democràcia tocada de mort,
Tocada de mort.

No cal buscar
Nous arguments
Per creuar les fronteres
De la indignació.
Alcem-nos dempeus,
Sense consol,
Paraules en l'aire,
Terratrèmols en el cor.» (P. Alabajos, 2008)

Canal 9 i els mitjans de comunicació afins al govern conservador patiren una «apagada informativa» (Unió de Periodistes Valencians 2016). Es confirmava una estratègia del silenci imposada pels directius de Canal 9, a instàncies de Presidència de la Generalitat. L'accident es produí a les 13:04 hores del 3 de juliol. L'informatiu del migdia de Canal 9 començà aquell dia a l'hora prevista, les 13:57 hores, i amb la visita del Papa Benet XVI com a notícia d'obertura. En aquest informatiu no es van incloure imatges de l'estació de Jesús i només hi hagué connexions telefòniques, a pesar de l'enorme dispositiu audiovisual que hi havia per la ciutat perquè Canal 9 retransmetera la visita del Papa. Al llarg dels dies següents, tot van ser tòpics: accident fortuit, atípic, imprevisible, inevitable repartits a tort i a dret per polítics, presentadors i periodistes de Canal 9. No es buscaven les causes, només centraven les informacions en paraules de conhort del Rei, del Consell, del Papa a les persones afectades. Ni la creació de l'Associació de Víctimes del Metro 3 de Juliol (Avm3j) ni les primeres concentracions, el dia 3 de cada mes, des de novembre de 2006, van merèixer l'atenció dels informatius de Canal 9. Hagué de ser el programa *Salvados* de Jordi Evolé en La Sexta qui rescatara la història el 23 d'abril de 2013 i visibilitzara la protesta per a tot Espanya.

El teatre tornà a ser una eina per a entendre millor el present i acarar de forma diferent el futur. El professor i autor teatral Josep Lluís Sirera contactà amb Xavier Puchades i idearen un projecte col·lectiu en què participaren 43 professionals del teatre, tants com víctimes mortals de l'accident. El projecte, *Zero responsables*, es materialitzà al llarg de

2010: una sèrie d'escenes, escrites per diversos dramaturgs, contant els diferents enfocaments sobre el tema de l'accident. En una demostració més d'abús i de degradació de la democràcia deliberativa, el Govern valencià intentà censurar l'obra que s'havia de representar a la sala Matilde Salvador de la Universitat de València. Les representacions previstes, quatre, es dugueren a terme amb l'aforament complet, però Josep Lluís Sirera hagué de dimitir del càrrec de vicerector de la Universitat. L'obra mapeja l'accident contra l'oblit. El cartell de l'obra és un mapa de les línies del metro amb el nom dels participants en el projecte en lloc de les estacions. I una gran taca negra simbolitzant l'estació on ocorregué l'accident, l'estació de Jesús.

En l'imaginari quedà la indiferència de la majoria dels valencians, una societat amnèsica abduïda pel miratge econòmic. Una indiferència retratada a les vinyetes de *El dia 3* (2018), el còmic de Cristina Durán sobre l'accident del metro, en les cares de ciutadans anònims. Vicent Peris, a *La estrategia del silencio* (2017) reconstrueix el context de l'accident del metro. Amb records, amb experiències, amb testimonis dels ferits i supervivents, les seues històries donen veu a un altre col·lectiu silenciats en aquesta València de Rita Barberá i Francisco Camps. Les veus van construir un retrat col·lectiu de la lluita contra la voluntat dels responsables polítics de soterrar els morts tan ràpidament com la memòria de l'accident. Una memòria que arribà al punt d'eliminar el nom de l'estació, a petició d'una associació de veïns amb el suport del ple de l'Ajuntament de València. En 2012, l'estació passà a denominar-se Joaquín Sorolla-Jesús, un intent de trànsit del no-lloc a l'oblit col·lectiu, nom que fou una altra vegada restituït per Estació de Jesús el 2016. Els testimonis col·lectius, el documental i la ciutat fragmentada seran molt habituals a partir d'ara en la manera de retratar la ciutat de València.

5.1.2.2. El ressorgiment dels moviments socials: els Salvem

El territori i el paisatge, com a espais propis, són primordials per al manteniment d'una identitat pròpia arrelada a la terra, a una cultura, a una història úniques, en perill pel creixement de nous espais públics basats en el consumisme, els entorns efímers o els no-llocs on les especificitats dels espais es banalitzen i es van fent homogènies. A

València, les agressions al territori han caracteritzat fins a tal extrem la ciutat que en la seua defensa van sorgir, a pesar de la indiscutible hegemonia conservadora mantinguda en el govern de la ciutat i del país entre 1991 i 2015, múltiples moviments socials que han tingut precisament la defensa del territori com a objectiu declarat dels seus interessos (J. Cucó 2009). Els moviments sorgits en el si de la ciutat, aquests s'han originat al voltant de tres blocs, els dos primers basats en una clara localització geogràfica, i el tercer sobre una matriu més sectorial. En primer lloc, hi ha territoris annexionats a la ciutat a la fi del segle XIX. Es tracta d'espais perifèrics especialment maltractats, on l'oblit administratiu i el fort sentiment d'identitat diferenciada s'han combinat per a donar com a resultat un tipus específic de conflicte urbà (als Poblatos Marítims, per exemple). En segon lloc, hi ha els barris del centre històric de la ciutat, sotmesos a un clar procés d'abandó des de mitjan segle XX, els conflictes derivats del qual es combinen amb els procedents de la proliferació de llocs d'oci nocturn. Un tercer focus es concentra a l'entorn de determinades obres singulars, com el nou estadi de València CF o la salvació del Jardí Botànic.

Des de l'última dècada del segle XX hi ha a la ciutat de València una multiplicació de moviments que, sota la denominació explícita de «salvem», han articulat una resposta social davant l'augment de la degradació sociopolítica. Salvem El Pouet (1996), Salvem La Punta (1997), Salvem el Cabanyal-Canyamelar (1998), Salvem Benicalap (2000), Salvem l'Horta Vera-Alboraia (2006), etc., són exemples d'aquests nous moviments associatius de defensa del patrimoni.

Si el neoliberalisme ha constituït des dels seus començaments «un proyecto para conseguir la restauración del poder de clase» (Harvey, 2009: 23), els antagonismes derivats del procés provoquen l'emergència de múltiples moviments socials urbans. En aquest procés de degradació de la democràcia deliberativa, els Salvem són la resposta d'una ciutadania que reclama exercir el seu dret a existir amb un rostre, com a realitats que es fan presents en el prosceni per a la vida pública. Els Salvem són una aposta per la necessària participació ciutadana.

Salvem el Cabanyal. El Cabanyal-Canyamelar¹⁶ és un barri perifèric, d'orígens mariners i extracció social humil, amb un alt grau d'identitat col·lectiva, producte tant

16 Tot i que la denominació oficial del barri és «El Cabanyal- Canyamelar», ací, per comoditat, parlem només de Cabanyal.

de la seva situació geogràfica, clarament delimitada dins del conjunt de la ciutat, com de la seva història com a municipi independent fins a finals del segle XIX (Boira 1987), com de l'ús majoritari del català local davant d'una ciutat progressivament castellanitzada i d'una memòria històrica fonamentada en la consolidació de referents simbòlics de la identitat col·lectiva, com són els rituals festius propis i diferenciats (la Setmana Santa Marinera), una arquitectura modernista local o l'arrelament social del Llevant UE. La disposició del barri allunyat del centre de la ciutat, de les seues cases, la majoria plantes baixes o d'una altura i els carrers, paral·lels i amb travessies, ha contribuït a desenvolupar una densa sociabilitat on el carrer ha ocupat un lloc destacat a l'hora de configurar la identitat. Una conseqüència n'és la intensa vida associativa, amb associacions vinculades a les festes, a diferents tasques com mestresses o jubilats i reivindicatives, com les de veïns, a les quals s'han d'afegir-hi l'Ateneu Cultural, les bandes de música, les confraries de Setmana Santa o els casals fallers (Sanchis Pallarés 1998).

Amb una trama urbana característica i única en el conjunt de la ciutat de carrers llargs i estrets, paral·lels a la línia de la platja, que contrasten en el plànol amb una ciutat que ha crescut fonamentalment sobre la base de cercles concèntrics (Boira 1987: 14-19), el barri va ser declarat en 1978 Conjunt Històric-Artístic; en 1988 el PGOU de València el declarava Conjunt Històric Protegit; en 1993 la Generalitat Valenciana el declara Bé d'Interès Cultural; i, per a culminar, en 2007 és declarat Bé de Rellevància Local (Cerveró 2014: 23-24).

No obstant això, tot aquests factors no han bastat per a impedir una situació extrema de deterioració induïda des del govern local, acompanyada d'una situació de creixent conflictivitat social: la causa és el projecte per part del consistori de destrucció de gran part del barri a través de la prolongació a través del mateix de l'avinguda de Blasco Ibáñez fins al mar, operació urbanística que suposaria la demolició d'un important nombre d'habitatges (més de mil cinc-centes) i el desplaçament de nombrosos veïns fora del barri.

Aquest capteniment de les institucions va suscitar la reacció d'una part de la població contra una política que menava cap a la desidentificació del barri en una via que s'acostava a la anonímia deshumanitzada dels no-llocs en el sentit de Marc Augé (2000).

La dicotomia espai / lloc tendeix a una concreció humanitzadora del segon membre: els llocs són espais humans, centres d'experiència individual i col·lectiva, on els valors es fan tangibles i les emocions s'ancoren en la memòria compartida, són entitats habitables. I quan són agredits, susciten en els seus habitants reaccions emocionals. *Abril al Cabanyal. Crònica viva d'una resistència* (2014), de Sergi Tarín, és un documental que ens parla d'això. De com la policia, nacional i local, carrega contra els veïns que s'oposen a la demolició d'una desena de cases. De la resistència pacífica, de l'estat de degradació del Cabanyal i les borses de pobresa, de l'enginyeria jurídica i política que fan servir des de l'ajuntament. El documental amplia el camp de visió. La càmera recupera el llenguatge de la literatura social i filma la cara fosca que s'amaga darrere les versions oficials. Documenta tot el procés, mostra el que no es veu i recupera el lloc del narrador per a evitar que la realitat i la ficció es confonguen i que les imatges es puguin utilitzar tendenciosament. El documental compromés apareix com a espai de creació i reflexió d'aquesta València.

El barri del Carme. Dins de les noves reivindicacions, les que s'articulen sobre la base de la defensa d'elements del patrimoni cultural, material o immaterial, transcendeixen la seva base cultural o identitària per a resignificar-se amb un caràcter més o menys declaradament polític, que té molt a veure amb la vella reivindicació del «dret a la ciutat» (Lefebvre, 1969) o a la més recent idea de la «justícia espacial» (Soja, 2014).

El Carme és un barri cèntric que enfonsa les seves arrels en el passat medieval de la ciutat. Caracteritzat, des del punt de vista de la seva composició social, pel predomini de les classes baixes i mitjanes-baixes (Hernández i Martí i Torres Pérez 2013), el seu llegat històric fa que s'hi concentre bona part del més significatiu de l'arquitectura i el patrimoni artístic de València: la Llotja, la Seu, etc. A partir de la riuada que va inundar la ciutat en 1957 aquests barris van sofrir un procés d'envelliment, despoblament i deterioració urbanística fins que, a principis dels anys vuitanta, es va iniciar un heterogeni procés de terciarització i una lenta renovació urbana. L'administració i el poder polític autonòmic s'hi instal·len en diverses cases senyorials i palaus, es construeixen diferents equipaments, com l'Institut Valencià d'Art Modern (IVAM). En aquests anys es consoliden dos nous sectors del veïnat: d'una banda, professionals joves

atrets per la centralitat i la suposada «autenticitat» del barri (és a dir, vinculats a nous estils de vida de les fins fa ben poc emergents noves classes mitjanes); per un altre, immigrants extracomunitaris que s'instal·len en la trama d'habitatge més barat (Torres Pérez 2007). Siga com siga, des de fa més de dos dècades el Carme s'ha consolidat com a espai d'oci nocturn de la ciutat la qual cosa reforça el seu paper simbòlic dins l'imaginari urbà.

«Desde la riada del otoño del año 1959 el barrio de El Carme no ha levantado cabeza. Ha sufrido un proceso de degradación, ha perdido su tejido social. La actividad hostelera ha funcionado como depredador. Se han producido surrealismos como el de que por una ferretería han pagado una millonada y el Ayuntamiento ha sido incapaz de organizar esto. El fracaso de la gestión del casco histórico se lo reparten el PP y el PSOE. Son los vecinos los que se han gastado los cuartos rehabilitando.» (Muñoz 2010).

El patrimoni etnològic del centre històric destaca per la seva riquesa: en primer lloc, perquè és on se situen algunes de les falles més emblemàtiques de la ciutat, la qual cosa no només implica un capital festiu de summa importància, sinó que la presència del ritual seria inconcebible sense la presència d'un entramat humà que vertebrava la seva celebració al llarg de tot l'any: els casals fallers, nòduls centrals de la sociabilitat formal de la ciutat. Unes altres festes se celebren en aquest mateix escenari, com el Corpus Christi, de gran importància històrica i d'important valor patrimonial, o la de la Mare de Déu dels Desemparats, de gran importància per a tota la ciutat.

La consideració oficial del patrimoni cultural del centre històric popular participa d'una rellevant paradoxa que afecta al conjunt del patrimoni cultural valencià, perquè les polítiques culturals en aquesta matèria destaquen per una acusada retòrica patrimonialitzadora que excedeix amb molt als resultats reals, quant a inversions, gestió

d'experts i actuacions. Davant l'aposta per la València global i modernitzadora, el centre històric ha anat quedant relegat a la condició de decorat o escenografia, la funció del qual és aportar un pedigrí historicocultural al que les polítiques culturals municipals i autonòmiques han considerat com el principal actiu cultural per a la projecció externa de la ciutat. És a dir, el centre històric ha passat a ocupar un lloc secundari, un mer complement a allò que el turista deu veritablement veure (la Ciutat de les Arts i les Ciències i tot el complex de grans obres lligades a aquesta) i al que ha de nodrir el modern imaginari dels valencians.

«En el casco viejo, el famoso y caótico fin de semana loca, que empieza el jueves, se parece cada vez más a una orgía romana de decorado: algo a lo Cecil B. de Mille. A veces uno piensa que entre los centenares de figurantes aparecerán los camellos y los elefantes. Estos primeros, haberlos haylos, pero son invisibles, por mor de ilegales. Pero son parte esencial del asunto. También notan la recesión comercial pero es mejor no andarse con preguntas; son tipos con malas pulgas. Uno dice, con displicencia: "¿Qué coño quieres que te diga? Si antes pulía X gramos en una noche ahora pulo Xy. ¿Vale? Asunto zanjado.» (Muñoz 2009)

A més dels conflictes pel caràcter de zona d'oci derivats del soroll nocturn o la reglamentació horària, la principal reivindicació fou de caràcter patrimonial: la lluita mantinguda al voltant de la muralla musulmana del barri des de l'any 2003, amb què es prengueren diverses iniciatives artístiques de dinamització i de regeneració de l'espai del barri, sense abandonar mai la protesta veïnal al carrer amb l'objectiu declarat de posar en valor la muralla islàmica per a gaudi de la ciutadania i la necessitat de mantenir el teixit social del barri, al mateix temps que valora la manera de vida existent com a proposta alternativa a l'urbanisme mercantilitzat dominant.

L'Horta.

Respecte a les particularitats espacials, la ciutat s'ha desenvolupat condicionada per tres trets geogràfics que li confereixen un caràcter propi: està envoltada per l'horta, la creua el llit del riu Túria i té el mar com a límit (Sorribes 2010). L'Horta, doncs, és el nom popular que reben les terres de regadiu tradicionals al País Valencià, amb un significat sobreentès que aquests espais territorials tenen una llarga història al darrere i que aquell paisatge de l'aigua, a més, està vertebrat per un sistema de regadiu organitzat des de temps antics.

En un segon nivell s'ha d'indicar que, des d'època baixmedieval, la societat valenciana ha utilitzat no tan sols el terme *horta*, sinó també *horta de + nom*, en un sentit geogràfic i toponímic. Es parla de l'horta d'un poble o ciutat concreta: l'horta de València, l'horta de Castelló o qualsevol altra, atribuint-li un espai i un territori definit, i lligant poblament –espai de residència–, amb el seu territori irrigat. És a dir, es fa referència a l'estreta relació que ha existit entre terra cultivable –espai de treball– i lloc d'habitatge des dels seus orígens a l'hora de la creació dels paisatges valencians de l'aigua i del seu patrimoni hidràulic.

Per tant, tot i que existeix una visió de València per a la qual la referència a l'horta és més aviat folklòrica sobre unes formes de vida utòpiques atribuïdes a un passat més bé imaginat que no real, l'horta de València és un complex paisatge històric construït al llarg dels segles i en el disseny del qual destaca la petjada de la societat islàmica andalusina que el va dissenyar, la de la societat feudal medieval que el va reutilitzar i la de la societat moderna i contemporània que el va dur fins a les cotes del màxim aprofitament i ocupació. Espai i paisatge històric, doncs, construïts al llarg dels segles i testimoni de les realitats socials, econòmiques, culturals i materials de mil anys d'història de la ciutat i la seua horta.

Tot i ser un símbol de la identitat local i, fins i tot, regional, tot i els constants discursos d'enaltiment de l'horta per part dels representants municipals i autonòmics, com podem comprovar en el Pla d'acció territorial de protecció de l'horta (Generalitat Valenciana 2008), la pràctica política en aquest espai ha estat un parany dialèctic. L'espai de l'horta és terreny d'expansió de la ciutat per a projectes com la ZAL, els diferents accessos al port o MercaValència entre d'altres. Aquesta expansió urbana a costa de l'horta fou

contestada per la societat amb els moviments salvem. Salvem El Pouet (1996), Salvem La Punta (1997), Salvem l'Horta Vera-Alboraia (2006), etc.

Tot seguint J. Ranciere (2007), després de la caiguda del Mur de Berlín, de la caiguda de les ideologies i de la port de la política, arriba l'hora de les coses que són política. Calia buscar noves formes de participació en l'esfera pública, alimentar un sentiment col·lectiu basat en el desig d'intervenció. Els moviments Salvem, que actuen en l'esfera de les coses que són política, es caracteritzen pel desig de resistir davant un món que cada vegada els és més estrany. L'aspecte desvertebrador de les infraestructures (Llopis 2016) implica no una ciutat dissenyada a escala humana, sinó global, cosmopolita, de disseny, de grans obres, on l'alta velocitat i les grans infraestructures es consideren progrés, creació de riquesa, generació de llocs de treball. I els Salvem busquen incidir en la ciutadania per tal que es produïska una presa de consciència, una postura davant els abusos.

Les expressions artístiques es posen al servei de la política. Entre els discursos audiovisuals, la no-ficció en les seues diverses variants, s'adequava prou bé als interessos. Sobre aquest eix s'edifica l'amalgama de propostes que basculen entre la instauració d'una memòria personal i col·lectiva, la reflexió sobre els espais on s'esdevé aquest procés de (re)identificació comunal i personal, i la fabulació a partir de les evidències del món. Aquests discursos proposen la (re)habilitació de l'entorn de la seua memòria cultural i històrica. El curtmetratge documental *Savis de l'horta* (2018), de David Segarra, enfoca la lent en la bellesa, el coratge i el coneixement dels llauradors valencians, una gent que al llarg de segles ha estat menyspreada per una societat i una ciutat d'esquena a la terra. Plantejat des de l'etnologia pura, amb un enfocament narratiu i estètic alhora, els personatges no ens parlen sobre tècniques agrícoles o aspectes culturals concrets, sinó del secret de la seua relació amb la terra. És la resiliència d'un món que sobreviu contra tot pronòstic on la natura, els animals i la família són encara els pilars de la vida. La proposta és redescobrir els valors ancestrals i reconnectar la societat moderna i urbana amb el coneixement i l'experiència dels que hi van viure abans.

Mitjançant l'ús de mapes, arxius domèstics i la memòria de les persones que van viure aquests esdeveniments en primera persona *Ara vindran les màquines. Relats subalterns*

a la València del Sud (2018) de l'artista visual Anaïs Florin, posa en el centre els relats que el discurs dominant va convertir en subalterns. Un relat coral que es conforma a partir de la necessitat pròpia i col·lectiva de qüestionar les lògiques de construcció del territori, les relacions de poder generadores i destructores de sentits i els silencis que formen part de la història hegemònica. Ferramentes del treball agrícola, colors, séquies curulles d'aigua, el dia a dia amb la gent de l'horta, els quefers quotidians, alfarrassar, els malnoms, l'ús del valencià; elements referenciables que assoleixen contingut literari en les imatges davant exèrcits de maquinària de construcció, de gent uniformada com els obrers i la policia, de plànols i dibuixos, de les cartografies de la nova ciutat sobre el paper, de l'ús del castellà en els diàlegs i de l'abús dels tecnicismes i del llenguatge juridicoadministratiu.

El 2013 Carme Miquel publicà *Mataren el verd. Crònica novel·lada dels fets de la Punta*, un relat de l'expulsió en el 2002 d'una part dels habitants d'aquesta partida de l'Horta per a construir-hi i instal·lar-hi la zona d'activitats logístiques (ZAL) del port. Miquel donà valor i visualitzà la dura defensa de La Punta, un procés trist i desgastador on es va posar en risc la dignitat de les persones i on València va perdre una part important de la seua història, paisatge i tradició en un enfrontament asimètric i on reivindicava l'autora moltes altres mobilitzacions socials pel territori, el patrimoni, el medi ambient, la identitat dels pobles, amb protagonistes que no responen a interessos econòmics sinó a l'arrelament a la seua terra, a sentiments profunds de pertinença a un lloc, a un paisatge, a un sòl fèrtil. A la ciutat d'avui (Castells 2012), l'espai de la instrumentalitat, dels fluxos econòmics i funcionals està separat de l'espai de la identitat. Hi ha el perill que els nous instruments globals es desenvolupen sense tindre en compte la realitat local.

Un tret notori de la literatura dels darrers quaranta anys és la percepció exacerbada de la relació amb altres discursos veïns (Meseguer 2018). Arran de l'impacte de les tecnologies audiovisuals i dels mitjans de comunicació, se n'addueix la modificació pragmàtica d'algunes condicions de creació i recepció. Així, la poesia s'ha vinculat a l'expressivitat popular a través de les lletres de cançons; la narrativa, al cinema i la televisió passant pel guionatge; i el text teatral, a l'espectacle passant per la revalorització de la dramaturgia. La cançó, per la seua capacitat de síntesi de poieticitat,

narrativitat i teatralitat, com a element creador i cohesionador de la societat contemporània i amb tots els antecedents com a instrument i vehicle en la lluita política, reflectirà aquesta situació. En temps de deteriorament del rerefons polític, l'imaginari refuta el tòpic de pasdoble de València «tierra de las flores» per un altre a ritme de banda de rock. Mancada València d'al·legats territorials en clau valenciana, desatés l'imaginari per la poesia llibresca més atenta a les emocions intimistes, hi ha tota una sèrie de bandes i cantants que, apel·lant l'actualitat dels abusos per part de les institucions en qüestions de territori, conciten les veus per una ciutat de hinterland agredit, com sentim a «Des de la nit» (2002) d'Obrint Pas:

«L'horta de València tocada de mort
1000 anys de història arrasats en segons.
[Com] Les terres de l'Ebre tocadetes de mort
pobles i comarques disposats a tot:
aigua, treball, cultura, sentiment,
paraules mortes per la supèrbia del poder.»

Com una nova tradició oposada a la imposada, es construeix una nova identitat com a eina de formulació d'una visió contraposada a la visió oficial i triomfant de València. En aquesta interacció entre emocions i política, es construeixen peces susceptibles d'acollir l'agitació social més coetània, es metaforitza l'existir quotidià. Actes de creació que situen els missatges en el present-futur i, per tant, en el compromís personal i col·lectiu.

«Pel carrer de Cavallers dalt d'una bicicleta vella
recorriem la distància i guardava l'equilibri
fregant-te amb les galtes l'esquena.

Camals mullats,
fregant-te l'esquena.
[...]
I a cada barri se sent rebombori,
unim les nostres forces,
come together everybody.
He retrobat l'espurna
a l'altra cara de la lluna
amb els veïns del Cabanyal
i les veïnes deportades
de La Punta, l'espurna,
l'altra cara de la lluna.
I obrirem una altra porta
evidenciant la mentida.» («Carrers mullats», 2008, La Gossa Sorda)

La llengua no és solament un codi, sinó una interposició ètica i laboral. La crítica de la ciutat passa per l'ús del valencià, bandejat de les institucions polítiques. Cançons que solen acoblar procediments retòrics i enunciatius presos de la tradició cançonística i adaptats a les circumstàncies i al propi mode enunciatiu (testimoni autobiogràfic, l'al·legoria, la metàfora, la paradoxa, etc.). L'utilitarisme verbal i musical al servei de la necessitat de crear símbols socials, nacionals, de classe o individuals. De la militància política a la intervenció pública.

«Allà en La Punta per on ix el sol
hi havia un llogaret de cases velles i horts
on vivia gent senzilla que llaurava la terra i feia el poble fort
Un mal dia els va caure el mort

vingué l'autoritat a fotre a dret i a tort:
"heu de deixar les cases que les màquines venen a ampliar el port"
No pot ser, deu ser un malson
com van a foragitar-nos i deixar-nos sense nom
això és ben bé el que pensava tothom
però l'avarícia és sorda i no vol escoltar raons
Vingué una colla de joves de la ciutat
a omplir les cases buides i fer comunitat
els veïns s'organitzaren i tots junt es plantaren damunt dels teulats
Però la policia no pot tolerar això
i fa servir les porres per obrir pas al patró
i les llàgrimes corren
perquè no hi ha justícia per al poble, no
L'últim llar s'acaba d'enderrocar
quan ve el paper del jutge que s'ha cansat d'esperar
les dones, valentes, no han deixat d'escriu-dassar:
"mireu-nos a la cara si us queda dignitat!"
Cante per La Punta, per l'Horta i el Cabanyal
per la gent que lluita pels seus drets fins el final
Així és com va fent progrés
qui diu que sap el que vol dir però mai no ho ha entès
qui s'ompli les butxaques amb bulos i amenaces
i sempre en vol més
Puja l'odi que han alimentat
i qui tenia dubtes ja no li'n queda cap
es donarà a la causa que ha d'engolir aquesta xusma per un forat
Vindran més casos com el que s'ha contat
una sentència freda, bulldogs uniformats
enfront més braços faran costat
i arraparan la terra on s'han deixat la sang
Cante per La Punta per l'Horta i el Cabanyal

per la gent que lluita pels seus drets fins el final.» (Òscar Briz, 2006, «Per la Punta»)

Al capdavant, la relació entre ciutat i horta ha estat històricament ambivalent: l'activitat agrària ha servit per a alimentar la població local i, per tant, per a eixamplar-la; i alhora, aquest eixamplament ha provocat l'ocupació de terrenys que abans eren agrícoles. El creixement de la ciutat es produeix a costa d'engolir-se l'horta. Al remat, del que es tracta és de preservar un actiu de gran vàlua sotmés a la pressió excessiva de la competència desigual de l'ús urbà, moltíssim més rendible per a propietaris i agricultors que les collites, la pròpia degradació física i funcional dels espais d'horta i l'envelliment progressiu de la seua població ocupada.

5.1.2.3. El retorn de la política i la #Primavera valenciana.

La percepció socialment molt estesa d'una gestió radicalment injusta, i mancada de perspectives i objectius clars, de la Gran Recessió que començà cap al 2007 es troba sens dubte en la base de les noves actituds davant la política. Les mobilitzacions recurrents, la gran participació en convocatòries simbòliques, les assemblees ciutadanes, la creixent sensibilització de sectors i estrats generacionals que havien estat durant molt de temps poc proclius al compromís i a la participació política, donaven a entendre que alguna cosa estava canviant. A partir del caliu creat per moviments socials reeixits, que brandaven una sola qüestió, o un catàleg limitat de temes, van sorgir plataformes i propostes que van articular discursos més generals i coherents.

Amb l'oració «El retorn de la política» es fa referència a l'aparició de noves veus i de nous protagonistes amb la intenció de reconfigurar la democràcia representativa. En el context mundial, els anys noranta són els de l'aparició de noves formes de lluita contra les polítiques globals del capitalisme neoliberal. Chiapas, Seattle o Porto Alegre simbolitzaven aquest nou escenari de resistència caracteritzat per l'actuació en xarxa així com per la reivindicació de la identitat dels pobles sota la premissa «pensa

globalment, actua localment». Rafael Xambó (2011) fa referència a les particularitats d'aquest fenomen que fa repensar els models de creixement i denuncia les amenaces sobre la supervivència de l'espècie que suposen les pràctiques desenrotllistes del capital i els excessos del consum. Així, els moviments socials es carreguen de cultura, de consciència cultural, emergeixen les cultures minoritzades i es practiquen les polítiques de la identitat. A escala mundial, s'estava generant una filosofia d'inclusió que feia que moviments cívics, ecologistes i en defensa de la llengua, el territori i el patrimoni així com l'escena musical en valencià d'aquells anys teixiren una xarxa nascuda del resultat de tota una convergència de sectors que tenien en la identitat valenciana un tret fonamental, però no excloent. (Ginés Sánchez, 2011). Uns moviments, doncs, que fructificaren en xarxa, amb la defensa de la cultura pròpia com a fet transversal, i que consolidarien un teixit de resistència format per persones anònimes d'arreu del país que amb els anys permeté no només esmorteir l'embat de les polítiques del PP, sinó també originar tota una escena política i cultural alternativa al poder hegemònic.

La crisi econòmica d'ençà del 2008 suposà l'esfondrament d'un model de creixement econòmic basat en l'expansió temerària del crèdit i de la bombolla immobiliària. Amb la crisi aflorà la ciutat ocultada, la de les desigualtats i la precarietat, les dimensions de la qual i profunditat augmentaren per les polítiques neoliberals i d'austeritat de la despesa pública. *En la orilla* (2013), de Rafael Chirbes, se situa en aquests anys de crisi econòmica i entén la irrupció de les dificultats com l'estat d'una agonia generalitzada. La paraula «carroña» està en la primera frase d'aquesta novel·la, però també està en l'última de la seua novel·la anterior, *Crematorio* (2007), com la cara A i la cara B d'un disc. La novel·la de 2007 era la bombolla immobiliària pilotada per un arquitecte que canvià ideals polítics per corrupció política; la de 2013, el llarg hivern que succeeix a aquella festa. Es comença a pensar la ciutat d'una manera diferent, amb tota una sèrie de propostes que reivindiquen el 'dret a la ciutat', la reapropiació de l'espai públic a través de l'acció directa i amb unes estructures organitzatives molt horitzontals i que fan un ús molt intensiu de les xarxes socials i les eines de comunicació d'internet (García-Galera et al. 2014). El concepte de dret a la ciutat respon a la proposta política encunyada per Lefebvre. És el dret a reconfigurar la ciutat com a escenari d'encontre per a la construcció de la vida col·lectiva (Lefebvre 1969). És el dret col·lectiu que reivindica

algun tipus de poder configurador del procés d'urbanització, sobre la forma en la que es fan i refan les nostres ciutats (Harvey 2013). És el dret a canviar i reinventar les ciutats a partir de l'exercici del poder col·lectiu. La situació de descontent i tensió social, el malestar col·lectiu, el sentiment d'impotència i indignació davant situacions d'injustícia social va empènyer la gent a buscar el seu espai en estructures cíviques que li oferien la possibilitat d'expressar-se en públic i fer-se visible. Els moviments polítics i socials apareguts al socaire de la crisi tenien en comú l'aspiració al fet que tots pogueren i hagueren de participar-hi. En aquest context, *La gente* (2012), peça teatral de Jaume Pérez i Juli Disla, es planteja una reflexió vivencial sobre els mecanismes que actuen sobre cada individu i la seva relació en la presa de consciència col·lectiva. La peça recrea un univers col·lectiu que mostra alguns dels procediments democràtics que regeixen en la nostra societat contemporània.

En l'inici de l'espectacle, l'assemblea hauria d'aprovar o rebutjar una sèrie de punts recollits en una acta la mera lectura de la qual es fa farragosa per a la majoria de l'auditori. Termes, conclusions, concerts, comissions –executiva, territorial, central, sectorial i mixta– representants, nomenaments, ratificacions es barregen fins a la incomprensió. És la ciutat de la política que han viscut fins ara. És el llenguatge dels de «dalt» als de «baix». Objectius, accions, casuístiques personals, intervencions incontrolades, protagonismes i tota una sèrie de discursos dibuixen uns personatges definits psicològicament que representen l'ampli ventall de la societat: solidaris, emotius, radicals, infiltrats, indefensos. La diferència rau en el fet de la presa de posició col·lectiva, fet fonamental per al canvi polític que es produirà en 2015.

La generalització de les tecnologies digitals ha transformat completament les característiques de l'esfera pública (Castells, 2012), entesa com un espai comunicatiu en el qual es tracten temes d'interès general, on l'accés és lliure per a tothom o el reconeixement es basa en el poder de les idees. Facebook, Youtube, Twiter o altres plataformes digitals han possibilitat formes inèdites de participació política o han transformat completament l'estructura de l'esfera pública. Davant els mitjans de comunicació de masses que atorguen la paraula a elits socials o equips d'experts, les noves plataformes digitals permeten donar veu a aquells que abans eren exclosos per raons de poder, estatus o credencials. Twitter forma part d'aquesta nova ecologia

mediàtica impulsada pels mitjans digitals i ha tingut un enorme protagonisme en esdeveniments com les primaveres àrabs, l'Occupy Wall Street o el 15M espanyol (Toret 2013).

Les revoltes estudiantils que es van produir a la ciutat de València al febrer de 2012 van irrompre de manera sobtada, i progressivament es van difuminar. Així com els mitjans de comunicació de masses van reaccionar tard al seu impacte i després es van posicionar d'acord amb les tendències ideològiques oficials (Villar i Pecourt 2014), els mitjans digitals van formar part de la protesta des dels seus inicis. L'esfera pública oficial, conformada pels mitjans de referència de la premsa i la televisió, va presentar una visió dicotòmica del fenomen estructurada segons l'eix polític dreta/esquerra. La televisió autonòmica Canal 9 i el diari *Las Provincias*, pròxims a les posicions del govern del PP, van minimitzar al principi la importància del fenomen i, més tard, van acusar l'oposició política d'impulsar-lo. Per una altra part, mitjans més crítics al govern, com el periòdic *Levante-EMV*, van incidir en la brutalitat policial contra els estudiants. Fora d'aquest àmbit, les xarxes socials van facilitar la cristallització de públics molt diversos que van transcendir aquesta polaritat política i van multiplicar les veus participants (Pecourt i Villar 2018). Twitter va adquirir un protagonisme especial ja que va facilitar espais comunicatius apropiats per a configurar públics dissidents que no acceptaven la definició progovernamental, però que tampoc tenien cabuda en mitjans crítics com *Levante-EMV*, limitats al comentari de periodistes o experts de diferent rang. L'etiqueta #primaveravalenciana adquirí un dinamisme sorprenent i exemplifica els condicionants socials de la desobediència civil en l'entorn d'una societat digitalitzada. De fet, el públic digital fou qui establí el marc simbòlic de la protesta i li va donar nom: Primavera Valenciana.

La revolta s'inicià en el sistema educatiu, protagonitzada pel professorat i alumnat de diversos instituts d'educació secundària, on va adquirir una rellevància especial l'Institut Lluís Vives, situat en el centre de València. Abans de #primaveravalenciana havia sorgit una altra etiqueta aglutinant de les veus crítiques contra les polítiques educatives, denominada #fabratenimfred, amb una repercussió important en la comunitat educativa valenciana. Els primers dies de l'etiqueta es caracteritzen per manifestacions constants dels estudiants del Lluís Vives: es concentren diàriament a les portes de l'institut i

decideixen tallar el trànsit del carrer Xàtiva, una de les artèries principals del centre de la ciutat. Els talls de trànsit als carrers tenen un esperit festiu o transgressor, en certa manera apolític, que contrasta amb la dimensió clarament política que adquirirà en els dies posteriors. La situació estratègica del Lluís Vives en el centre neuràlgic de la ciutat, unit al prestigi històric d'aquesta institució, serà sens dubte un factor desencadenant de la posterior expansió de la protesta a altres llocs (López 2014).

«Després havia arribat la notícia que, durant les batussades del matí amb la policia, hi havia hagut detencions d'alumnes menors i alguns ferits. El foc ja s'havia encés i, en una ciutat on la piromania és l'esport nacional, l'incendi estava garantit.» (V. Borràs, 2013: 70-71)

Hi ha un clima social de desafecció d'una part de la comunitat d'estudiants amb la política educativa i també un malestar social generalitzat, un ambient de desencís en l'esfera pública davant una sèrie de mesures i retallades, no només en el camp educatiu, sinó també de llibertats i drets. Hi ha actors individuals que per la seua posició i reconeixement social tingueren un impacte rellevant en la conformació de l'opinió pública dins d'aquest espai, com les notícies del mitjà digital Vilaweb, les anàlisis de la Fundació Nexa o el blog de Pau Alabajos en el diari *Ara*, qui iniciarà un lideratge en l'etiqueta #primaveraValenciana des del seu primer tuit. La cançó serà el mitjà expressiu d'aquesta protesta.

«Sou uns fills de res cap mare us mereix
La vostra família com l'innocent pateix
Sou uns fills de res a cap lloc pertanyeu
Els veïns fiquen la galta vosaltres pegueu

Vaig veure a la vergonya [...]

A la nostra violència ciutat

La gent encara no ha oblidat

A la nostra violència ciutat

El poble segueix despertant

A la nostra violència ciutat

Les flors continuen brotant

A la nostra violència ciutat

L'hivern passa molt aviat

Valencia despierta o perdemos la esencia

Nuestras raices, nuestras creencias

Un sentimiento posa bajo la sombra de un cipres

Caras tristes, heridas por recuerdos del ayer

La rabia contenida va despertando un pueblo dormido

Hartos de un pasado de años oprimido

Cansados de mentiras falsos testimonios

Cargas policiales, barrios derribados

Voces y lamentos en las calles que hacen destacar valencia

Por ciudad de la violencia

Sicaris jugant a jocs de debò

Xiquetes que donaven lliçons

Les mentides i colps feien saó

I l'enemic eixia dels plors

Carres inundats dels sense por

Armats de valor rebien el colps

Canvi de rol qui és el "defensor"

Mans tacades de sang i rancors

A la nostra violència ciutat
La gent encara no ha oblidat
A la nostra violència ciutat
El poble segueix despertant
A la nostra violència ciutat
Les flors continuen brotant
A la nostra violència ciutat
L'hivern passa molt aviat.» ("Ciutat Violència"; VaDeBo, 2015)

5.1.3. La reconstrucció de la identitat col·lectiva.

El domini electoral del PP en el conjunt del territori i en la ciutat de València durant el període de 1991 a 2015 respon també a la seua capacitat per a crear un imaginari col·lectiu per als valencians que, enmig de les transformacions globalitzadores pròpies del canvi de segle va esdevenir hegemònic. Un projecte conservador que, una vegada fagocitat el blaverisme polític (cfr. V. Flor 2011; F. Arabí 2019), li permetia presentar-se com el partit que millor representava els interessos dels valencians. Aquest procés es fonamentà en tres punts (Alcaraz 2009). En primer lloc, l'urbanisme especulatiu al qual es fià el model econòmic produïa un aparent benestar que permetia construir el mite d'una societat valenciana triomfant. La Ciutat de la Llum o les obres de Calatrava aportaven una simbologia de gran força icònica que afavoria l'increment de l'autoestima de grans fragments de la població, reforçava la imatge de prosperitat i mantenia una manera d'entendre el progrés capaç d'anul·lar moltes crítiques.

Per altra part, la política valenciana es va buidar de valor i provocà l'augment de l'opacitat i el clientelisme en l'activitat pública, marcada pel culte al líder i un cert autoritarisme en els fons i les formes. El sistema comunicatiu valencià, amb RTVV al capdavant, però també la majoria de mitjans privats, que van establir amb el govern conservador complicitats a base de prebendes, creà una construcció mental, més que no econòmica (Maceda 2016), que proveí de l'anestèsia necessària per a sostenir el règim.

En tercer lloc, hi ha l'articulació d'un discurs identitari en què el regionalisme tradicionalista comparteix protagonisme amb la modernitat artística i cultural, de manera que la festivitat medieval del Corpus, per exemple, conviu perfectament amb l'arquitectura global de Santiago Calatrava o les carreres de la Fórmula 1 pel port de València.

Hauríem d'afegir-hi que el govern conservador va adoptar totes les tradicions més conservadores i reaccionàries. D'una banda, hi ha la reunió de tots els sectors conservadors, amb el fervorós favor a l'Església Catòlica, cosa que li dona un púlpit bastant homogeni, fidel i permanent, que ens menaria a parlar d'un perceptible «regional catolicisme». De l'altre, el valencianisme temperamental del món de la festa i de les Falles que ajuden a canalitzar aquest imaginari. I el paper central de la identitat espanyola, que mai es posarà en qüestió. Tot plegat farà que tot el que s'esdevinga en el present serà la continuació lògica d'un passat idealitzat.

La història esdevé un bon recurs per a irrigar els relats a través dels quals l'individu es pensa col·lectivament. Al remat, en la història, detectem un llegat comú traçat amb narratives més o menys llegendàries, llocs de memòria, monuments, batalles, litúrgies commemoratives, iconografies i, per descomptat, herois i enemics. La narrativa històrica no ens parla realment del passat, sinó de com l'utilitzem en cada moment per a reconèixer-nos, és a dir, quins llaços narratius i imaginaris serveixen per a cohesionar-nos tant en el present com de cara al futur. La reelaboració de la història en ficcions literàries o audiovisuals és una part substancial de la fabricació d'identitats col·lectives. I aquesta ficció esdevé una ferramenta per a observar com aquest ús de ficcions sobre el passat revetla els símptomes, les preocupacions i les aspiracions d'un grup social. La pujada del PP a les institucions augmentà les produccions històriques i ens permeten detectar certs referents del passat per a redefinir la nostra identitat col·lectiva.

En *El Mut de la Campana* (2003) el protagonista, Bernat Crestalbo, es troba emmarcat per una època, el barroc, que el determina completament. Josep Lozano s'esforça per recrear d'una manera fidedigna la València del segle XVII i centra l'acció concretament en els anys 1610 i 1660, una època d'exuberàncies i excessos en què l'església s'erigia com un dels poders amb més força i contundència, sobretot a partir de la seua renovació amb la celebració del Concili de Trento (1545-1563). Una renovació, aquesta, que

desembocà en la vinguda d'una Contrareforma tenaç que rivalitzava amb les noves formes de religiositat i ciència que anaven sorgint. Una religiositat barroca que «era exaltada, irreflexiva i absorbent, i el poble participava molt activament en les dissensions de querelles entre els clergues» (Sanchis Guarner 1983: 311).

Josep Lozano ens presenta una societat encotillada pètriament per una moralitat absorbent i una societat conduïda al deliri sota els ulls vigilants de la Inquisició, que assisteix a nombroses processos, com la de Sant Simó o el Corpus, que prenen rellevància enmig del caos de la pesta.

«[...] la Seu i autoritats, que ja no sabien com contenir la pesta, van fer publicar, a so de trompeta, nafil i tabals, processó general a les primeres clarors del dia, i que obligaven totes les parròquies, convents, monestirs, confraries i oficis de València, a assistir amb creus, capes i llums.» (2003: 266)

Si l'espai social es configura sobre tot en funció dels hàbits socials i gestos dels personatges, la conducta exacerbada és general en la societat. Tots els estaments actuen d'alguna manera condicionats per l'exaltació i l'arravatament propis del món barroc. El caràcter absolut i hermètic que exerceix el poder religiós provoca actuacions desorbitades. Una societat moralista i intransigent que castiga de manera brutal la condició de banyut de Toral. La plaça de la Seu com a espai triat pel poble per a escenificar la crueltat:

«Poble de València, ¡Aquest, com a banyut consentit, cal emplomar-lo! És el càstig que es mereix! [...] Ja que no està ací la puta de la teua dona per a

assotar-te, com mana el costum amb els cabrons consentits, jo et vergaré, infeliç. ¡Que no vals ni els budells d'un gos!» (ibid. 217)

Una ciutat de la intolerància que conviu amb una ciutat del rebombori festiu. Els personatges de *El Mut de la campana* aprofiten qualsevol celebració religiosa per a eixir al carrer i evadir-se de la penúria econòmica que assola la ciutat. Després de la Misa del Gall, els feligresos ixen a festejar el Nadal «proveïts de simbombes i reclams de llanda, tot fent gatzara i cantant alegres villancets i nadales pels carrers» (ibid. 31). Per a Carnestoltes, Lozano ens trasllada a una ciutat festiva en què han desaparegut les fronteres socials.

«Per anar a la Seu pensava fer el recorregut de costum, passant pel carrer de la Mar, Avellanes i el Trinquet de Cavallers. Perquè com calia esperar, una gernació de persones devia omplir els llocs més freqüentats de la ciutat: plaça de la Seu, la del Mercat i la de Predicadors, i aquells carrers esdevindrien passeres molt transitades, ja que en transcórrer unes hores, la gent celebraria amb bullícia aquell quasi pagà Carnestoltes de València, una festa més per als sentits que altra cosa, en què, aprofitant-se de les màscares i les disfresses, esdevenen dies d'irreverència contra les autoritats, d'exaltació dels baixos instints, de burla dels ordres religiosos i de la jerarquia eclesiàstica.» (ibid. 119)

El carrer perd els límits ja que l'ambient de festa envaeix tota la ciutat i engoleix els individus sense cap distinció social o jeràrquica. Per a Bakhtin, l'abolició de tot tipus de límits defineix el carnestoltes: «es imposible escapar, porque el carnaval no tiene ninguna frontera espacial. En el curso de la fiesta sólo puede vivirse de acuerdo a sus

leyes, es decir, de acuerdo a las leyes de la libertad» (Bakhtin 1989: 13). La festa popular conserva els trets carnavalescos com un dels elements més antics de la seua naturalesa, «no sólo las formas del carnaval en el sentido estricto del término, sino también la vida rica y variada de la fiesta popular» (ibid. 196). En *Inquisitio* (2006), d'Alfred Bosch (Barcelona, 1961) la celebració del porrat a la plaça de Russafa o les fogueres de Sant Josep tenen aquest significat de llibertat, de familiaritat, d'extraoficialitat dins de l'ordre i la ideologia oficial: «S'havia posat de moda vestir els feixos de fusta amb robes i carotes, creant figures grotesques dels governants de torn» (Bosch 2006:27). Una ciutat que conviu amb l'ambient d'intolerància i conservadorisme marcat per uns espais, com el palau de la Inquisició, la sala de concilis del Palau Episcopal, relacionats amb uns personatges, Miquel Toranzo, que doten l'espai de la màxima virtualitat personal.

Una ciutat estratificada, d'autoritats eclesiàstiques i governants, de silencis davant l'intolerància, degradant, els governants de la qual l'han convertida «en capital del cristianisme més tenebrós i es disposava a invertir els signes dels temps moderns» (ibid. 394).

L'Alqueria Blanca (2007), producte de ficció produït per Canal 9 i À Punt en col·laboració amb Trivisión, a partir d'un exercici de memòria sentimental, la sèrie ha contribuït a reforçar un relat sobre la identitat valenciana de marcat perfil regionalista (i, per tant, nacionalment espanyola) en la societat valenciana. La ficció històrica que centra bona part d'aquesta sèrie es descobreix com un dels principals instruments en el procés de consolidació d'aquest projecte d'identitat valenciana per la seua capacitat d'arribar a amplis sectors de població. El joc de memòria que es desplega en la pantalla submergeix l'espectador en un consens sobre com eren i són els valencians, cosa que permet connectar passat, present i futur.

La sèrie tracta de les relacions personals i professionals dels habitants d'un poble de l'interior valencià, a mig camí entre València i Alacant, durant els anys 60 del passat segle. Dos famílies enfrontades, els Falcó i els Pedreguer, de posició social i econòmica ben distinta, seran els protagonistes inicials d'aquesta història, a la qual se sumaran molts altres personatges al llarg dels seus més de 200 capítols fins a conformar un relat eminentment coral.

L'Alqueria Blanca és el nom del menut poble on té lloc l'acció, i li adjudica la categoria de subjecte protagonista. El poble és, d'alguna manera, inici i punt final de les trames, ja que quasi totes prenen cos als seus carrers i places. Espais sense densitat històrica ordinaris i quotidians (Rueda Laffond 2011: 32) en què es concentra el que M. Billig (2006) anomenava nacionalisme banal, i on la ciutadania es converteix en protagonista principal de la història. La centralitat del poble en la ficció també es fa patent en la quantitat de valors eminentment positius que s'adjudiquen a la vida al camp i la seua gent en contraposició a la llunyana i moderna València i també al pes que l'agricultura continua exercint en l'imaginari valencià.

La condició regional de la representació de la memòria que farceix els episodis de L'Alqueria Blanca no ve donada per una agitació dels elements simbòlics del nacionalisme, sinó per la posada en circulació d'espais, hàbits o relacions socials que, malgrat el seu component ideològic, desenvolupen sentiments de pertinença pròxims i comprensibles i acaben sent naturalitzats i interioritzats per l'audiència en les seues pràctiques quotidianes i familiars. És el nacionalisme de cada dia.

5.1.3.1. El fet diferencial.

«El País Valencià és, avui, un embolic sociològic», advertia Josep-Vicent Marqués en les primeres pàgines del seu llibre el 1973. La perplexitat valenciana ha funcionat com una espècie de marc dins el qual s'han mogut la reflexions sobre la societat, la cultura i la política de finals del segle XX i el que duem del segle XXI. Ninyoles, al seu llibre *Conflicte lingüístic valencià*, del 1969, definia i delimitava el fenomen de la diglòssia davant les simplificacions del bilingüisme, analitzava el sentiment d'autoodi i assajava una profunda crítica del pintoresquisme autòcton, que caracteritzava d'acord amb la patologia de l'autisme. Els perfils autístics d'una determinada ideologia valenciana els abordà també Marqués, que els englobà dins una tendència al «narcisisme», però aprofundí un poc més en la crítica ideològica per a establir l'esquema fonamental de la seua descripció en diferenciar una «fosca consciència» i una «mala consciència» col·lectives com a pràctiques que, des de perspectives diferents, conflueixen en la «mala consciència» dels valencians i poden explicar fenòmens tan virulents com

l'anticatalanisme. Hi ha, per tant, dos elements centrals del debat sobre el País Valencià: el valencianisme possible o impossible i el fet diferencial; la dificultat d'explicar com, en un país on les enquestes reflecteixen una adhesió preferent de la població a la identitat espanyola per damunt de la valenciana, on les eleccions relegaven les opcions nacionalistes a espais minoritaris, es podia justificar «el fet diferencial» i la reivindicació autonomista. Un fet diferencial que Marqués, que no es qüestiona la unitat de la llengua, reivindica respecte de l'espanyolisme centralista i folklòric i diferencial també en contrapunt a la peripècia històrica, social i política catalana, que una determinada línia de pensament es mirava com a model. De fet, reivindica un valencianisme de forta coloració antiburguesa i promou un valencianisme militant, que recollint el que de viu queda de la fosca consciència dels valencians, s'orienta cap a un nacionalisme solidari i obert basat en la resistència a la uniformització imperialista i en la defensa d'una cultura, una llengua i una terra amenaçades.

La dècada dels noranta inaugura un altre discurs sobre la qüestió nacional simbolitzat per la publicació d'*El País Valencià a l'eix mediterrani* (1992) de Rafael L. Ninyoles. Es tracta d'una interpretació del país d'acord amb dades d'ordre econòmic, social i cultural que deixa sense sentit les anàlisis realitzades al marge dels canvis en l'estructura material i la redefinició dels espais econòmics i culturals superiors en què s'inscriu. La construcció europea, la crisi de l'estat o la confluència de les estructures socials de Catalunya i el País Valencià són factors que l'investigador no pot deixar de costat. Al costat del llibre de Ninyoles, n'apareixen uns altres dos que comparteixen una mateixa insatisfacció respecte a allò que s'havia dit durant la dècada anterior. Es tracta d'*Un país possible* (1994), d'Adolf Beltran, que presenta els projectes de construcció de la identitat valenciana i de modernització com a complementaris. I *La utopia necessària* (1994), de Toni Mollà, que considera la nació com a societat civil més que no com a aparell d'estat i reivindica la construcció d'un nacionalisme laic com a instrument de la cohesió social. Inspirats tant en les investigacions de Ninyoles com en les aportacions fusterianes, tots dos intenten adequar el missatge valencianista als factors introduïts per la modernització, la globalització i l'era de la informació i s'allunyen de les propostes essencialistes anteriors. Al cap i a la fi, el país ja no s'explica com la societat tradicional que alguns evocaven de forma nostàlgica. Contràriament, es tracta d'una societat

moderna –urbana i terciària– amb un pes majoritari del sector dels serveis. En poques dècades, el País Valencià havia passat per una industrialització ràpida i anàrquica que provocà daltabaixos en l'estructura social. El País Valencià respon ara a una estructura postindustrial i de serveis en què el seixanta per cent de la població activa treballa en el sector terciari i no arriba al quatre per cent la gent ocupada en l'agricultura, per exemple.

La modernització accelerada dislocà la cultura d'arrel tradicional, n'ha clivellat la cohesió social i presenta, en bona part, un cert desfasament entre els canvis materials i els ideològics. Finalment, la creació de la cultura de masses i la revolució digital simbolitzada per Internet –en paral·lel al procés de mundialització– s'han superposat als canvis en l'organització territorial de l'estat, la integració europea i la consegüent ampliació dels mercats i de les fronteres. El paper de la identitat col·lectiva heretada com a continuïtat cultural tampoc és ara el mateix que en una societat tradicional. Els processos de «destraditionalització» i «individualització» són conseqüències evidents del canvi social actual –més ràpid, més profund i més multiforme com més va.

Tot i això, i més enllà de les consideracions estètiques, els musulmans del país, sense ser avantpassats dels valencians actuals, formen part de la seua història. D'entrada, hi havia l'herència del territori sobre el qual s'instaurarà la nova societat feudal d'arrel catalana. Encara que en part destruïts i recomposts amb una nova lògica social, els paisatges creats pels pagesos i els ciutadans andalusins perviurién, com també una nombrosa població islàmica, per bé que sotmesa i arraconada en una mena de reserves. De l'altra, una minoria nacional en procés d'eliminació ja comentada per Joan Fuster a *Poetes, moriscos i capellans* (1962) és la que ha permés de mirar-se en l'espill morisc a tota una generació intel·lectual preocupada per la identitat i la cultura catalana al País Valencià. Des del punt de vista literari, hi ha un veritable gènere de narrativa històrica de tema morisc, com les obres de Rafael Escobar (*L'últim muetzi*, 1994; *Les veus de la Vall* (2000)), la trilogia morisca de Vicent Sanchis (*Adéu a Berfull*, 1998; *Memòries d'un Alami*, 1999; *Aventura al desert*, 2000), amb una mateixa voluntat de transmissió de valors: la creació de consciència nacional i la recuperació de la personalitat col·lectiva, mitjançant el coneixement de la Història i la creació de mites populars que encarnen alhora la grandesa moral i la defensa de la identitat.

La relació entre un autor i el lloc al qual pertany, el país que coneix i a la seua determinada manera de viure, de la qual s'alimenta, té unes dislocacions molt marcades en Jaume Pérez Montaner. Són, en aquest cas, causa estreta de com es relaciona poesia i record en la seua obra, de la importància de l'oblit.

«[...] cansat de tot ara recorda el lloc
on va teixir tenaç dies i afanys
papers i obscurs presagis
amb un ocult sentit
que potser no sabia destriar.» (Pérez Montaner 2009: 73)

El periple vital del poeta és llarg fins arribar a aquesta mena d'adéu. El poeta deixà constància en l'obra escrita en els anys setanta i vuitanta, i encara extensament a *Fronteres* (1994), on se centra en el recompte de les limitacions o «fronteres» que ha hagut de salvar al llarg dels anys. I s'instal·la en la distanciació de l'exiliat, ara vocacional, com expressa la citació d'Hug de Sant Víctor que presideix el conjunt dels poemes: «Perfectus vero cui mundus totus exilium est». Hi ha el retorn a València, hi ha la certificació de l'individu modern, de la seua fragmentació, la constatació d'una pàtria perduda, inexistent: «fugitiu de les pàtries irredemptes i absolutes» (ibid. 31), «Per al meu cor la llum, el record d'una pàtria impossible» (ibid, 65) que troba el seu tornaveu a «Pleniluni», un poema en prosa del mateix recull: «Per al teu cor la nit i el record d'una pàtria expectant i impossible». «Llàstima de país» exclama una i altra vegada en el poema titulat «Que sempre torna» (Pérez Montaner 2009:32), sobre el desori cultural i polític en què es debat el País Valencià:

«Llàstima de país que ha perdut les idees:

un poble de corders als seus pastors submisos
que sens recança els duen recte a l'escorxador»

La publicació el 1999 de *Corrent de fons*, de Marc Granell, suposava el retorn del to de veu que es desplegava a *Fira desolada* (1991) i continuava la consideració crítica sobre la ciutat de València des de la perspectiva de la cultura, la societat i la política. A «Madinat-at-Turab», Granell reprén el nom pel qual era coneguda València a l'època islàmica (literalment significa "ciutat del fang"), i estableix un paral·lelisme amb l'estat d'abandó, físic, polític i cultural que s'hi troba:

«[...] ciutat de la vergonya,
ciutat de fang fet falsa esplendor de misèries
amagades sota la llum del foc de l'artifici.
Ciutat de serps i rates coentes i terribles,
per tu passeja lliure la ignonímia més fonda
i rep la traïció homenatge cada dia
dins els cors bondadosos dels teus fills estimats. [...]» («Madinat at-Turab»,
2019:175)

Un estat d'abandó producte de les mutacions de l'esperit de l'època en què València «has venut la memòria com qui ven taronges», on es nota el pes de les elits conservadores i que contrasta amb els esforços reeixits de modernització d'una part de la societat que confia en el seu país, s'estima la llengua pròpia i ha sabut bastir un entramat cultural i literari homologable a qualsevol societat occidental. L'extermini de la memòria - especialment de la memòria col·lectiva - fa sorgir en Granell la manifestació d'amor al

País -ara país, amb minúscula-, pel qual es plany: un país sense memòria; ni memòria del passat ni memòria de si mateix:

«[,,] es posa a recordar i els records
se li n'ixen de seguida per totes bandes
es vessen en el mar
brut i oliós d'un oblit
enterc i dur com una mort antiga.» («El meu país», 2019: 178)

Igual que en l'actitud fusteriana, l'amor íntim al país no va acompanyat d'acceptació dels tòpics tradicionals de patriotisme, que Granell rebutja («Banderes»). El cas de València és especial: «En tu he nascut: en tu visc i per això t'estime / i per això t'odie amb el fàstic més roent» («Madinat at-Turab», 2019:176)

Montaner és conscient d'una pàtria impossible; els seus poemes parlen sovint de «desfeta». Així, convençut que tot ve a ser record i memòria, se situa en el mateix oblit, i és de l'oblit, des de la negació que neix la seua cançó:

«No hi ha cançons per als cors fugitius
Són cants de son oblidats i confusos
de més enllà del temps o del dolor
que a poc a poc espurneja les sí·labes
d'un desesper que és dura coneixença.» (Pérez Montaner 1996: 55)

La sensació és de desfeta. La recuperació de la identitat vindrà amb el jovent.

5.1.3.2. Identitat i cultura juvenil

El fenomen de les cultures juvenils naix amb la creació del *Welfare State* a la postguerra europea dels països capitalistes, que genera tota una sèrie de noves polítiques que, sumades als canvis que havien generat els processos industrialitzadors, consoliden la idea del «jove» dins la societat. A l'obra de referència *De jóvenes, bandas y tribus*, Carles Feixa (1998) assenyala els factors de canvi que originaren aquest fenomen. En aquesta búsqueda d'una identitat pròpia dins el sistema consumista i competitiu, diu Feixa, el joves generaran tota una xarxa de significats mitjançant la idea d'homologia, la simbiosi que estableix cada subcultura entre els artefactes, l'estil i la identitat del grup, i el bricolatge, la manera com aquesta subcultura elabora aquesta nova identitat mitjançant símbols i objectes inconnexos. Les imatges culturals que hi resulten es traduiran en llenguatge, estètica, música, produccions culturals i activitats focals. Ivan, el personatge de *Totes les cançons parlen de tu* (2014), Xavi Sarrià que torna a València i rememora la seua història, somia la creació de cançons immortals i tindre un grup:

«La música té aquest poder. Pot explicar els estats d'ànim que ens donen forma, que ens fan ser qui som. [...] Em permetia posar-me en situació per tal de modelar la idea que covava en la fantasia d'estrella del rock. I recreava concerts, moviments, cançons. [...] Tant se me'n donava, que els acords em recordaren una altra cançó. Tots estem fets de melodies d'altres, d'imatges d'altres, de paraules d'altres. Tots formem part de la biblioteca col·lectiva que s'ha anat forjant als nostres cervells de generació en generació.» (X. Sarrià 2014: 52-53).

Una construcció que els dota d'identitat i que pren forma i força en contextos de rebel·lia juvenil on aquests moviments culturals passen a ser contraculturals per oposició als rols de la cultura hegemònica: skinheads, mods, punks, rapers, heavys i altres estils juvenils comencen a poblar els carrers de València. Moviments que són actes de construcció identitària com a forma de resistència del jovent. En aquest context, un sector dels jòvens valencians escolaritzats en català sumen a aquesta identitat subcultural allò que els identificava com a col·lectiu dins la societat valenciana: la llengua i el discurs crític.

«A València, les aules en llengua indígena s'establiren en quatre instituts de secundària: Abastos, Lluís Vives, Clot i Benlliure. Com que al meu barri no n'hi havia, estudiar a les anomenades línies implicava separar-se dels amics. [...] Amb el temps vaig prendre consciència, m'hi vaig anar involucrant. M'atreia aquella insurrecció personal. L'atractiu romàntic de formar part del bàndol dels vençuts. Nosaltres volíem anar més lluny. Ens sentíem hereus d'un estatut trampa. Supervivents de les renúncies de la mal anomenada Batalla de València. No, nosaltres no abaratiríem els somnis. Érem brigadistes de la ingenuïtat. I des d'aquella gosadia construïem, a colp d'encerts i errors, la nostra pròpia manera de veure el món.» (ibid. 72)

No pot estranyar, doncs, que molts dels primers grups de rock que a principis dels anys noranta triaren el valencià en les seues cançons estigueren influenciats per aquestes subcultures. Un fet tràgic, però, marcà i remarcà aquesta eferlescència: l'assassinat de Guillem Agulló a mans d'elements d'extrema dreta, un fet que evidencià la vigència de la impunitat de la violència política al País Valencià. El seu assassinat i totes les mobilitzacions que van seguir serviren d'espurna en la creació d'una incipient identitat generacional. Feliu Ventura ho relata així:

«Nosaltres érem massa petits per saber que érem els primers escolaritzats en català. [...] Per això considere que allò que ens fa sentir generació són altres fets que hauríem d'analitzar. [...] Personalment, un dels fets que més m'afecta a principi dels anys noranta, quan estic arribant a la majoria d'edat, és l'assassinat de Guillem Agulló quan [...] descobrim que ser consegüent amb els valors de la democràcia al País Valencià és car» (F. Ventura 2009).

Cançons de Carles Pastor, Opció k-95, Greska, ODI, Orgull Roig, INsemiNACIÓ, *La mort de Guillem* (1996), de Jaume Fuster, un llibre en què ens relata aquest succés, o els voltants dels camps de futbol del Llevant o del Barcelona, clubs als quals era aficionat el militant de Maulets quan els visiten els membres ultres del València CF de la penya Yomus («Guillem, jòdete») en són testimonis.

La realitat política i cultural valenciana des de 1995 a 2015 va forjar una sèrie de grups en valencià molt reivindicatius, d'alguna manera hereus de la Nova Cançó en un nou context d'opressió (Frechina 2011 357:361), que es van popularitzar molt entre el jovent gràcies, sobretot, al consum de música per Internet (transmissió en línia), l'erosió de les fronteres de sexes i gèneres, el procés de globalització cultural (A. Monferrer 2018) i els festivals de música, dels quals el País Valencià és un dels territoris més prolífics d'Europa, tant de música en valencià (Feslloch, Aplec dels Ports, Festivern, etc.) com multitudinaris (Arenal Sound, Pirata Rock, Festival de les Arts, etc.). Component multilingüe, hip-hop, reggae, funk, punk, ska, bases electròniques seran les cartes sonores de presentació.

En aquest sentit, l'ús de les noves tecnologies i de les xarxes socials per part de les noves generacions ha estat fonamental a l'hora de combatre el silenciament mediàtic i construir nous paradigmes comunicatius alternatius. Com a exemple tenim el bricolatge identitari que ha creat el grup Orxata Sound System, i que es construeix amb un univers conceptual propi que barreja elements de la subcultura rave amb d'altres postpunks, tradició valenciana amb postmodernitat, cultura popular amb cultura digital, samplers de Fuster amb bases techno. És en aquesta confrontació amb la cultura hegemònica, on

aquest fenomen s'erigeix com una eina de descriminalització, normalització i focus de prestigi en el context de cultura minoritzada on es generen. El cicle de perfum tecnologista d'Orxata Sound System, en l'àlbum *1.0* (2007), *La lluna de València*, planteja aquest programa secular realista, d'acord amb el nom de la banda:

«L'altre dia sopant a la fresca a la lluna de València
vam tornar a l'essència de quan érem menuts
aquells infants perduts de la moderna efervescència
trobadors amagats, llauradors sermonejant,
amics de la carxofa mirant endavant,
rizomes cibermediterranis, no de llevant [...]
a les acaballes d'aquest segle que comença
vull que els fills dels nostres fills
escolten per la nit els grills.»

La música valenciana s'enfila en el segle XXI amb dos moviments paral·lels que comencen a establir connexions mútues: un que treballa per recuperar i rehabilitar repertoris tradicionals i donar-los un sentit com a instrument cohesionador i constructor d'identitat i l'altre que acumula esforços per dotar la música moderna expressada en valencià de recursos suficients perquè pugua competir en el mercat de consum amb igualtat de condicions que la música expressada en altres idiomes (Frechina 2011:10).

Entre els temes més sovintejats en les lletres hi trobem la qüestió identitària i valencianista, la reivindicació social, la crítica als polítics corruptes i la quotidianitat juvenil. La identitat es busca a través de la llengua (el valencià com a llengua vehicular de la música) i del sentiment de pertinença a la classe treballadora i humil, més que no a una València més fusteritzada, més intel·lectual. Sura en aquestes cançons un sentiment de pertinença als humils del món, la veu dels marginats de totes les societats, i que concreta la figura de l'enemic en l'Estat espanyol capitalista que oprimeix culturalment, però sobretot, econòmicament i, per extensió, la València de Rita Barberà. Una identitat valencianista que connecta amb la classe obrera d'altres geografies.

En aquest diàleg intertextual i internacional es reivindica l'Amèrica Llatina i els exèrcits d'alliberament nacional per als drets dels indígenes que s'han organitzat i han combatut durant les darreres dècades del segle XX en diferents punts de l'Amèrica Llatina, trobem l'abundant presència de bases musicals amb ritmes llatinoamericans com el reggae, la salsa, el reggaeton o la cúmbia. Una València que estableix un diàleg entre la cultura popular i la culta, una València al marge del sistema proposat per les autoritats municipals. Una València buscant el nord que també se superposa buscant els antics referents de la revolta i de la reivindicació.

«Abans el meu poble es vestia de terra i faixa
hui la terra mor a mans d'un brut feix de la Caixa
l'aixà és peça d'arqueòleg de ciutat ben vestit, pentinat
especulant la veritat
de bat a bat, obrint finestres i balcons
a les nits tristes d'estiu a la porta sentint els trons
hui es parla de "muerte" i la mort sembla un poema vell
el pardal ja no és ocell, la corbella és un anell d'or
puc sentir els plors al cementeri
ressonen antics els llits, ungles clavades als pits, ofegats crits
als nínxols, clamen venjança

gravades a sang i espasa
mort, fam i submissió entrant d'Almansa
tinc un pot ple d'esperança captiva
li cante amor al meu poble, Plaerdemavida
arribe al meu destí i bese la cara al futur,
sabent que el meu botxí no baixa del nord al sud
puc sentir l'olor brollant l'aigua de l'assut
amb el cap alt i convençut, que ens vanceren i hem vençut
forçuts com el guerrer cabut de Moixent
ens furtaren la llavor però tenim la força i el forment
camines decididament, conscient
que ens tallaren la llengua però parlarem si cal amb les dents
no serà voldria ser, serà som i serem i no hi ha preu
tres segles després seguim en peu
regadius, conreus, pobles, grans ciutats
ens volgueren agenollats, separats, però hem tornat
la força de Basset, maulet, valent soldat
jo sóc aquest que em dic... cavaller com Ausiàs March
romans, fenicis, musulmans, jueus i cristians,
què vos passa valencians? acomodats i provincians,
encara plorem a Miquel Grau i passen els anys
Montanejos, mil putades, per vosaltres seguim germans.
Tenim la història, tenim l'arrel,
xaloc, llevant i el cor al vent
Tenim la història, tenim l'arrel,
xaloc, llevant i el cor al vent
Tenim regadiu, tenim secà,
present, futur d'un poble sobirà
Tenim regadiu, tenim secà,
present, futur d'un poble sobirà.
M'aclame a tu mare de terra sola, per la gola

herberet de la Mariola, Balansiya, olor a flor
de Vinaròs a Oriola contarelles i rondalles de Valor
cassalles, llengua d'or al segle de la buidor
amistat i sol, no hi ha dol al trinet
ressona el caragol de mar maulet
avançar de fet a fet, de fit a fit mirar al mar
el rebesnét del Tio Canya fart de pagar i callar
partida al truc, tasca, dolçaina i llaüt
a l'ombra d'una carrasca versos del Coral Romput
un cognom orellut i un camí al Puig ben sabut
és el que tinc, és l'herència, de qui mai s'ha venut
clamàrem independència en places plenes
per la bonica València amb la il·lusió a les venes
hui faig un cant humil, fill, a aquella primavera
a l'Ajuntament de Russafa, a la Casa de la Palmera
a les alqueries que no estan, a cada séquia
que hui és entelèquia i imaginació, redempció
mos rodó, mona de Pasqua, vesprades d'estiu
net del Grau, el marítim dóna pau i caliu
cartells de Renau, art contra elit, brut cristall
dies passar, baixar la vall, samplejar al tall
el meu últim ball, el teu posat noble
bramant en la llarga nit del nostre poble
fira i porrat, murta i baladre, arrop i tallaetes
pactes que ixen cars, tenim idees netes
fogueres de Sant Joan, pàtria mediterrània, rata penada
Xàtiva en la memòria, arrasada, socarrada
la història és nostra, el futur és a les mans
Tombatossals, arròs en crosta, moros i cristians
dignitat, orgull, humilitat, valencianes, valencians
hui lluitant contra lladres, botxins i tirans.

Tenim la història, tenim l'arrel,
xaloc, llevant i el cor al vent
Tenim la història, tenim l'arrel,
xaloc, llevant i el cor al vent
Tenim regadiu, tenim secà,
present, futur d'un poble sobirà
Tenim regadiu, tenim secà,
present, futur d'un poble sobirà.» («Cor al vent», Arrap, 2012)

5.1.3.3. Identitat i esport: el futbol a València.

La València en trànsit cap a la modernitat de principis del segle XX, que ja ha enderrocat les muralles i que s'està eixamplant amb l'absorció de poblacions veïnes (Patriaix, Benimaclet, Russafa, Marxalenes, etc.) i les noves construccions, incorporará també l'espectacle i l'esport com a trets distintius d'aquests nous temps.

Abans, però, de la irrupció de l'esport com a escenari d'entreteniment, s'ha de dir que el teatre i els bous, amb els seus respectius espais, concentren al llarg del segle XIX l'oferta recreativa majoritària de la ciutat. I la pilota, a pesar de la seua pervivència històrica i la seua presència tant al carrer (plaça de la Pilota, actualment carrer Marià Benlliure) com als seus espais propis (Trinquet de Pelai, trinquet Llevant al Grau, etc.) no obtindrà la consideració de pràctica esportiva fins als anys setanta del segle XX (Nadal 2008: 14-22).

El futbol, «el pasatiempo preferido de las clases populares de los últimos 120 o 130 años» (Fernández 2020:18) arrelà ràpidament a València. Al primer terç del segle XX es produeix una estructuració de la societat en clau nacional que tindrà una rellevant importància en la política i societat de masses (Mosse 2005) de la qual el futbol no és una excepció. Precisament, són els diferents nacionalismes els que han intentat canalitzar les seues reivindicacions polítiques, la qual cosa suposa que el futbol es converteix en un dels mecanismes nacionalitzadors més importants ja que no deixa de

ser un dels fenòmens socials més estesos entre la societat. Aquesta dinàmica social va adquirir una nova dimensió en l'Europa d'entreguerres, on els nous règims feixistes van utilitzar el futbol – i l'esport en general – per a instrumentalitzar aquests sistemes polítics i per a treure'n benefici propi a través de pràctiques propagandístiques, a l'igual que va fer el franquisme.

D'altra banda, el futbol també ha sigut un fenomen present en tots aquells moviments identitaris no associats a les ideologies nacionalistes dels Estats – nació, però que juguen un factor clau per a entendre les dinàmiques socials d'aquest esport. Sense entrar en una història del futbol a la ciutat on es puga dilucidar quin és el paper que van jugar equips com el Gimnástico FC, l'Athlètic Club Saguntino o el Club Deportivo Lo Rat Penat en la configuració de la identitat futbolística de València, atenent a criteris de presència temporal en els diversos campionats, regionals, nacionals i internacionals, s'ha de concloure que el València FC i el Llevant Unió Esportiva aporten la imatge futbolística de la ciutat. Així, per exemple, prenent com a referència els cànctics que l'afició realitza durant els partits de futbol, el grup Bajoqueta Rock compongué *València Experiment* (2010), un intent de deixar constància d'un sentiment futbolístic i d'uns referents del valencianisme futbolístic:

«València, València, València, València
Porte el meu equip en la sang i jo no ho puc evitar
Quan eixen a jugar m'eriçone de veritat
Taronja blanc i negre són els meus colors
I quan arriba el partit jo també sóc jugador
Kempes, Kempes, Kempes, Kempes,
Ataviat amb la meua bufanda a Mestalla vaig a animar
A viure la passió t'animaré fins a rebentar
València club de futbol guanyarà la "championyons" [...]
Que trone la plaça que esclate la traca que el València és campió.

Xe que bo, xe que bo, xe que bo [...]» (València experiment, 2010, Bajoqueta Rock)

El futbol és un important mecanisme de socialització, un ritual col·lectiu periòdic i un potent identificador grupal resultat dels enfrontaments agonals que suposen els partits, singularment els de competició. És, en definitiva, un fet social total, que no es pot reduir només a les esferes econòmica o política, sinó que travessa diversos camps (Flor 2021: 172-206). Així, assistir a l'estadi o veure el partit a casa o al bar és una forma d'interrelació social amb desconeguts però que són «dels nostres». La idea de comunitat imaginada de Benedict Anderson (2005) per a les nacions s'ajusta prou bé als clubs i a les aficions. Aquesta, de fet, atorga sentit als seguidors. Guanyar un partit, i encara més un títol, agermana. És una victòria col·lectiva. Però una derrota també ho fa és el dol compartit.

«Aquella primavera fue extraordinaria para el Levante. Sobre el verde acometió la gran empresa del ascenso a Primera División, una reivindicación histórica. Los granotas eran felices. [...] Después de unos meses en la ciudad había conocido la existencia de dos equipos y el Levante parecía entroncar más con sus características y particularidades. Desde la lejanía parecía un equipo de guerreros acostumbrados a sobrevivir limitando con las calamidades. Aquella tarde asfixiante el Levante se medía al Málaga. Ante sus ojos se abría un universo que no había degustado. Era su estreno como espectador de un partido de fútbol de verdad. Pepe cruzó el portón arquetípico de Vallejo y se sumergió en un escenario que le generó confianza. No sabía las causas de esta sensación de bienestar. Recorrió la larga distancia que le separaba del fondo que daba al convento y se posicionó. No sabía la entente que acababa de realizar. Muchos años

después miraba hacia su izquierda cuando conducía por la calle Alboraya para recordar aquellos días de ilusiones y esperanzas. Su mirada marchó hacia la tribuna noble del coliseo granota. Era el foco de la atención. [...] Había prendido un hechizo que hoy cuando frisa los ochenta años se mantiene intacto.» (Nadal González 2014: 80-81)

Les aficions futbolístiques estan molt identificades amb un territori en concret. El Llevant, nascut als Poblatos Marítims, està arrelat en una base social vinculada al blasquisme dels tres casinos blasquistes dels Poblatos Marítims, valencianoparlant i a les societats obreres del port (Nadal 2008: 25). Com reconeixen les cròniques de 1924, «los entusiastas del equipo del Grao y algunos aficionados de la capital» (ibid. 119). El València CF, en canvi, està més arrelat a la ciutat. En aquest arrelament degué influir la relació de separació, de distància física i d'identitat, amb societats obreres diferenciades i una trama associativa singular entre la ciutat i els Poblatos Marítims, ja en aquells anys trenta del segle XX i encara avui, any 2022.

«El Valencia es mundano, contradictorio y neurótico, eco feroz de clases medias por ilustrar. La letra pequeña de la novela de Blasco Ibáñez oculta el bricolaje del club, un bastión fallero y populista que pugna por acceder a un universo que no le pertenece salvo cuando se disfraza de estricto club de fútbol: tres o cuatro veces en casi cien años. El Valencia FC nació en un bar, no en un colegio, ni en una sacristía, ni siquiera en una farmacia como el Benfica lisboeta. Lo hizo además en marzo, durante las Fallas de 1919.» (Lahuerta 2014: 9-10)

El territori que focalitza en un punt la identitat és l'estadi, un lloc de memòria (Nora 2008) on la memòria actua. L'estadi és un lloc simbòlic on segregar segregar una determinada vinculació afectiva, en forma representativa. A «Regaliz» (DA 2012: 147-160), la historieta de Luis Ponce i Inma Almansa ens relaciona la biografia del protagonista amb les fites del València FC, des de la Recopa guanyada a l'Arsenal el 1980 i el descens a segona divisió en 1986 fins a 2015, amb l'estadi Mestalla com a epicentre del seu periple vital.

A pesar que normalment les bases socials de les aficions dels equips de futbol acostumen a ser heterogènies, determinats clubs, en una conjuntura determinada, poden associar-se amb més o menys intensitat a determinats grups socials o posicions ideològiques. Així doncs, el València FC i el Llevant UE no són clubs nacionalistes com tampoc ho és majoritàriament la societat valenciana. De fet, són clubs regionalistes valencians que no obstaculitzen el foment dels sentiments nacionals. De fet, la construcció d'aquestes identitats locals mitjançant el futbol reforcen les identitats nacionals. El València FC, al contrari que el Llevant UE que està plenament identificat amb els Poblatos Marítims, s'ha identificat amb la ciutat, la província i la comunitat autònoma que duu el seu nom. Així doncs, com reconeixia l'expresident Manuel Llorente en 2012 en unes declaracions reportades per V. Flor (2021: 199):

«[...] en el Valencia Club de Fútbol nos sentimos embajadores de la Comunidad Valenciana, sabemos que tenemos la responsabilidad de representar no solo a un club y su afición, sino también en una tierra, en una ciudad que nos da nombre y con la cual se identifica plenamente a nuestro equipo.»

Com s'ha comentat al principi de l'epígraf, el futbol ha estat utilitzat pels règims polítics per a legitimar-se, però també per les ideologies contrahegemòniques per a

intentar afirmar-se i oposar-se, ja que els equips de futbol són dipositaris d'un enorme cabdal simbòlic i sintetitzen les virtuts de la seua col·lectivitat. Així doncs, la Copa de la España Libre guanyada pel Llevant UE el 1937, la relació del franquisme amb els Poblatos Marítims i el posterior no reconeixement per part de les autoritats polítiques i esportives del trofeu guanyat li confereixen un cim simbòlic que entronca amb la imatge mitificada d'una València capital de la II República (Garcia Nieves i March 2012). D'altra banda, el València CF participà en l'enfrontament identitari valencià durant la transició democràtica (Flor 2011: 291-315). Com s'ha vist en l'epígraf 3.2.2.1 d'aquesta tesi en parlar de l'anomenada «Batalla de València» durant la Transició s'enfrontaren dos visions de la identitat valenciana: el «regionalismo bien entendido» del franquisme i el paradigma fusterià, una proposta nacionalista valenciana progressista, contrària al nacionalisme espanyol i a la seua variant regionalista valenciana. El València CF es posicionà durant les presidències de José Ramos Costa (1976-1983) i Vicente Tormo (1983-1986) en la banda del regionalisme anticatalanista.

«De esa inteligencia local también claudicante al autodio y a las fascinaciones ajenas creció el mito de club *blavero* y conservador. [...] No voy a discutir el histerismo propiciado por María Consuelo Reyna desde el diario decano. Es evidente y doctores tiene la Iglesia. Su campaña permanente de agitación, el ya célebre bunker barraqueta, no fue un ejemplo de civismo y respeto a las libertades. Desató una atmósfera de anticatalanismo radical que lejos de ayudar a mejorar la sociedad la envileció. Todavía hoy pagamos esa herencia. Pero buena parte de la intelligentsia local midió sus fuerzas con prepotencia intelectual y desdén por ese mismo pueblo al que pretendía liberar de sus cadenas nacionales. En demasiadas ocasiones la certeza de la lengua compartida escondía matices que difícilmente podía ser aceptados por la mayoría. Nadie en Valencia, salvo una minoría muy minoritaria, quería los Países Catalanes. Eran y son pura entelequia. Ciencia ficción. De aquella atmósfera tan enrarecida salió

perjudicado el Valencia, eso seguro. ¿Qué otra cosa podía hacer Ramos Costa en ese momento?» (Lahuerta 2014: 113-114)

La pertinença a un equip de futbol comporta un catàleg d'emocions, l'adherència d'un sentiment, d'una identitat. Amb la creació d'un campionat de lliga espanyola de primera divisió, els campionats regionals, l'escenari habitual dels enfrontaments entre el València FC i el Llevant UE, perderen capacitat emotiva. La distinta sort dels dos equips en la lliga espanyola seria la causa: el València FC ha estat 87 temporades en primera divisió davant les 13 del Llevant UE, la qual cosa genera una rivalitat fictícia o jeràrquicament no homologable. El València, amb la creació del campionat de lliga adquireix la representació ciutadana mentre que el Llevant UE és percebut com un equip local. Per això, i exceptuant la rivalitat amb el FC Barcelona durant la transició democràtica, els aficionats del València han tingut com adversari fonamental a batre el Reial Madrid, un club identificat amb l'estat espanyol i, fins i tot, amb el règim franquista. El madridisme com l'alteritat principal dels seguidors del València, tot i el general menyspreu madridista pel club valencià, com el rebuig que causà l'equipació amb la senyera com a segona equipació en el Santiago Bernabéu (Flor 2021: 199-200). Vicent Flor (2012-2013: 169) aporta el testimoni de Javier Marías: «El Valencia es a la vez fanfarrón y cohibido, es decir, se cohibe demasiado en cuanto la fanfarria se calla (y no hay ninguna que dure todo un campeonato)». Quan el València recupera, als anys 90, el color negre de les calces i s'amplià al pantaló, que coincideix amb l'equipació de la dècada dels vint del segle passat, tot mantenint el blanc de la camiseta, tenia una intenció clarament diferenciacionista envers el club madrileny, un diferenciacionisme envers el Madrid que no es limita al cromatisme, sinó que també inclou els valors, la ideologia. I la creació de la grada d'animació Gol Gran. D'aquesta manera, si el Madrid representa l'Espanya castellanocèntrica, el València aspiraria a representar, si més no de manera parcial, el qüestionament d'aquest model. Front a l'Espanya oficial, l'Espanya real, és a dir, la València civil i empresarial; front al Madrid polític, el poder, la València meritocràtica, de l'esforç individual i col·lectiu.

«La filosofía era desdramatizar y potenciar. Desdramatizar las tensiones heredadas de la atmósfera beligerante del mundo ultra. No racismo. No homofobia. No nacionalismos. Por contra potenciaríamos al máximo la historia del club, sus mitos, sus gestas, la metafísica olvidada del viejo Valencia FC. Queríamos hacer algo nuevo. Crear un foco que prestigiara la imagen de la grada de Mestalla desde un punto de vista novedoso y atractivo.

Como Lubo Penev aún andaba convaleciente de su enfermedad consideramos apropiado mantener su nombre. Le añadimos el apellido Gol gran. Recuperar la vieja nomenclatura de la grada fue el guiño ejemplarizante de por dónde iban a ir los tiros. Respeto total por la historia del club. Visibilidad manifiesta de su relato. Bilingüismo en cánticos, pancartas y textos.» (Lahuerta 2014: 174-175)

5.2. La memòria

Les ciutats contemporànies estan sotmeses a processos veloços de transformació urbana provocats per diversos factors que inclouen l'avanç de les comunicacions i les tecnologies de la informació, la globalització, els nous fluxos de capital que depenen de la xarxa de ciutats globals, el creixement de la població i la consegüent hiperurbanització o suburbanització, l'expansió d'assentaments irregulars cap a l'exterior, etc. En aquest context, en les ciutats els paisatges s'estandaritzen - *s'urbanalitzen*, diu Francesc Muñoz (2008)- i el model de la ciutat capitalista es reproduceix al llarg de la geografia mundial. Les ciutats perden les seues referències històriques, l'arquitectura tradicional i es modernitzen seguint un patró estàndard de ciutat puixant. Enmig d'aquesta dinàmica de construir i destruir en períodes de temps cada vegada més curts dictats per les fluctuacions del mercat immobiliari, desapareixen

els llocs de memòria que garanteixen la identitat i el patrimoni de les ciutats i els habitants.

Amb la seua mirada, Salvador Donat, el protagonista de *Purgatori* (2003), de Joan Francesc Mira, ens descobreix una València tan pròxima com aliena a causa de la profunda transformació del seu paisatge urbà. Camí de l'Eixample on visitarà el seu germà malalt, des del Vedat, a Torrent, comprova que la panoràmica constitueix una successió d'urbanisme caòtic i de polígons industrials que ja no manté cap relació amb el paisatge de la seua infància i de la joventut: l'horta, les séquies, les alqueries, els camins rurals han desaparegut en el camí cap a la ciutat.

«No baixà de la màquina, es llevà el casc i es quedà contemplant l'extensa ruïna del seu jardí perdut, la victòria de la segona meitat del segle XX sobre la primera, que és tant com dir sobre tota la història, i el triomf inevitable de l'asfalt: de nord a sud, fins on arribava la vista, era tot una sola constel·lació urbana i suburbana, els límits meridionals de la ciutat gran es confonien amb els pobles estirats en carrers i en edificacions indistingibles on tot són blocs de cases de pisos i rengles de finestres quadrades, allò que van ser pobles de l'Horta s'endevinava en forma de petits nuclis de carrers més torts i atapeïts, en un d'aquells, a mig camí entre la ciutat i la marjal, hi havia hagut sa casa i la fusteria del pare, però no el va poder localitzar enmig de la uniformitat repetida de cada eixample escampat que finalment es confonien en un de sol multiplicat i tot reblit i lligat per quadrícules cobertes de naus industrials o de magatzems, per autopistes, carreteres, llaços i enllaços, que reduïen la poca terra encara verda o treballada a un residu d'illes vegetals entre la mar urbana: Aquest és, doncs, pensà, el paisatge nou que ha construït la riquesa, ara ja som un país modern, ja hem destruït la bellesa i hem construït la lletjor.» (Mira 2003: 28-29).

La ficció comença a despersonalitzar els escenaris urbans, a ometre les referències explícites per a situar les històries en ciutats anònimes. A *La tela protectora* (2010), d'Evarist Mahiques, sabem que Rafa i Núria són a València. La Seu i la llegenda de les donzelles de Lleida ens contextualitzen. Però la resta del paisatge urbà no es pot identificar. Pisos vells, naus industrials de l'extraradi, grues i construccions aturades, noms de comerços (Kebab Argelia, Clínica Veterinaria Patas, etc.) que són noms comuns en aquest tipus de negocis. És un espai urbà desdibuixat de llocs recognoscibles i presents en l'imaginari col·lectiu (Barber, 2006), que elimina les principals referències i deixa només una insinuació de la ciutat, a penes una menció. Com si foren les restes d'una ciutat que vam conèixer, intuïcions que no suggereixen de quina ciutat es pot tractar. La desmemòria promoguda des del poder polític ha produït una València sense fites que es puguen reconèixer, sense espais de rellevància. És una València de trossos, de textures, més que de punts i línies.

Per a Edward Soja (2008: 217-218) estem davant del que anomena «postmetròpoli», l'última de les grans reestructuracions urbanes, que consisteix en una ciutat que ha patit una desterritorialització i una reterritorialització alhora. Un impacte que no només es limita al paisatge, sinó que condiona cadascuna de les facetes de la ciutadania d'una manera molt més gran que cap altre procés que hi haja hagut en qualsevol període. Una postmetròpoli és una ciutat sense límits, inabastable, de contorns difusos. No permet cartografiar el que abans estava perfectament delimitat com a centre urbà i com a perifèria; és polinuclear i policèntrica. En aquesta ciutat és impossible trobar llaços d'unió entre els seus habitants, ja siguen físics o emocionals (ibid. 330).

«Durant aquell període – parle de mitjans dels anys 80 – la Ciutat Vella encara no era un decorat de guerra esguitat de solars, però la poteta de la decadència aguaitava feroç. La trama dels carrers se sostenia sobre un cable que era només una teranyina. Les ruïnes estaven en el seu esplendor efímer però colossal. A poc a poc, desaparegueren les lleteries, els ultramarins, les carboneries, les ferreteries, les merceries, molts tallers, alguns obradors de

pa, no poques carnisseries. Vivíem instal·lats en la tensa vespra dels enderrocs. Això recorde, l'estrèpit de la seua caiguda en el cor de la ciutat. La sensibilitat i la memòria eren conceptes aniquilats. No hi havia plusvàlua en la rehabilitació del laberint. En nom d'allò etern es mutilaren les empremtes d'allò memorable. [...] Les ruïnes no eren un decorat de ficció. El veïnat fugia, callava, mirava cap a un altre costat. Contràriament, les pedres exhalaven l'empremta d'una derrota per incompareixença. Sense paraules, emetien el seu jú sever i rotund. Només les pedres deien la veritat i eren dignes de parar atenció. La docilitat col·lectiva i el silenci administratiu evidenciaven els símptomes d'una societat en guaret. Tot responia a un únic patró: l'urbanisme de castic, la inutilitat heretada de les elits locals, la cobdícia com a única ideologia.» (Lahuerta, 2020: 78-79)

En el seu llibre sobre la ciutat postmoderna, Giandomenico Amendola (2000) sosté que, en un context d'intensa competència urbana, la imatge de la ciutat és fonamental per a atraure capitals, persones i empreses. La ciutat ha de seduir, convèncer emocionalment, oferir una idea del passat i de les seues potencialitats futures en funció d'un dels objectius de marca. Una de les preocupacions fonamentals del màrqueting urbà és superar la fragmentació de la ciutat contemporània oferint un missatge únic i clarament recognoscible. Una imatge simplificada, forta, que pugua competir en l'univers mediàtic, que faça destacar els trets distintius de la ciutat i que permeta als turistes i visitants fer-se la il·lusió que participen del seu esperit. Darrere d'aquesta imatge de síntesi, hi pot haver novel·les, discos, quadros, postals, pel·lícules. Però el màrqueting no deixarà la imatge de la ciutat a la creació artística. A València, organitzà esdeveniments visibles arreu del món. En aquest moment ja hi ha hagut un tall definitiu: les novel·les, els quadros, els discos, deixen de tindre un paper central en la creació de l'imaginari de la ciutat per a convertir-se en un producte subsidiari de les seues campanyes de promoció: una espècie de souvenirs i de gadgets. Aquesta València subjectiva i crítica que naix i que reivindica la memòria no es correspon a les noves necessitats de promoció.

5.2.1. Els llocs de memòria

«Domingo por la tarde,
no sé donde esconderme,
se ha quemado nuestro cine,
han cerrado nuestros bares
y el calor empieza a ser insoportable.
Ríos de asfalto se deshacen como yo lo hago.
Imaginar que no es verdad,
que aún tenemos donde escondernos,
que el invierno volverá y la soledad
dejará de dormir a tu lado.» («Metropol», 2001 , La Habitación Roja)

Els anys vuitanta van deixar unes marques molt lleugeres en l'imaginari col·lectiu: desapareix gent, bars i establiments que un dia van ser de referència, en un procés que culmina amb el tancament i desaparició de locals i comerços emblemàtics. És el final d'una idea de ciutat que semblava possible: una València nascuda de l'audàcia i de l'instint comercial, amb un coixí d'una classe mitjans cosmopolita i solvent. Hi apareix, en el seu lloc, una ciutat gentrificada, que ha convertit el món en un grapat de ciutats amb aspecte d'aeroports. Un món que s'està acabant, on quasi tot s'anomena en anglès i on les ciutats són espais descolorits.

També als anys huitanta del segle XX, Pierre Nora (2008) encunyava el concepte «lloc de memòria», que es va interpretar com una oposició més o menys novedosa a la manera d'escriure la història i pensar la memòria col·lectiva a França. La noció tenia com a meta respondre als interrogants sobre les memòries col·lectiva i nacional alhora que es preguntava sobre les relacions que aquestes mantenien amb la història com a

disciplina. De ser definida en primera instància com el conjunt de llocs on s'ancora, condensa, cristal·litza, refugia i expressa la memòria col·lectiva, la noció s'estendria a tota unitat significativa, d'ordre material o ideal, de la qual la voluntat dels homes o el treball del temps ha fet un element simbòlic del patrimoni memorial de qualsevol comunitat.

Un lloc de memòria no és qualsevol lloc que es recorda, sinó aquell on la memòria actua. A «La caloreta dels bous» (A. Muñoz 2018: 77-79) es pot llegir, en certa mesura, la història de la població del Cabanyal en l'entorn arquitectònic. Hi apareixen el rellotge de la Casa dels Bous, la Llotja dels Pescadors i el carrer Pescadors. La memòria com a forma de resistència davant l'especulació i la desmemòria promoguda des del poder polític.

«Cuando hablas con los vecinos, surge de sus labios un mundo desaparecido, pues este lugar fue antaño un poblado atravesado por locomotoras de tren y los trajines del pescado. Però la calle Pescadores ya no es una ruta de barcas y bueyes. Ahora solo pasan por ella las bicicletas de los jóvenes turistas europeos que gustan del sol meridional, que no caduca. [...]

El reloj de arena de la fachada de la casa dels Bous es un símbolo de resistencia del barrio marítimo frente a la mafia especuladora que quiere acabar con el.»

El que fa d'un lloc un lloc de memòria és tant la seua condició de cruïlla on es creuen i tallen diferents camins de la memòria com la seua capacitat per a perdurar i ser incessantment remodelat, reabordat i revisitat. A través dels llocs de memòria, podem entendre que la memòria de la ciutat està en vies d'extinció. Aquesta atenció concedida a la memòria només es pot explicar perquè aquesta ha desaparegut, ha deixat de ser

viscuda en la quotidianitat per a localitzar-se només en la història i en els llocs de memòria. Algunes de les històries empresarials de la ciutat, que en molts casos han donat nom a carrers, tenen a veure amb el port i el comerç marítim. Hi destaquen les d'Aguirre Mاتيول, Ernest Anastasio, Joan Josep Síster o Joan Josep Dòmine i la gènesi històrica de les empreses la Companyia Valenciana de Navegació, la Companyia Transmediterrànea, la Unió Naval de Llevant o Macosa. A aquestes històries (Lluç 2001: 138-141) s'hi haurien d'afegir els carrers amb els noms d'importadors i exportadors. O llibres de cuina com *La cuina de l'Albufera (i les marjals)*, d'Emili Piera (2016), *La cuina del Cabanyal* (2014), de Felip Bens i Marisa Villalba, o *El llibre daurat: la història de la paella com no s'ha contat mai* (2018), de Josep Piera, especialitzats en plats que van ser habituals a la mar, a l'horta i les marjals i que ara estan en guaret i per on desfilen arrossos, verdura i totes les aus i animals d'aiguamolls i productes de la mar que acaben a la cassola.

Els llocs de memòria són una història de la memòria sedimentada en símbols. Una història que parteix de la ruptura i no de la continuïtat, una història de fragments o d'històries fragmentades. Ara la memòria ja no es transmet de generació en generació com a part d'un saber viscut, sinó com a petjada, història i selecció a través dels llocs de memòria. La memòria viscuda s'ha transformat en patrimoni. Ricard Ferrer i Pep Martorell van concebre *Passejant el Marítim* (2012) amb aquesta intenció. En un territori altament semantitzat, plagat d'edificis més o menys monumentals però altament significatius per als habitants del barri, de plaques commemoratives i d'una llista de carrers inspirada en bona mesura en la història local, estructuraren a manera de diàleg entre amics una invitació al descobriment del barri. En aquest passeig s'amuntega la toponímia i les edificacions, els aspectes socials, històrics i urbans, i també els fragments de les vivències personals, de les veus dels altres (la família, els amics, documentació antiga dispersa, fotografies, premsa, objectes) en un paisatge urbà en permanent transformació diària. Els testimoniats del passat són utilitzats com a instruments simbòlics amb els quals es defensa la continuïtat. El patrimoni no es defensa només com una simple mesura compensatòria que oposa a la incertesa de la globalització sinó que s'instrumentalitza el patrimoni per a promoure l'afirmació de la comunitat simbòlica en un projecte de futur que s'oposa a les tendències

uniformitzadores i negadores de la identitat. Es tracta d'enllaçar el nucli antic amb la platja per tal de fer reviure l'esperit mariner del barri, allò que precisament el connecta amb el passat i li dona identitat.

Cada vegada es fa més palés l'abisme que separa els escriptors i els creadors de ficció de la desmemòria emanada des del poder polític. Hi ha un intent de recuperar un passat i uns ambients que es mitifiquen i que han fugit de la memòria.

A *Tranvía a la Malvarrosa* (1994), el narrador i protagonista, Manuel, recorda la seva adolescència a la València dels anys 50, des que deixa el seu poble per a anar a la ciutat, i com, una vegada allí, coneix l'amor i la literatura, i com canvia el seu punt de vista respecte a la religió i com, a poc a poc, comença a rebel·lar-se contra la societat franquista.

«Franco y yo llegamos a Valencia el mismo día: el venía a visitar el acorazado Coral Sea, de la VI Flota, fondeado en aguas de la Malvarrosa; yo iba a estudiar el preuniversitario en la academia Castellano que estaba en la plaza de los Patos.» (Vicent 1994 a:61)

Tot seguint el concepte de cronotop (Bakhtin, 1989) que ja hem esmentat al llarg de la tesi, el narrador ens mostra l'arqueologia de l'experiència vital i el descobriment de la ciutat per part de Manuel, el protagonista, que fa un recorregut per indicis fragmentaris, mitjançant operacions clarament metonímiques, que confegeix aquesta evolució vital. Cinemes com el Suizo, Jerusalem, Ideal, Coliseum, Oriente, Astoria; cafeteries com Balanzá, Barrachina, Lauria, Monterrey; pastisseries com Nestares, Rívoli, la Rosa de Jericó; locals com Mogambo, al passatge de la Sang, o Chacalay; bars com La Nueva Torera, Los Cerditos, el bar Mundo; comerços com la Perfumería Azul, Gay, la Central del Fumador, «carteles de lucha libre pegados en la pared de la plaza de toros. Stan Karoli, Cabeza de Hierro, Pizarro, Esparza, Lambán» (ibid. 74).

«Todas las sensaciones iban formando estratos» (ibid. 194). L'espai urbà també es forma i organitza entre els diferents periples per la ciutat mitjançant sentits, sensacions i afeccions que condensen les capes que conformen aquesta espacialitat. Són espais viscuts a partir de sensacions i afeccions; els sentits de l'espai urbà es dimensionen. L'aroma definirà un vincle amb un lloc determinat. Les sensacions de la ciutat, concretament els seus olors i sons, definiran les circulacions pels seus espais:

«Todas las mañanas a las nueve cruzaba el río por el puente de la Trinidad; [...] Ese camino diario que me llevaba a clase con los libros en la axila tenía un sonido, un aroma en cada tramo. En la calle del Salvador había un horno de cuya jamba colgaba una jaula con un loro. El panadero le enseñaba a hablar. Todas las mañanas a las nueve sorprendía a aquel hombre con el bigote empolvado de harina que le repetía al pajarraco: "¡Macho el Levante! ¡Macho el Levante! ¡Cabrón, dilo de una vez! ¡Macho el Levante!"[...] un poco más allá, en la calle Escudillers, había un taquillón donde un viejo pintaba pájaros de madera y fabricaba molinillos con papel de colores junto a una droguería que echaba a la calle un rebufo muy ácido; [...] Algunas veces entraba en el Almudín para ver el dinosaurio y alguna momia: el polvillo en suspensión que doraba aquel recinto olía a ceniza húmeda; en cambio la puerta de la catedral a veces dejaba salir un canto de canónigos envuelto en un aroma de incienso y cera que llenaba toda la plaza de la Almoina. Por los ventanales de la planta baja del palacio arzobispal veía una gran sala repleta de curar que escribían a máquina y su tableteo me acompañaba en el cerebro hasta la calle de la Paz donde solía pararme a ver las trufas de la pastelería La Rosa de Jericó.

Durante el camino iba acompañado de voces, martillazos, chirridos de sierra, canciones de la radio, el estruendo que hacía el cierre de alguna tienda al levantarlo. Estos sonidos eran siempre los mismos. Se repetían

dentro del hedor blanco que emanaba de las alcantarillas hasta formar una sola sustancia.» (ibid. 69-70)

El narrador utilitzarà tota una sèrie d'estratègies per a evocar una imatge emocional de la seua joventut. «Todos los placeres pertenecían a los sentidos y parecían eternos» (ibid. 183). El passat idealitzat s'ha perdut i tot el que semblava etern aleshores, ara no és més que una memòria evocada per olors i sorolls. Aquella València ja només existeix en la memòria.

A *El tramvia groc* (2013) Joan Francesc Mira recupera un temps perdut, la infància, una cultura i un univers on es cova la seua personalitat i la seua manera de ser que perviurà en l'adult. Ens descriu, per exemple, els dies que tocava regar l'hort, amb l'atandador i el senyor Manuel *el Callós*, l'alegria que li produeix veure com l'aigua entrava dins de l'hort, quina sensació té quan camina descalç pel regueró sentint la força de l'aigua entre els turmells i els genolls, la norma intocable i profunda dels drets de la terra que, en boca dels adults, són sagrats. Paul Virilio (1988) opina que l'objectiu del pensament col·lectiu que se'ns imposa per diversos mitjans és aniquil·lar l'originalitat de les sensacions i controlar la presència de les persones en el món, proporcionant un conjunt d'informacions per a programar la memòria. Davant d'això, s'ha de mirar el que normalment no mirariem, prestar atenció a les coses més banals i ordinàries, perquè no hi ha res que siga anecdòtic, només cultures dominants que ens exilien de nosaltres mateixos i dels altres, una pèrdua de sentit que representa una suspensió de la consciència i un declivi de l'existència.

«La meua capacitat per preservar intactes aquells moments puntuals de la infantesa que es poden reviure complets amb olors, sensacions, emocions i colors, és més aviat limitada i frustrant, però aquells viatges amb l'entauladora, entre les cames d'un home i les potes d'un cavall, em degueren

deixar uns senyals tan profunds i tan clars com els viatges penjat a l'estrep o en la plataforma oberta del tramvia.» (Mira 2013: 85)

La memòria de la ciutat que desapareix, substituïda per edificis sense caràcter i espais sense capacitat d'evocació, i tot un ventall de costums, estampes, escenes, quadres, relacions, etc. que s'ha diluït o previsiblement es diluiran amb el pas del temps del segle XXI. Però la memòria continua sent un tema principal de la literatura, com demostra *El Tramvia groc*, amb la consegüent desaparició de tot un mener de referents humans, paisatges i sobretot d'una cultura de la vida i del goig de descobrir-la que la nostra època moderna ha minimitzat.

«El meu espai, doncs, era l'horta, era el camp, però amb tramvia urbà a la porta de casa. I ara no és ni ciutat ni camp, només una destrucció insensata, cases tancades i buides esperant convertir-se en solars, enormes blocs impersonals de pisos, [...] Vaig passejar llargament pel vell Camí Reial i pels antics camins que eixien de la Torre cap a Paiporta o cap a Castellar, pel camí de l'Alqueria de l'Alba, pel camí vell de Picassent, i tot era desolació i apagament implacable de la vida d'aquesta horta nostra, en altre temps única i bellíssima, no l'evolució i el progrés sino l'anihilació programada d'una cultura clàssica sencera [...] Com si haguera sigut impossible evitar tota aquella ruïna, com si aquell patrimoni no fóra una vella cultura que calia preservar amb tot l'amor, la dedicació, els plans i els recursos que hagueren fet falta. Però en aquest país nostre -sobretot per als seus governants ignorants, d'esquerra o de dreta - invertir en cultura vol dir construir museus d'art contemporani, planetaris hemisfèrics, aquaris oceànics i altres projectes igualment sumptuosos i espectaculars. Així és com va, i qui no s'hi sotmet amb el cor i amb la ment és que no entén encara la modernitat. Com si la

modernitat, el benestar, i tot això que en diuen el progrés, hagueren de suposar necessàriament la destrucció d'un dels més singulars, bells i densos paisatges humans, allò que els valencians hem sabut produir com a cosa única i pròpia. I el triomf definitiu de la lletjor.» (Mira 2013: 100-101).

5.2.2. El barri

En parlar de barris, a través de l'imaginari literari i cinematogràfic, emergeix la figura de Nova York, la qual ha fet dels seus barris i guetos un model de gueto universal perquè aquesta perifèria, aquest *downtown*, té una identitat social pròpia i ben definida. Davant l'artificialitat mercantilitzada que desplaça qualsevol vestigi del que prèviament existia, davant la glocalització neoliberal hegemònica que fa que València perda identitat en benefici de nous espais i noves icones arquitectòniques (Ciutat de les Arts i de les Ciències, Palau de Congressos de Norman Forster, la zona portuària transformada en la Marina Reial Joan Carles I) (cfr. Hernández i Torres Pérez 2013) el barri emergeix com un escenari crític on trobem personatges i situacions que connecten amb l'actualitat social (immigració, costums, marginació, manca d'oportunitats, etc.) i on es fa més palés el desgast, el retrobament amb el passat, les petjades que encara no han estat esborrades.

«A diari solcava la ciutat en vespa per a estar al seu costat. Des del carrer dels Drets a la mar travessava els diferents eixamples, els barris del port, els carrers que li atorgaven al Cabanyal el blasó de ser la frontera marítima d'una ciutat fluvial i escindida. Al principi, quan l'estiu encara acoloria els plecs dels darrers dies de setembre, anàvem al passeig acabat d'inaugurar. Jo espentava la cadira de rodes i ella es deixava dur amb una sorprenent calma que sempre em paregué admirable. Algunes vesprades paràvem a prendre

una infusió. La platja es buidava i el ball de les ones en la vora anticipava l'acomiadament. Ells s'assentava enfront de la mar i jo de cara al xalet de Blasco Ibáñez, l'ídol del meu iaio Pepe. Ens miràvem sense a penes parlar.» (Lahuerta 2020: 163)

Durant la dècada dels noranta, l'arribada d'immigrants extracomunitaris a Russafa o l'augment de la població estudiantil a Benimaclet, conformà la nova composició d'aquests barris. En el cas de Russafa, tenim un clar exemple d'«acumulació per desposseïció» (Harvey,2009): desposseïció dels mitjans de vida, dels espais públics i de la qualitat de vida per a l'apropiació per part de les classes més acomodades i de turistes. Per gentrificació (Navarro et al. 2013: 157-180) s'entén el procés de canvi urbà relacionat amb els contextos específics dels barris i les ciutats que inclou la rehabilitació d'habitatges antics, transformació del règim de tenència de lloguer a propietat, augment del preu de l'habitatge i el desplaçament dels residents de la classe treballadora per les classes mitjanes entrants.

Davant la imatge de barri problemàtic a principis de segle XXI, vinculat a la immigració irregular, la violència i el tràfic de drogues (Torres Pérez 2007), s'inicia un procés afavorit, i fins i tot fomentat, per l'administració local en què l'aposta fou la proliferació de terrasses de bars, l'augment del lloguer de l'habitatge, la substitució del comerç tradicional i de proximitat per comerç elitista (tendes gourmet, galeries d'art i restauració d'autor).

«Russafa travessava el desert. Per a convertir-se en el barri dels prodigis era encara prompte. Primer arribarien els xinesos i els seus magatzems, després els moros i les seues carnisseries, més tard els *hípsters* i el seu calculat amor per les sinestèsies. Però en els 90, Russafa era la bodega Biosca, el mercat,

els clubs terminals del carrer Cuba i el Forn dels Borratxos.» (Lahuerta 2020: 198-199)

Una ciutat gentrificada que ha trobat la seua legitimitat i la seua coartada en una nova classe social o un nous intermediaris culturals que V. Lenore (2014) anomena indies, hípters i gafapastas, residents urbans que solen localitzar-se als centres històrics de les ciutats o a zones suburbials industrials en procés de reconversió urbana, amb una energia creativa canalitzada a través de la indústria cultural (Florida 2009: 38.42). Pierre Bourdieu (2000) trencà l'explicació única economicista sobre l'estructura de classes i proposà el concepte d'espai social, una distribució multidimensional de formes socialment efectives de poder que romanen sota proposicions socials. Un espai social on ha ascendit un nou grup social, en posició dominant, format per individus de caire tecnòcrata i conservador, els treballs dels quals comporten el subministrament de serveis i la producció, comercialització i difusió de bens simbòlics. Un nou grup social hereu de la bohèmia burgesa que disposa de posats distintius, jocs distintius i altres signes de riquesa interna que abans estaven reservats als intel·lectuals i que esdevenen els nous creadors del gust. És aquest un grup que mostra una certa resistència al compromís polític, tot i que són exemple paradigmàtic de l'anomenat nacionalisme banal (Billig 2006), i que té un concepte de classe no com a estatus econòmic, sinó com a postura sociològica.

En *Los chicos del puerto* (2013), d'Alberto Morais, tres nens silenciosos comencen un periple des del barri de Natzaret, un barri que està literalment aïllat per un mur que el separa del port i que emfasitza la idea de tancament. Arriben al centre de la ciutat, la Ciutat de les Arts i les Ciències i acaben el recorregut en un barri d'extraradi, a l'altra banda de la ciutat, una València de perifèria, de carreteres i autopistes, de vies de tren, de marges i de trajectes. Com apunta Manuel Delgado (2003: 123):

«Desde los años sesenta, la noción de no-ciudad ha venido sirviendo para etiquetar una especie de caos que había proliferado en las zonas periurbanas y que se percibía como un desmoronamiento de lo urbano como forma de vida a favor de una ciudad difusa, fundamentada en asentamientos expandidos que se antojaban de espaldas a cualquier cosa que se pareciese a un espacio realmente socializado y socializador».

Aquesta idea de no-ciutat que planteja Delgado es relaciona amb el concepte de no-lloc de Marc Augé, és a dir, amb l'espai «que no puede definirse ni como espacio de identidad ni como relacional ni como histórico» (Augé 2000: 83). Sense cap connexió amb els llocs de la memòria sorgeix el barri de la Coma, que en la novel·la d'Esperança Camps *Quan la lluna escampa els morts* (2004) té la categoria de polígon, configurat per habitatges poc confortables, amb una atmosfera asfixiant, metonímia del conflicte interior que pateixen els personatges.

«La Coma és un barri invisible i invivable. Està al mig del no-res. Prop de les instal·lacions de la televisió autonòmica, prop de la Fira de Mostres, prop de Kinépolis, del Parc Tecnològic, però mil·limètricament aïllat de tot això. Ja s'han ocupat els constructors i les autoritats que romanga completament allunyat de tot, que els seus habitants no tinguin accés als serveis bàsics o als cobejats equipaments que els rodegen, que no es barregen amb els ciutadans de primera classe que anualment evadeixen els seus impostos com Déu mana.

Per no ser, no és ni tan sols un barri dormitori, perquè els seus habitants no ixen d'allí per a anar a treballar. Ells no van a treballar. La Coma seria un camp de concentració contemporani, un gran contenidor de deixalles humanes, amb l'aquiescència d'aquells que no hi resideixen, que l'ignoren, que l'esborren, que el desmaterialitzen. Aquells que sí que tenen el seu domicili a la Coma s'hi han fet forts i han criat arrels profundes i malaltes en els seus carrers de fang pudent. [...]

Una ampla carretera separa la Coma de la resta del món. El barri mai arribarà a tocar amb la punta dels dits les urbanitzacions de luxe que han sorgit als afores de València, ni els exclusius gimnasos amb jacuzzi, ni les piscines privades amb onades artificials, ni els jardins perfumats per a residents, ni els parcs infantils, ni tan sols els pipicans, que són cosa de rics.» (E. Camps 2004: 19-20)

Les perifèries urbanes han esdevingut zones d'excepció i exclusió on es manifesten els efectes que el poder exerceix sobre els subjectes que són relegats fora del desenvolupament econòmic, a causa de la impossibilitat d'integració en els fluxos econòmics i laborals i a l'estigma generat al seu voltant. Loïc Wacquant a *Parias urbanos* adverteix del paper dels estats en la delimitació de «quien queda relegado, cómo, dónde y durante cuánto tiempo» (2001: 177) i com mitjançant els processos de concentració i estigmatització espacial s'aconsegueix «criminalizar la pobreza a través de la contención punitiva de los pobres en barrios cada vez más aislados y estigmatizados, por un lado, y en cárceles y prisiones, por el otro» (ibid. 184). Es produeix una pèrdua d'identificació del barri com a territori propi i es configuren espais socials degradats que la ciutadania percep com a espais de la por, espais perillosos que han de ser evitats. La por com a factor decisiu quant a la visió externa de barri estigmatitzat i com a factor de primer ordre en el procés d'apropiació capitalista de l'espai i de la destrucció de formes de vida.

«[...] La mujer del pañuelo en la cabeza, patrulla la acera con su carro y su punzón para destripar contenedores; la calle interminable del barrio fantasma; ratas y niños; escaleras mugrientas; el Ayuntamiento pinta los muros de sus solares con bandas color marrón mierda; olvida toda esperanza si entras aquí, parece decir; solares inmundos, festoneados de higueras silvestres; [...] un tipo joven y enjuto sale del solar con cara de sospechoso y de inmediato lo trinca un coche patrulla; [...] hedor a mugre que sale de las casas; una familia de siete, cinco niños, en ochenta metros cuadrados de vivienda; sin agua corriente, però con la luz pirateada a la compañía para alimentar pantallas de televisión de plasma; [,,] El Ayuntamiento ha acotado el barrio como quien diseña un campo de internamiento. Es una política perversa porque enfrenta a las familias.» (A. Muñoz 2018: 88)

La degradació del model urbà que suposa el barri marginal influeix en l'esdevenir personal de l'individu. Vanessa, la protagonista femenina de la novel·la d'Esperança Camps *Quan la lluna escampa els morts* (2004) defineix la Coma com un «taüt» o «sarcòfag». Immersa en un món tancat, intentarà trencar la frontera de l'espai interior on resideix per a accedir a l'espai exterior que l'emanciparà socialment. Segons Lotman, «en calidad de frontera pueden intervenir también relaciones no espaciales» (Lotman 1988: 111). Quan l'experiència de la ciutat com a no-lloc es fa insuportable, els subjectes l'abandonen, emigren, busquen espais alternatius. Vanessa ho intenta, però no aconsegueix passar la frontera. No aconsegueix fugir del model cultural d'on prové. Carlos és un delinqüent comú de la mateixa novel·la. Tots els delictes sempre els fa fora del barri. «La Coma és el seu santuari, és on s'amaga per a descansar després de cada acció, ell mai actuarà a la Coma». (Camps 2004: 51). Eva, l'exprostituta de *Napalm*, en deixar de prostituir-se, decideix tornar al barri, al Cabanyal, on «la reinserció li va resultar molt menys complicada del que temia». (Canela i Colonques 2016: 75). Els habituals del bar saben a què es dedica el Chito, el personatge principal de *La memoria del bandido* (2016) «pero como lo hacía siempre fuera del barrio y no era ningún

fantasma que les recordara su miserable condición, todos le respetaban. Se podía decir que era bien recibido». (Hugo Navarro 2016: 66). Es tracta de captar els traços d'un món que canvia i es transforma constantment, del temps que flueix i de les persones allí emplaçades per a teixir les subtils trames que alimenten la realitat com a relat. La literatura aprofita per a fixar aquesta identitat difusa dels barris de la perifèria, contribueix a testimoniar la València més oblidada. El barri com a sinònim de protecció i d'identitat.

5.2.3. La ciutat glocal.

En el context derivat dels grans esdeveniments de 1992 a Espanya, en què destacaren en l'àmbit mundial les Olimpíades de Barcelona, l'Exposició Universal de Sevilla i la Capital Cultural de Madrid, s'ha de recordar que València es quedà fora d'aquests fastos. En aquell context el govern autonòmic socialista intentà que la ciutat també disposara d'algun gran projecte emblemàtic. Com explica Hernández i Martí (2013: 27):

«Los objetivos eran generar un foco de oferta complementaria al turismo existente (básicamente de negocios y congresos y de sol y playa), activar una oferta local de ocio de alto nivel, aportar a Valencia una imagen de modernidad que articulara su «city marketing (Rausell, 2004) y regenerar el espacio urbano de una amplia zona de la ciudad.»

Amb l'arribada del Partit Popular a la presidència de la Generalitat en 1995, s'opta per una reelaboració cosmopolita de la imatge de la ciutat amb la intenció de convertir-la en una marca global. Una transformació que, progressivament, anirà desplaçant a un pla menys preferent els grans referents històrics i patrimonials situats en el centre històric, fins aleshores centrals en l'imaginari de la ciutat. En els processos que defineixen

aquesta reelaboració cosmopolita, es generen nous espais que van més enllà de la polaritat que s'estableix entre els llocs o espais dels llocs, caracteritzats per vincles geogràfics rics i un conjunt de característiques amb profunds vincles a zones específiques de la història local i els no-llocs o espais dels fluxos, espais genèrics, que manquen de vincles geogràfics, tendeixen a ser intemporals i amb una sociabilitat feble (Borja i Castells, 1997: 367-368). Són els glollocs (*gloplaces, glolieux*), espais urbans híbrids que conjuguen aspectes de tots sense ser-ne cap dels dos, que impliquen una reformulació simbòlica de la identitat ciutadana. Per a Hernández i Martí (2013:21):

«Los glolugares se presentan como islas de cosmopolitismo, en la medida en que tienden a subrayar dicho carácter en las ciudades que los acogen, para de este modo facilitar su inserción simbólica en la red de ciudades globales. Esta circunstancia puede significar que la singularidad histórica y patrimonial de la ciudad en la que se ha asentado el glolugar pase a un segundo plano respecto a este último, a modo de complemento ‘pintoresco’ o *atrezzo* local de lo novedoso, vanguardista y cosmopolita que representa el glolugar.»

En el teixit urbà els glollocs creen un punt d'inflexió històrica en la trajectòria de la ciutat, perquè presenten trets dels llocs de memòria, però en lloc d'actuar el passat com a referent històric del present és el present el que actua com a referent històric per al futur. En el cas de València, l'àrea que comprén la Ciutat de les Arts i les Ciències i el Port de València en seria un exemple. Situada en la zona de la desembocadura del llit Túria, dessecat després de la Riuada de 1957, convertit en un extens parc urbà, el Jardí Fluvial del Túria connecta amb el port modern de la ciutat. En poc de temps, aquesta zona es va transformar en una destinació turística de primer ordre nacional i internacional, a més d'imant de grans esdeveniments transnacionals, alhora que ha

transformat la fisonomia i imatge de València a la qual ha conferit un aura d'avantguarda, innovació, modernitat i globalitat.

El Misent de *Crematorio* (2007) és una ciutat turística que permet l'anonimat diferenciant espais per a la gent local i per als visitants. Una ciutat amb un nomenclàtor de carrers amb noms de peixos, de mars, d'ocells i de flors que no guarden cap relació amb la seua història, que elimina les restes del passat amb formigó per a edificar nous edificis,

«Una especie de parque temático, un estúpido lugar de vacación. Calidad de vida, sólo relativa. [...] y agobia la propia ciudad en crecimiento incontrolado, por todas partes casas a medio terminar y ya en funcionamiento, todo en obras [...] Lo que sabemos con certeza es lo que hemos perdido, una forma de vida que teníamos. [...] el Misent de su infancia, el de las playas casi desiertas en las que el mar dejaba conchas, estrellas de mar, hipocampos [...] ese Misent ya no existe; lo han sustituido todas estas casas en construcción, las plumas de las grúas cruzando el aire, las calles a medio asfaltar [...] Vivimos en un lugar que no es nada: derribo de lo que fue y andamio de lo que será.» (Chirbes 2007: 90-92)

El concepte de glocalització significa, doncs, que moltes de les coses que sovint definim com a locals (que es refereixen a l'apropiació de l'universal en contextos locals) no és més que l'expressió d'allò local en forma de receptes generalitzades de la globalitat. És més, allò local apareix com un producte global en què allò que és particular apareix com un aspecte de la globalització més que el seu contrari. Així doncs, hi ha tota una sèrie de fenòmens locals i localitzadors, com el nacionalisme, que poden entendre's com a productes globals, de manera que les mateixes estratègies localitzadores són intrínsecament globals. En el nou context global, la localitat és contínuament

reinventada, cosa que implica un nou escenari d'hibridació global (Hernández i Martí 2013: 16).

Lluís Meseguer a *La ciutat dels dies* (2015) situa el veïnat a escala mundial i el connecta amb Argentina, els Balcans, Itàlia, etc. Un jove finés s'amaga aterrit dins d'un armari mentre un company de classe dispara a tort i a dret pels passadissos de l'institut. Dos germans africans desafien l'oceà a bord d'una barcassa que els ha de conduir al paradís. Una *banlieu* a París, una xica del Japó tancada en la seua habitació, un suburbi d'una ciutat nigeriana, una discoteca de Zagreb, la perifèria d'una metròpoli d'Hispanoamèrica. Per distints escenaris geogràfics desfilen les *Històries del paradís* (2008), de Xavi Sarrià (Barcelona, 1977). Els codis geogràfics tradicionals sembla que trontollen per una concepció narrativa glocalitzada (Borja i Castells 1997), que tendeix a buscar i a buscar-se en espills diferents, plurinacionals, que inclouen també lectures i influències d'unes altres llengües i uns altres països. La literatura valenciana, doncs, ja no seria una manifestació d'identitat nacional i territorial, sinó que es tractaria d'una forma de territorialització que és el lloc i l'escenari d'unes altres subjectivitats o identitats i unes altres polítiques.

Tota aquesta xarxa de deslocalitzacions, físiques i informatives, formades a través de viatges, de navegacions cibernàutiques, esdevenen una xarxa d'influències literàries. Tots aquests viatges no només conviden a submergir-se en la cultura on s'arriba, sinó que fan mirar de manera diferent la cultura pròpia. L'extraterritorialitat comença a fer-se visible en el paisatge urbà. El discurs de Tardor contribuï a incrementar la normalització del rock fet en valencià al nostre entorn pel que té d'adaptació d'uns patrons forans que no s'han emprat molt fins ara en l'escena valenciana, generalment marcada per sonoritats en què la dèria identitària o reivindicativa, la recuperació d'estils arrelats a la tradició local i la invitació recurrent al ball han estat moneda comuna. *Una ciutat invisible* (2014) ens situa en un espai imaginari construït a partir de les vivències que tres dels seus membres experimentaren en tres ciutats europees diferents: París, Brussel·les i València.

«[...]

Has trobat la teua llar?

Hem pogut guanyar València com ens vàrem proposar?

[...]

Has tornat a visitar

la ciutat que ens va canviar?» (Tardor, 2014: «Carta a mi mateix»)

Una «ciutat invisible», una «jungla moderna» que parla de l'asfalt, d'ombres, de llum, del soroll i de la pols, d'edificis de paper. Sensacions, vivències, sonoritats que s'acumulen i que formen «un pla seqüència que passarà a la posteritat» i que ens mostra la ciutat invisible que troben en tornar del periple: València.

«[,,,]

Del laberint vam dibuixar l'eixida:

la ciutat que no ens estima.

On ens ha portat la corrent?

[...]

Tot és camí des d'ara,

el riu ens portarà

al refugi que hem imaginat.

La nostra ciutat.» (Tardor, 2014: «Sena»)

Mentre que en els espais dels llocs clàssics la sacralització de l'espai contribueix a la construcció simbòlica d'una identitat col·lectiva local consolidada, en el glolloc l'espai sacralitzat contribueix a construir una identitat promoguda, en part connectada amb la consolidada, però marcant una innovació simbòlica, que la presenten com una síntesi

globalista de tradició i modernitat. Si el glocal representa l'essència del territori de manera fidedigna, ajudarà a convertir-lo en territori preparat per a introduir-se en la competitivitat i l'excel·lència, i serà una eina més de desenvolupament local que promoga la seva inclusió en el sistema d'entorns productius dinàmics.

La dialèctica entre espais identitaris i globals repercuteix en la creació de la nova imaginabilitat col·lectiva a favor d'un progressiu bandejament dels primers davant els segons. A través de les guies turístiques s'observa la transformació experimentada per les polítiques implementades a València, que passaren de promocionar paisatges urbans i humans característics de la identitat territorial valenciana (l'horta, la mar, el sol, palmeres, l'Albufera, el patrimoni monumental i etnològic) a la ciutat distintiva del futur, un escenari turístic de profund caire audiovisual i amb una promoció relativament aliena a la realitat local. València com a ciutat d'oci, com a ciutat anunci. En la guia de València que edità la Cadena Ser el 2013 amb patrocini de l'ajuntament, per exemple, l'alcaldeessa Rita Barberà definia així la ciutat:

«Una ciudad que ha vivido en los últimos años una extraordinaria transformación, que le ha llevado a convertir-se en una moderna e innovadora urbe capaz de albergar los edificios más vanguardistas, como su Ciudad de las Artes y las Ciencias, rehabilitando y cuidando al mismo tiempo su magnífico y extenso patrimonio cultural» (Destino VLC 2013:8)

Run to Valencia (2014) és una sèrie de dotze capítols d'uns deu minuts cadascú, que ens mostra la preparació i l'esforç que duen atletes amateurs i sense experiència per a la prova de la Marató de València. El missatge és l'esforç, el sacrifici, la competitivitat. I així, mentre els atletes s'entrenen, el marc espacial per on fan el recorregut és la Ciutat de les Arts i de les Ciències, les instal·lacions marítimes de la Copa de l'Amèrica, el circuit urbà de la Fórmula 1, la platja de la Malva-rosa, el pont de Calatrava,

l'Oceanogràfic i alguns edificis icònics, com les Torres dels Serrans. La idea és mostrar un entorn ideal per a fer una marató. És la imatge de la ciutat turística. Hi ha una fractura important en la imatge de la ciutat en la qual el seu tamís tradicional pràcticament no existeix en les marques oficials.

«Mirava cap al riu que, ara que la ciutat és pròspera i moderna, ja no és un riu sinó una llarga esplanada entre els seus murs de pedra antiga, una cinta de parc emmurallada que allí es veia ocupada per estranyes construccions de ciment o de ferro, casetes o gàbies, pistes d'esports diversos, camps de futbol, tanques de tela metàl·lica i camins angulosos d'asfalt.» (Mira 2003: 42)

Manuel Salom, el professor recent jubilat d'*El professor d'història* (2008), de Joan Francesc Mira, medita sobre el passat d'una ciutat que se li apareix amb una identitat desfigurada, tant arquitectònicament com en els models de vida que considera estranys. Salom veu la ciutat com un laberint i la seua societat, plenament moderna i civilitzada, s'oposa frontalment a la idea moderna de civilització com a paradís. El progrés tecnològic i econòmic no ha conduït al benestar ni a la felicitat. S'ha comprat el benestar econòmic individual i immediat pagant-lo amb l'autodestrucció. Les noves avingudes «mai no formaran un carrer, mai no seran carrers dels que entre tots formen una ciutat» (Mira 2008: 217). L'evolució de la ciutat és cap a la destrucció.

«Després, però, va arribar la barbàrie a la ciutat, i es van dedicar a destruir-la, a construir-hi edificis lletjos i vulgars que trencaven amb el seny i amb l'harmonia. Fins i tot van destruir una singularitat excepcional com el recinte de l'hospital medieval i renaixentista. I aquesta mena de destrucció l'han feta

tots els qui han manat a València: monàrquics, republicans, franquistes, socialistes, tots. No han tingut mai una idea de ciutat històrica i europea, sinó una espècie d'al·lucinació entre destructiva i extraterrestre. [...] Per a ells, els uns i els altres, la modernitat no és Amsterdam, ni Estocolm, ni Florència..., sinó aquesta imatge extravagant de construcció desmesurada on mana el ciment i l'asfalt.» (Mira 2014)

Davant aquesta València, on la nova iconografia urbana imposa un darwinisme urbà en una competència global per la supervivència econòmica, es contraposa la recuperació de la memòria. Rafael Solaz Albert ens introdueix en la ciutat de la memòria condemnada a desaparèixer. A *Valencia, ciudad de postal: paseo por el centro histórico a través de antiguas tarjetas postales* (2009) o *El Carme: crónica social y urbana de un barrio histórico* (2012) cap dels nous edificis i dels nous espais de socialització basats en els nous fluxos de capital -franquícies, centres comercials, grans superfícies - ni cap dels espais de la València neoliberal i glocalitzada tenen lloc en aquests museus imaginaris de Solaz. L'autor parteix de la idea que les ciutats són massa complexes per a abastar-les senceres: amb aquest subterfugi limita els seus recorreguts a aquella part de la ciutat amb la qual s'estableix una relació emotiva. Són com una espècie de notes a peu de pàgina de la ciutat, on són més importants els paisatges perduts urbans i humans que tot l'esplendor de la nova ciutat. A partir del paisatge humà es podria escriure una altra història de València. És el final d'una idea de ciutat que semblava possible: nascuda de l'audàcia i de l'instint comercial, amb un coixí d'una classe mitjans cosmopolita i solvent, «memoria de una ciudad ilustrada que ya no es, atrapada hoy en su retornado provincianismo.» (Muñoz, 2018: 32).

«¿Nadie ha intentado recuperar algo similar?», es pregunta un personatge de *No iba a salir y me lié*. Orxata Sound System recupera sense prejudicis a 2.0 (2011) el bakalao com un fenomen cultural que ha de ser expandit cap a unes noves generacions, a què ells pertanyen. Luis Ponce i Víctor Santos recuperen la ruta a la seua historieta *Fuera de ruta* (DA 2012: 267-276). Per a Chimo Bayo i Emma Zafon (2016: 38), la ruta és «lo más genuino que se ha gestado nunca en tierra valenciana». La memòria es refugia en els anys vuitanta del segle XX així com unes altres èpoques van buscar els antecedents en els anys vint o en els anys seixanta del S. XX.

Salvador Donat, el protagonista de *Purgatori* (2003), de Joan Francesc Mira, reflexionava sobre la pèrdua d'identitat d'un espai peculiar que mostrava una manera d'entendre la vida i alhora personifica una reivindicació de la vida que queda reflectida amb una tensió entre el record del passat i el desig del present. En aquest sentit, Donat projecta un to elegíac de les petites coses que ens han acompanyat a partir de la nostàlgia que trasllada la paraula (Casanova, Hauf & Meseguer 2008: 144-145).

«El bar Casa Nelo era la planta baixa d'una casa de només un pis amb balcon, una casa de poble, rodejada pels dos costats i per darrere d'edificis moderns, algun dia caurà en el destí fatal, l'hauran de vendre per construir una finca de molts pisos i així seran per fi esborrats del tot sota el ciment i l'asfalt els antics pobles d'aquesta vora del riu. [...] Salvador acceptà la proposta de mitja barra de pa blanc, no de crosta cruixidora artificial sinó de crosta tendra natural, amb companatge de tonyina de conserva en oli, ceba trinxada i olives sense pinyol, quan havia entrat ell en un bar a fer-se un almorzar com aquell.» (Mira 2003: 84)

El comerç, com un dels fonaments de la ciutadania no és simplement l'abastiment de bens de consum quotidià. És també l'animació de l'espai públic, la creació de moments i

llocs relacionals i una manera significativa de marcar diferencialment el territori. El comerç dóna un perfil propi al carrer i al barri. «De Barrachina a la plaza de la Hamburguesa», així titulava José Luis García Nieves (2018) un article aparegut a Levante-EMV en què explicava com la turistificació de València comportava també un procés silenciós i implacable de substitució comercial: «Cada día que un establecimiento histórico baja el telón, una cadena americana enciende la luz». Un bar que tanca, un cambrer que es jubila, un comerç tradicional que es traspassa provoquen un sentiment de pèrdua irreparable.

La memòria aconsegueix conviure en una realitat que, tot i que li és aliena, roman invisible i silenciosa al llarg del paisatge urbà. La ciutat barreja els temps i les èpoques, estén la realitat, i el que ha desaparegut conviu al costat del que roman, de les coses que naixen i s'imposa de manera rotunda amb la seua presència.

«Érase un barrio antiguo, un laberinto medieval a un paisaje pegado, érase un enclave protohistórico, de encanto superlativo. Y, ahora, en el dintel del milenio, un espacio castigado, un ecosistema urbano en decadencia gracias a la saña demoledora a que le somete la gobernanza de la ciudad. Ese barrio se muere, o lo quieren matar. Es como una vieja piel de carnero estirada por sus extremos. Los unos lo quieren barrio residencial, para especular con él, los otros, los más, aspiran a preservar su espíritu bohemio, un pequeño West End, o Portobello mediterráneo.» (A. Muñoz 2018: 33)

Chaflán (2018) és un recull de cròniques i articles publicats entre 2013 i 2016 en *Cartelera Turia* en les seccions «Perdidos en la gran ciudad» i «Cualquier día en cualquier esquina» per Abelardo Muñoz on es respira la nostàlgia d'una València, la dels anys huitanta del segle XX, ja desapareguda. L'epicentre de les cròniques és la ciutat, una València que s'ha de conèixer perdent-se pels seus carrers, pels seus racons,

per les seues places. Un criteri espacial (ciutat, suburbi, personatges singulars, interiors, transports) que serveix de criteri unificador de les cròniques recollides i que constitueixen una descripció etnogràfica de l'entorn. Històries de barri, del carrer, del veïnat, de pati interior, de personatges apalancats a la barra del bar; aquarel·les escrites producte de l'observació minuciosa del paisatge humà i urbà que conformen la València d'Abelardo Muñoz.

La ciutat invisible i el nomadisme d'*Una ciutat invisible* (2014) del grup Tardor deixen pas a la serenitat i a una València reconeixible. El disc *Patraix* (2017) és una apologia de la vida tranquil·la, senzilla i agradable d'un barri relativament cèntric on la gent encara es permet viure a una velocitat menys que a la metròpoli.

«Vull que comprem una casa
en algun carrer tranquil d'esta ciutat.
Ja m'he cansat de rodar.
[...]
Serà un remei a la caducitat,
un escenari de goig quotidià,
un gos i un gat.
[...]
Vull que comprem una casa,
que junts desafiem les tendències del món.
Amb serenor i confiances
el meu país és ma casa.» (Tardor, 2017: «Vull que comprem una casa»)

Patraix representa el redescobrimet de la ciutat pròpia, l'autenticitat d'una València de barri bandejada per la València glocal, on l'espai és la metàfora perfecta del que volen per a les seues vides.

«Creuant els teus carrers he comprés que l'univers
comença i acaba dins dels teus ulls verds
[...]
Tu eres el meu Patraix,
el lloc de la ciutat que mai havia tingut
la sort de caminar.
Ens teníem al davant.» (Tardor, 2017: «Patraix»)

A *Dies* (2013), Toni Sabater imbrica l'experiència pròpia – la infantesa i adolescència, la memòria familiar – dins uns paisatges concrets (les Arenes, la Malva-rosa o el Vedat de Torrent). Uns paisatges i una gent que reprén a *Insistències en la llum* (2019), amb històries amb un pòsit generacional per zones d'oci de la València dels anys vuitanta i noranta del S. XX (el Carme, la plaça del Xúquer) o pels punts d'estiueig de la comarca (les Arenes i el Vedat). A *Ciutat de campanars* (2016), una mena de guia de la València més cèntrica, s'endinsa en l'essència dels carrers, de les places i dels barris a partir de dotze campanars «intentant recordar aquelles dotze parròquies que, entre la història i la llegenda, diuen que Jaume I va dotar i promoure molt poc després d'haver guanyat la ciutat.» (Sabater 2016: 9)

Els dotze relats que formen *Los pobres desgraciados hijos de perra* (2010), de Carlos Marzal, són un cosmos unitari que tenen per escenari una urbanització a Portacoeli per a estiuejants i graviten al voltant de «el último verano verdadero de la violenta y desconcertada juventud.» (Marzal 2010: 15). A «Ipama», (DA 2012: 129-136), una historieta de Santi Selvi i Baltasar Castillo, mostra un periodista bloquejat perquè li han encomanat una història sobre València i no sap per on tirar. En la cafeteria que dona nom a la historieta, dos amigues jubilades queden per a dinar, per a prendre café i parlen de tot: de literatura, de política, de la història de València, del seu periple vital. A poc a poc, les seues converses i vides el captiven i aquesta és la història que el periodista decideix contar. Abelardo Muñoz parla amb la gent, escolta sense dir-ne res, observa i transcriu. I pren el carrer i el bar senzill de barriada on «las mesas, los platos, los

cubiertos, las servilletas de papel, el aroma de la sopa de cocido y el ronroneo cansino del informativo del mediodía, que miente más que habla, crean una insondable sensación de hogar.» (Muñoz 2018: 79). El veïnat com a taula de salvació del naufragi de la identitat valenciana, en una època en què els barris també han perdut identitat.

6. Conclusions.

Al llarg d'aquesta tesi s'ha pogut comprovar que una característica cridanera de la ciutat de València és que se li pot aplicar una llarga llista de trets i adjectius aparentment contradictoris entre ells. El professor Josep Sorribes (2002: 63-65) la definí, l'any 2002, de la següent manera:

«Ciutat sorollosa, sorneguera, un punt bròfega, bilingüe?, i seu per excel·lència del secessionisme lingüístic, creativa, tòpica, moderna, conservadora, passejable i passejadora, barreja inimitable de formes, colors i olors, amant de la marxa nocturna, regne de la convivència forçada de la lletuga i el ciment, però també de la casa modesta de planta baixa i pis amb la insípida finca. Ciutat inacabada, plena d'incrustacions, d'alineacions no alienades. Ciutat dels intolerants, dels sobrats i sabuts, dels *chiringuitos* culturals i dels especialistes en la veritat absoluta. Ciutat cruel amb els seus millors fills, on és perillós alçar el cap per damunt de la mediocritat. Ciutat que dubta entre el Miquelet i Calatrava. Ciutat paranoica, plena de complexos d'inferioritat, que s'inventa molins de vent.

Ciutat amb dos rius sense aigua. Ciutat de la llum, de la mar blava, del *Tramvia a la Malva-rosa* i de *Gràcies per la propina*. Ciutat vella, plena de saviesa, però escenari de la darrera bestiesa de la Inquisició (el mestre Ripoll). Ciutat de les joies (antigues i modernes) i de la coentor arquitectònica. Ciutat refugi d'Azaña i dels intel·lectuals antifeixistes. Ciutat de Milans del Bosch i de l'estàtua enderrocada. Ciutat de les plataformes salvífiques itinerants i de la voracitat immobiliària. Ciutat de Peset Aleixandre, de Renau, de Vicent Ventura i de Sanchis Guarner. Ciutat del foc purificador, de l'ofrena i del trasllat de la Verge. La ciutat de la nit, de la platja i dels sopars al carrer. Ciutat del caos circulatori i de l'aparqueon-vulga. Ciutat dels contenidors culturals i del buit mental dels regidors

culturals. Ciutat dels impressors, de la cultura i del laïcisme. Ciutat del consens impossible, dels conflictes espuris, de l'esperpent i del vol gallinaci. Ciutat gran que no és gran ciutat. Ciutat de futur imprevisible. Ciutat que renuncià a allò que no devia. Ciutat bulliciosa i botiguera. Ciutat que duu la taronja al subconscient. Ciutat que no vol conèixer la seua història, una història que explica la ciutat. Ciutat dels projectes que no s'acaben mai. Ciutat dels pobles annexionats que, més d'un segle després, encara «van a València». Ciutat de les séquies, les espardenyes, de l'escultura del pare Túria i el Tribunal de les Aigües. Ciutat d'un centre històric molt gran, de tanta extensió i valor com minsa població. Ciutat abraçada i inundada per l'ondulant riu que sempre serà «el jardí que no pogué ser». Ciutat barroca i mediterrània que fa mal als propis i meravella els visitants. Tot cap a la ciutat de València. Fins i tot el futur d'un país que se la juga en la ja llarga batalla de València. Perquè València serà capital del país o no serà país.»

La ciutat és un objecte cultural complex, una construcció en constant transformació, que més enllà del seu aspecte i estructura concretes, constitueix la representació d'una forma des de la qual els individus pensen aquestes configuracions urbanes, socials, econòmiques i culturals que genèricament anomenem «ciutat». El discurs artístic en general, al llarg del segle XX i en el XXI, ha caracteritzat, creat i imaginat una mirada plural i contradictòria sobre la ciutat, reconstruint-la com un artefacte «narratiu» des del qual gestionar el seu règim de visibilitat i també com una estratègia discursiva destinada a indagar el sentit de les tensions i conflictes que caracteritzen els processos de transformació urbana.

Així doncs, la visibilitat de la ciutat de València en aquesta tesi ha estat analitzada des de la segona meitat del segle XX (i la part del XXI que ja hem passat) ja que és l'interval temporal en què majors transformacions en tots els àmbits ha sofert la ciutat: el Pla Sud i la metamorfosi urbana que implicà; la urbanització de la perifèria urbana per a acollir l'allau d'immigrants causat per la nova estructura econòmica impulsada pel

triple procés d'industrialització, urbanització i terciarització que hi provocà transformacions territorials profundes i generà unes noves vinculacions socials, cíviques i discursives; la recuperació de la democràcia i de l'autogovern, i la superació de la dictadura; el procés de modernització urbà, social i cultural de la ciutat, etc. Aquesta convergència traduïa fidelment les tensions i catalitzava les contradiccions d'una nova, en sentit restrictiu, societat que hi emergia. En aquest sentit, l'espai urbà actualitza i posa en escena un projecte, un imaginari a través del qual s'estableixen les relacions conceptuals mitjançant les quals una societat, un col·lectiu o una comunitat pensa la ciutat i orienta l'experiència d'aquest espai i de les relacions entre els qui l'habiten.

A principis del segle XX, en el transcurs de les tres primeres dècades, l'afany de modernitat que suposà l'Exposició Regional Valenciana de 1909 i el final de la Guerra Civil, a València conviuen, majoritàriament, dos visions de la ciutat. D'una banda, hi havia una identitat regional dins el marc nacional espanyol, fixada en un imaginari i un relat dels valencians com a subjecte col·lectiu que dibuixava una trajectòria històrica compartida, la llengua com a element central, un paisatge i territori ben definits i uns trets idiosincràtics característics basats en un món agrari centrat en l'Horta, encara que amb la presència destacada de la ciutat de València. El «llorentinisme», com ha estat definit pels estudiosos (Archilés 2007), era una concepció cristiana de la vida, una ideologia conservadora amb una visió idíl·lica del món de l'horta on, a diferència de la ciutat, no existia el conflicte de classes.

Tot i això, una part d'aquest programa va ser assumit, a la fi del segle XIX i inicis del segle XX pel blasquisme, l'enemic polític del llorentinisme. Al llarg del primer terç del segle XX, l'imaginari de la identitat valenciana semblava més ben representat per Blasco Ibáñez i Sorolla, tots dos republicans, que no per Llorente i la seua herència. Ara, sobretot l'Horta i encara més la ciutat de València, esdevenien la base d'aquest imaginari. La València blasquista esdevenia la metonímia perfecta d'una identitat valenciana progressista i republicana. Una València com l'Atenes del Mediterrani, que realitza una identificació entre el seu projecte polític i el caràcter de la ciutat de manera que el poble a què apel·la Blasco és el poble de la ciutat, el poble sobirà i que s'identifica amb el projecte d'una València republicana i lliure. Una visió pròpia de la ciutat que agrupava la burgesia més dinàmica agrupada al voltant de l'Ateneu Mercantil

i la Cambra de Comerç, amb les seues alternatives educatives, els casinos instructius als Poblatos Marítims, les societats obreres, uns mitjans de comunicació propis i uns elements de convivència, recreació i vida col·lectiva contemporanis a les ciutats europees del moment.

En acabar la Guerra Civil, l'impacte del franquisme a la ciutat fou devastador i estroncà la visió blasquista que hi predominava. No sols s'hi modificarien les estructures de poder, sinó que aquesta modificació deixaria marca en la configuració física de l'urbs. S'imposà un nacionalisme espanyol ultraconservador i centralista amb una repressió més intensament dirigida a castigar i reprimir la ideologia esquerrana que no el nacionalisme (d'altra banda, minoritari). El franquisme hi afegí una visió corruptora de la ciutat, desestabilitzadora dels valors tradicionals davant l'arcàdia feliç que era el camp i promocionà els folklores regionals, la qual cosa era un imaginari que connectava fàcilment amb el «llorentinisme» i on el món faller exercí un paper fonamental.

Progressivament, i ja durant els anys seixanta del segle XX, amb el Plan Sur i el canvi d'estructura econòmica, el pas de ciutat agrícola a ciutat industrialitzada i terciària, l'augment exponencial de la població i el creixement de la ciutat a costa de l'horta, es donarà pas a una nova concepció de les funcions urbanes. Del seu passat en romandran els monuments i les fites històriques que també hi contribueixen a conformar les referències. Però hi hagué canvis en mobilitat urbana i en els hàbits de consum de la societat. L'aparició de fenòmens com l'oci i el rock and roll, element cohesionador de la joventut valenciana, de nous actors culturals com l'aparició de noves publicacions (*Cartelera Turia*) o la renovació estètica en el discurs artístic (Lluís Alpera, Raimon, Estampa Popular, Equipo Crónica, etc.) en clara contraposició amb el passat feien albirar les aspiracions de canvi del poble. La ciutat que Blasco Ibáñez descriu a *Arroz y tartana* (1894) ja no existeix.

Ja durant els anys seixanta, però especialment a partir de la solsideja que provocà el Maig del 68, l'oposició política al franquisme s'articularà de manera més homogènia i establirà una relació dialèctica entre la visió de la ciutat franquista, ultraconservadora, repressiva i regional, i unes altres visions que reivindicaran unes altres maneres d'entendre el món per a erigir-se en alternatives al model vigent. Així, través del relat, autors com Josep Bertomeu a *Capvespre*, les fotografies de Francesc Jarque o els grafitis

dels carrers fan emergir les forces que organitzaven el camp social on els seus personatges habitaven, en la mesura que és en aquest mateix camp on els mateixos autors, en el seu procés de construcció identitària, habitaven.

Les revoltes i noves propostes que sacsegen el panorama sociopolític europeu i nord-americà durant els anys seixanta i setanta del segle XX sorgeixen de la suma del descontent acumulat i de les noves formes d'acció col·lectiva que havien anat solidificant-se lentament. Una fracció d'aquest descontent es vehicularà per mitjà dels anomenats nous moviments socials, que tractaven de guanyar espais de visibilitat mitjançant la mobilització social, llargament silenciada i reprimida i el carrer com a espai privilegiat de reivindicació. Les noves idees sobre la ciutat es gestaran des de les necessitats urbanes en la quotidianitat, els problemes de proximitat en barris, la defensa dels espais col·lectius front el desenvolupament infraestructural i l'especulació.

Així, en termes de vitalitat del teixit urbà de València, la permanència de festes com les Falles o el Corpus i els formats de lluites cíviques com els Salvem revelen el tremp de la dialèctica entre tradició i modernitat. El vincle entre participació activa i creació de ciutat comentat és el que es dona en l'emergència de la ciutat política. A la crisi del model polític s'acompanya la crisi d'un model de ciutat que, amb el pas d'un sistema institucional autoritari a un sistema institucional democràtic, consolidarà idees alternatives de ciutat.

A les dinàmiques històriques generals de l'Estat espanyol, marcades pel pas d'una dictadura a un règim democràtic, al País Valencià s'afegí un procés propi articulat al voltant del projecte modernitzador impulsat pel valencianisme polític, que té en la figura de Joan Fuster el seu principal ideòleg. La modernitat anhelada pel valencianisme polític tenia, doncs, unes connotacions identitàries, centrades a recuperar l'autogovern valencià dins d'uns hipotètics Països Catalans. Una reivindicació cultural que deixaria pas a la formulació política estricta, és a dir, d'un moviment en principi minoritari, es passarà al conjunt social de la ciutat. Es tractava d'un projecte complementari i alhora distanciat del projecte estatal, que tenia en la reconversió industrial, l'establiment d'un model econòmic liberal i d'unes institucions democràtiques homologables amb els països europeus els seus punts preferents (Cucó 2002).

Es polititzà una identitat valenciana que sempre havia restat definida en termes estrictament simbòlics i culturals, mai amb assumptes polítics de confrontació amb l'altra identitat imperant a la societat valenciana, l'espanyola. El nacionalisme entès com una forma particular de construcció social i una formació discursiva, una narració, un marc de referència que ajuda a donar sentit i a estructurar la realitat que ens rodeja. Aquest èmfasi en la dimensió narrativa i cognitiva del discurs nacionalista (Anderson 2005) implica una identitat nacional fonamentada en hàbits i pràctiques rutinàries, que obria la possibilitat d'una comprensió més dinàmica de la cultura i del seu paper en la construcció d'identitats. La ruptura, doncs, amb un imaginari desvertebrador i provincià, farcit d'estereotips i tòpics, i socialitzat per les oligarquies econòmiques requeria l'activació conjunta d'un compromís polític amb la finalitat d'activar una *altra* idea de nació (valencianocatalana) en contestació a un espanyolisme nacionalcatòlic. L'assaig en la figura de Joan Fuster, d'Ernest Lluch, de Josep Vicent Marqués, l'obra poètica de Lluís Alpera, la dramaturgia de Juli Leal o els germans Sirera i la Cançó amb la figura capdavantera de Raimon conformaran aquesta visió de la ciutat.

En connexió amb aquesta visió de la identitat nacional dels valencians, durant aquests primers anys de la Transició es publica un allau de textos que volen contribuir a restituir la memòria col·lectiva a través de la crònica personal. Una literatura caracteritzada pel realisme, la recuperació de la memòria, un espai narratiu circumscrit al món rural de la societat valenciana preindustrial i agrícola, representatiu d'un país que estava perdent el seu acerb particular i necessitava un redreçament urgent.

Entre l'oposició antifranquista més ortodoxa i el jovent, en procés de mutació, dels anys setanta, es va produir una escletxa amb una identitat i una visió de la ciutat totalment diferents. Un jovent més rebel que integrat, amb un peu en la contracultura i l'altre en la política, anava bastint una modernitat amb una visió hedonista de la vida i en connexió amb el que s'esdevenia a Barcelona, la qual cosa anava formant noves cartografies mentals. Es plantejava una ciutat i un país molt diferent al que tenien en ment els poders fàctics. La nova realitat passava per donar-li veu als sectors socials exclosos fins al moment, i visibilitzar un país allunyat del focus durant dècades. Aspectes com el feminisme, els drets del col·lectiu homosexual, l'ecologisme o una visió hedonista de la vida estaran molt presents en el còmic, el cinema i la literatura que vehicularà aquesta

visió de la ciutat, com es comprova a *L'anarquista nu*, de Lluís Fernández o als còmics de Lo Gat Pelat.

En defensar una actitud vital diferent de la dels seus pares, els espais de socialització de la contracultura també van ser diferents: espais interclassistes que comencen a aparèixer en els marges de la realitat existent i s'inicien uns altres tipus d'intercanvis entre pràctiques lletraferides i cultura popular, entre corrents internacionals i tradicions pròpies, sense la coincidència de les quals resultaria impossible concebre la majoria de les formes artístiques que hi apareixen. Barris com el Carme canvien la fesomia i es resignifiquen, amb la seua càrrega històrica i amb la conservació d'una vida pròpia (pubs com La Marxa o La Torna on prendre copes, escoltar jazz, assistir a taules rodones i a presentacions de llibres, etc.) que esdevingueren espais de llibertat.

Mai una eixida d'un règim polític autoritari havia creat tantes esperances de canvi, perquè s'obria un ampli repertori de projectes amb la idea de trencament amb l'etapa anterior. El 1976 Joan Genovés pintava *L'abraçada*, potser el seu quadro més icònic, fet per a demanar l'amnistia per als presos del franquisme. El 1977 hi hagué eleccions generals i el 1978 s'aprovà la Constitució. L'horitzó d'expectatives creat es va clivellant i s'estableix un buit en la relació dialèctica entre les reivindicacions del jovent i de la població en general i la possibilitat de trencar totalment amb el franquisme i la nova escena que es dissenya. En arribar la democràcia, de la lluita per les llibertats democràtiques es passa a la professionalització de la política. El nou poder polític resignifica *L'abraçada*, desnaturalitza el seu sentit primigeni. La sensació és que hi havia un pacte tàcit entre franquisme i oposició.

A començaments dels anys 80 es produeix el final de la utopia (textual o revolucionària) i arriba el temps d'adaptació al nou clima estètic i moral. El revisionisme, la dissidència i el desencís són les opcions triades. La ciutat s'hi apareix com un espai de simultaneïtat, dispersió i paradoxes, un gran palimpsest per on circulen molts tipus de discursos: estètics i no estètics, verbals i no verbals, ètnics, religiosos, socials, ideològics, històries personals, trajectòries vitals, etc. València esdevindrà, com la definí Marc Granell a *Fira desolada*, «un paisatge inhòspit», una ciutat bastida d'oblits, controlada per la vanitat i la hipocresia. La sensació és de tragèdia col·lectiva. Una ciutat, amb un passat gloriós, però que Miquel Nadal definirà com:

«[...] Benvinguts al país del badall en l'opressió.
Benvinguts al país brogent en l'agonia.
Benvinguts al país dels poetes exiliats.
Benvinguts al país del tràgic cul-de-sac.
El meu país ataronjat.»

No es va fer cau i net. De forma ràpida es van desarmar els moviments veïnals i populars, les vindicacions obreres d'acció directa i els col·lectius artístics que atemptaven contra l'ordre establerts. El carrer va ser absorbit pels polítics, els nous funcionaris i les institucions. Els anys 70 van ser els d'una anhelada utopia que no va arribar mai, i els anys 80 van ser els dels triomfadors, l'especulació immobiliària i els yuppies. El paper de la literatura comença a deixar de tindre importància en la creació de l'imaginari i se sotmet al discurs publicitari més bàsic i trivial. El paper de l'intel·lectual, en aquesta època neobarroca de domini total dels mass media (Calabrese 1987) ha estat suplantat pel discurs televisiu i altres formes subtils de la fascinació del poder. Es comença a notar el canvi d'era.

Els deu anys que Pérez Casado estigué al front del govern local redefiní el seu model de ciutat mitjançant els plans d'eixample i reforma interior de la ciutat. Es fa la divisió de la ciutat en districtes i barris sobre la qual bastir la descentralització. Un llibre (*La Valencia de los 90*, editat el 1987) i un pla (el Pla General aprovat el 28 de desembre de 1988) donen compte del pensament i de les prioritats del poder polític en aquest període. En aquell moment, una modesta utopia prengué cos. Des del poder polític es propugnava una ciutat lliure, culta, laica, oberta a l'exterior. Una ciutat on el peremptori reequipament dels barris i la necessària urbanització bàsica s'havia de compatibilitzar amb alguns projectes de futur fonamentals, com ara el Jardí del Túria, que permetia recuperar el valor històric acumulat de punts i perfils urbans, i el seu encaix amb una façana marítima renovada o la recuperació del centre històric. D'aquest període provenen grans projectes com la prolongació de l'Albereda, el Palau de la Música, el

soterrament de les vies, el Pla Especial del Saler, i el projecte del Parc Central, entre d'altres.

En un context de competència entre ciutats, també en l'àmbit cultural, calia trobar un tret significatiu i singularitzador que permetera ser una referència. Pérez Casado el trobà en el concepte de *Mediterrani*. A més, es tractà de donar a la ciutat de València un protagonisme real en el context mediterrani mitjançant iniciatives com La Mostra de Cinema del Mediterrani, L'Encontre d'Escriptors o La Trobada de Música, donar a conèixer la pròpia identitat, com una més de les múltiples que poblen les riberes mediterrànies, i obrir la ciutat cap a fora, com un punt de trobada entre el seu destí europeu i la seua situació de privilegi en el món mediterrani no europeu. Les pel·lícules, les cançons, els festivals, els llibres i els textos, que van vehicular aquesta idea de mediterraneïtat són rellevants en la invenció de l'espai de la ciutat no solament en la *lectura*, sinó en la *mirada* i l'*audició*, és a dir, en la construcció física i moral de la ciutat. Però la ciutadania no sempre entengué aquest projecte.

Per a Pérez Casado, la ciutat és l'espai de la memòria per a la ciutadania, però també per a la memòria dels qui l'havien conegut i viscut en ocasions. Així doncs, es decideix a recuperar i democratitzar la historicitat, no la tradició, també en sentit polític: la València capital de la República. S'organitza el Congrés per la Llibertat de la Cultura el 1987, el 750 aniversari del 9 d'Octubre, es recupera la diàspora valenciana, la ciutat exiliada, alhora que integradora de les diversitats. L'esforç era nou i topava dialècticament amb totes les inèrcies estatals, cíviques i locals en termes del paper i la dependència de la ciutat en el marc dominant de l'Estat.

La jove generació política en el govern, provinent majoritàriament de la universitat, feu el salt cap a la modernitat tractant de defugir i superar la imatge de ciutat abstreta del «Levante feliz» i fèrtil i de base rural, que difícilment exerceix la capitalitat simbòlica del seu espai regional i referenciada en la iconografia de finals del segle XIX (Blasco Ibáñez, Sorolla, l'horta). Foren aquests anys una fase econòmicament expansiva, amb la perspectiva de 1992 que marcava un horitzó quant a la possibilitat que els esdeveniments organitzats tingueren la possibilitat de transformar els grans espais urbans. En el marc de l'orientació de significants de la ciutat, l'Institut Valencià d'Art Modern (IVAM) representa el gran salt de la ciutat hortolana cap al somni il·lustrat de

l'alta cultura representat en l'art modern. Aquesta aposta significava produir nou patrimoni urbà davant de l'alternativa de revaloritzar el patrimoni existent, concretat en el casc històric del centre de la ciutat.

En consonància, l'acció pública de la corporació socialista mostrà un escàs interès i atenció per les manifestacions de la cultura popular (falles, música de bandes, bous, actes religiosos) i per la dimensió del patrimoni històric més convencional. Es menysvalorà la reacció dels poders desplaçats que resistien davant aquest posicionament il·lustrat amb una veritable batalla cultural sobre símbols, formulació d'identitats, usos lingüístics i referents iconogràfics. La tradició, en el sentit que estudià Hobsbawm (Hobsbam i Ranger 1988) i altres autors, com a pas previ a una renovada construcció nacional, paral·lela a la imaginació de la comunitat, xocava amb les elits i amb àmplies masses ciutadanes. El fusterianisme tampoc arribà a fer el pas de les minories útils a les masses, del ferment intel·lectual a la construcció de relats capaços de construir majories socials àmplies. No es va disposar d'uns fonaments de valencianisme difús compartit, amb el qual la majoria dels valencians poguera identificar-se. El resultat feu una nova forma d'alienació, estranyament ciutadà que no connectà amb aquesta visió pejorativa de la ciutat, tot i que el plantejament estava orientat cap a la ciutadania i residents (temporals o no). Anava imposant-se en el PSPV la visió del socialisme centralista. I la construcció de símbols (urbanístics o no) va irrompre al costat de la nova dependència de pràctiques culturals provinents o semblants a les de Madrid.

En connexió amb la recuperació de la memòria representatiu d'un país que estava perdent el seu acerb particular el paisatge de l'horta comença a diluir-se en l'homogeneïtzació i la globalització que imposa la ciutat i, per extensió, el món. En aquest mapa existencial, l'horta de l'Horta esdevindrà un altre espectre. Aquest procés d'homogeneïtzació esborrarà les variacions històriques del paisatge i les seues empremtes. Esborrarà el passat i l'anivellarà amb el present de la ciutat. Una ciutat en constant transformació, que xoca amb una memòria col·lectiva lligada a un món rural. I paradoxalment, la ciutat, quan es vol presentar i definir ideològicament, dona una imatge rural d'ella mateixa, tot i l'enorme tradició urbana com a ciutat des del segle XV. I la dona mitjançant la plàstica d'una festa, les falles, que substitueixen el Corpus com a festa major de la ciutat. Se substitueix la representació orgànica de la ciutat per un

model de vida i cultural rural que, en aquest moment, resulta paracrònic: una oposició o una frontera dispersa, permeable, que retroalimenta els dos mons (Meseguer 1999). Una qüestió, la rural, que té un pes més ideològic que estructural, i que ens indica que la ciutat s'ha diluït en el seu mateix *hinterland*, en un espai imprecís que de vegades és l'horta, d'altres la província de València i d'altres el País Valencià. Contra aquesta homogeneïtzació que desnaturalitza les ciutats, contra aquest foragitament de les arrels, de la història, contra aquesta ciutat amnèsica que és València, es proposarà un model de ciutat marcat per la presència del temps i per l'elogi dels elements que imprimeixen caràcter a la ciutat. El passat se superposa al present, la ficció a la realitat, els itineraris físics dibuixen un mapa de sentiments i experiències, la vida privada xoca amb la pública. I aquesta reacció se sintetitza en espais de prestigi, com trobem a *Un bellíssim cadàver barroc*, de Josep Piera i Nàpols, o *Drumcondra*, el barri de Dublín on transcorre l'Ulisses de Joyce en el cas de Joan Navarro.

A més, en termes ideològics, la construcció de l'aparell autonòmic no va anar acompanyada de la vertebració d'un espai cultural i de comunicació que el legitimara ni en termes d'igualtat ni en termes de sobirania, més enllà de la creació de la RTVV, una televisió i una ràdio utilitzades, des dels seus inicis el 1989, de manera deficitària i confrontada als valors que li assignava la mateixa llei de creació. La mínima xarxa de revistes existents -*Saó* i *El Temps* com a principals referents- són una gota d'aigua dins l'immens oceà de premsa en castellà tant diària com d'altres periodicitats. Les revistes en valencià sorgides entre el 1976 i el 1987 no han pogut igualar, ni tampoc superar, la influència de la premsa en castellà.

En aquest estat de la qüestió, el paper de la cultura en la construcció de la identitat del poble era fonamental i, des del valencianisme, surava la necessitat d'un compromís moral amb el propi poble. Es plantejava la pròpia cohesió interna i la capacitat d'actuar com a tal col·lectivitat, és a dir, com a societat integrada i compacta responsable del seu propi destí, del seu futur, i capaç d'afrontar els seus propis problemes comuns. Un dels trets de la cultura que conformen una identitat col·lectiva és la llengua, per tal com aquesta actua com a sistema codificador dels fenòmens socials, amb la qual cosa els vincles entre llengua i identitat presentaran, en el cas valencià de manera especial arran els anys setanta del segle passat, un vincle estret. I així, si la llengua és el vehicle amb

què s'expressa la literatura, també la literatura experimentarà les tensions que puguen donar-se entre llengua i identitat. Alhora, l'obra literària esdevé un sistema codificat amb unes regles i convencions pròpies. En aquest sentit, la literatura presenta una capacitat simbòlica única que en determinats moments i condicions socials pot vincular-se a moviments de canvi polític de manera sòlida i plenament funcional. Es tractaria de considerar l'«eficàcia simbòlica de les paraules», si ens remetem a l'obra de Pierre Bourdieu (1985).

Se'n pot deduir, per tant, que els escriptors i les seues obres han estat considerats com a models legítims, les paraules dels quals han pres valor màxim. Així opera la novel·la històrica en aquest període, ja que esdevé clau en la «construcció» d'una determinada identitat sobre la qual se sostenen els grups humans. En aquest sentit, representar el passat amb l'objectiu de reforçar una identitat nacional és un aspecte fonamental d'aquestes institucions socialitzadores. Així, davant el relat «ultranacionalista» de València proposat amb intenció de folkloritzar i eliminar la memòria ciutadana, les idees historicistes ompliran les propostes valencianistes buscant les arrels des de totes les direccions. Calia bastir una reflexió sobre la història, la llengua i la cultura pròpies per a recuperar la memòria ocultada o mistificada. Calia visibilitzar l'altra memòria, aquella ocultada, raptada, silenciada dels valencians.

Així doncs, quan Espanya esdevenia constitucionalment un estat d'autonomies, en prologar la 3^a edició del llibre de Sanchis Guarnier *La ciutat de València: síntesi d'història i de geografia*, l'alcalde Pérez Casado feia tota una declaració d'intencions de la seua política editorial, enfocada als valencians «en busca de la seua identitat col·lectiva, de les seues arrels genuïnes, dels seus símbols autèntics, dels factors referencials comunitaris legítims i fidedignes».

En aquest estat de coses, l'home dels anys setanta i huitanta basa la seua vida en la sedimentació de totes les vides anteriors. Sap que el món no canviarà i, en clara contraposició a la generació anterior, la hippy i la de la contracultura, recuperarà tot allò que van destruir: l'elegància que transmeten els personatges del cinema clàssic de Hollywood, la vestimenta, qualsevol cosa que reflectira la personalitat de la persona portadora i totes les coses que contribuïen a fer fascinants les relacions entre els homes i les dones. La vida quotidiana començava a tindre més a veure amb preferències,

hibridacions i apostes en els estils de vida que amb diferències de classe o d'ideologia. Aquesta nova organització social simbòlica està connectada a través de la importació i exportació cultural. La cultura mediàtica global en les seues diferents manifestacions formaria aquest eix. Una modernitat de base musical sinistra anglesa (Joy Division) i tecno i industrial alemanya, que incloïa des de Tangerine Dream a Kraftwerk passant per Einstürzende Neubatuten. En aquesta nova visió de la ciutat adquireixen protagonisme qüestions relacionades amb la nova cultura i que tenen a veure amb la reivindicació del valor de la intimitat, de les microinteraccions quotidianes, així com amb el desenvolupament del canvi social, cultural i polític del moment. Es dilueixen les fronteres entre realitat i ficció i, per tant, es posen en qüestió conceptes binaris provinents de l'epistemologia, per a reflexionar al voltant de la realitat intel·lectualment construïda. En les fotografies de José García Poveda, *el Flaco*, observem un aiguabarreig social de la ciutat on l'espai públic ha desaparegut. Moltes d'aquestes fotos tenen lloc en espais interiors. Hi ha vida social i la societat s'articula en espais associatius, cafés, bars i tertúlies que donen vida i color a la ciutat i la posen en el mapa de la modernitat. Les històries i els personatges que hi apareixen estan extrets del carrer, però no a la manera que ho feia la literatura costumista o el sànet sinó que ara la realitat és un conglomerat polièdric i fascinant que ha de veure amb el consum cultural, amb una cultura mediàtica de caràcter híbrid en què es creuen categories antagòniques (local i global, tradició i modernitat, castellà i valencià, etc.) i que pren el relleu dels usos i de les pràctiques costumistes del sànet. El còmic, amb autors com Sento Llobell o Daniel Torres, la vestimenta o grups com Glamour, Betty Troupe o Video donaven compte d'aquesta imatge.

Connectada amb aquesta modernitat suara esmentada, hi ha una línia que impulsada per l'esperit contracultural hedonista i l'anhel d'avantguarda musical que arribava de Londres i Alemanya, connecta amb el món del còmic, del disseny, de la moda o del teatre de provocació. És l'explosió artística valenciana vinculada a la Ruta, que connecta amb l'esperit de la contracultura dels anys 70 a València. Una modernitat d'identitat visual (Sento Llobell, Micharmut, Daniel Torres) d'historietistes vinculats al món de l'experimentació gràfica que desenvoluparen una cultura d'avantguarda allunyada dels circuits culturals majoritaris. A través de la festa, es consolidava, de

manera crua, una visió multitudinària del concepte modern d'hedonisme. En una ciutat que estava creant des del vessant identitari els seus nous símbols, també hi convivia la Ruta. La ciutat nova s'imposava a l'antiga i esborrava a poc a poc els senyals d'identitat. S'estructurava una narrativa oficial d'aparença de circ mediàtic. Si en els anys 70 la contracultura s'havia menejat pels marges de la clandestinitat i la censura, ja en els anys 80 l'escena contracultural es mou en la reformulació crítica de les pròpies pràctiques culturals. A través dels seus canals, posen un accent àcid a la imatge de la regeneració democràtica del país i de les ciutats, qüestionen la voluntat dels partits polítics de passar pàgina i oblidar el període anterior a la dictadura sense el necessari procés d'anàlisi de les responsabilitats polítiques i les conseqüències socials. Amb aquestes pràctiques s'intentava oblidar la violència dels darrers anys del franquisme i principis de la transició, els efectes de l'heroïna, els discursos i les accions més rupturistes que van succeir durant la transició.

Hom passa de l'escepticisme davant les proclames revolucionàries i l'acceptació resignada de la llei dels diners a la desimboltura i el cinisme del jovent. Els nous buròcrates sorgits del naufragi de les revolucions enlluernen amb promeses de modernitat quan el que estava començant a imperar era la submissió al liberalisme salvatge que s'imposava en aquell moment a tot Occident. Ha sorgit una nova generació que ha interioritzat els mecanismes del poder i manifesta amb tota mena de signes exteriors la seua adhesió al sistema. S'imposa una lògica purament econòmica de la dominació, independent de l'exercici del poder polític i de la manipulació ideològica. El mercat es convertirà en l'única forma de justícia. L'època de les esperances, on tot podia ocórrer ha estat reemplaçada per una realitat tan real que arriba a ser un somni de la ciutat més profunda, més submergida, on domina la solitud i l'aïllament.

L'economia florent dels anys seixanta havia donat pas, en els anys huitanta, a una economia en recessió que feia inviàbles els valors tradicionals del «treballa i estalvia» i els valors de la utopia hippy: «no treballes i viu tant de temps com pugues sense fer res». Es vivia una sensació de fi del món. Era un moment de canvi, d'esgotament de models i utopies, que comporten el descrèdit de la política. Els caps visibles de la contracultura de la dècada anterior començaven a acomodar-se en les noves institucions i el sistema reduïa la protesta a la marginalitat. Si la València de la contracultura havia

basat les seues reivindicacions en la protesta, el punk no va voler aprendre el llenguatge de la negociació ni va voler legitimar el poder amb les seues reclamacions. I des dels marges es difongueren idees i missatges materialitzats en nombrosos fanzins i cartells que eren el punt de contacte entre el carrer i la comunitat. Títols com *Kaos*, *Masakre*, *La Barricada*, *QuinKalla* o *No Control* esdevenen mitjans de comunicació i d'expressió d'aquells que no tenien veu en els mitjans oficials i ens quantifiquen el nombre de pulsacions d'una ciutat a punt de començar un procés de reurbanització que tindria víctimes entre el jovent i el proletariat. Temes com la insubmissió al servei militar, la violència policial, les presons o la droga són temes que es tracten des d'una perspectiva que cada vegada era menys visible. Els espais degradats i focus de marginació de la ciutat comencen a emergir en l'imaginari. Solars i places. Xeringues, navalles, culleres cremades formen part d'una imatgeria cultural en què reconeixem formes codificades de representar les noves formes de marginalitat urbana que han poblat aquests barris.

La ciutat és concreta però anònima; la ciutat d'on es podia o calia fugir i la ciutat de destí indeterminada, convertida en un desarrelament de la ciutat real i biogràfica. Les imatges, com en el cinema, apareixen a gran velocitat. Hi ha la sensació que alguna cosa s'ha trencat amb la generació del període anterior. La ciutat té una imatge devastada. Hi ha la sensació que es viu en un estat d'excepció, la violència sura. Batega un sentiment de rebel·lió contra la vida programada i contra la reprogramació.

València havia encetat la ruptura amb el model urbanístic heretat i començava a encetar un canvi de model i una nova manera d'entendre el desenvolupament de la ciutat. Una paradoxa, perquè el projecte de regeneració de València, iniciat per l'equip de Pèrez Casado, intentava corregir els efectes de la mala planificació que s'havien anat acumulant durant dècades. I alhora, la ciutat s'encaminava a un nou model cultural, polític i econòmic. En la ciutat postmoderna, que és la que predominarà a partir dels anys 80, el que manté unida la ciutat no són els límits físics ni la memòria, sinó els fluxos econòmics, les funcions d'atracció dels mercats de treball i de consum. La ciutat, ara, és l'espai de l'*homo economicus*, un conjunt de mercats de treball, d'intercanvi d'informació, regulats per la burocràcia administrativa.

A remolc de l'economia globalitzada, la puixança dels mitjans audiovisuals i la planetització de gustos i tendències, es viuen unes transformacions substancials en bona

part dels àmbits de la vida i que afecten plenament la quotidianitat. La societat passa de relacionar-se amb el món material i entre si a fer-ho amb imatges. La literatura perd pistonada a l'hora de generar imaginaris en favor del discurs audiovisual.

Si l'alcaldia de Ricard Pérez Casado es correspon amb un globalisme il·lustrat regional de caràcter mediterrani, que suposà una ruptura amb l'urbanisme de la València franquista, i durant la qual s'inauguraren equipaments destacats com el Palau de la Música o l'IVAM i s'apostà per una política cultural que pretenia fer de València un referent cultural del Mediterrani articulant aquest projecte a través d'esdeveniments d'abast mitjà però caracteritzats per una voluntat de modernitat, de potenciació de l'alta cultura i l'art contemporani, proposant la centralitat de l'imaginari urbà en els seus elements clàssics (Torres de Serrans, la Seu, la Llotja) i l'imaginari proposat per la contracultura dels anys 70, l'època de l'alcaldia i la presidència de la Generalitat del Partit Popular va passar per una etapa curta, des del punt de vista polític, caracteritzada per un globalisme il·lustrat regional de vocació europeista (1991-1995), dirigida bàsicament des del PP, acabat d'arribar al govern municipal en coalició amb Unió Valenciana, en què es va apostar per una política cultural que conciliara l'orgull de ser valencians –via recuperació i exaltació del patrimoni cultural– amb certa projecció exterior, lligada al projecte en marxa de construcció cultural europea. No obstant això, el model de projecció europeista, aviat va ser rebutjat en nom d'un projecte més ambiciós de projecció externa, que pretenia situar València en el mapa mundial. Així que, a partir de 1995, el govern autonòmic del Partit Popular i l'homòleg de la ciutat València van optar per una reelaboració cosmopolita de la imatge de la ciutat convertida en «marca global», és a dir, en un actiu potencialment rendible des de la perspectiva globalista neoliberal, pel seu component altament espectacular.

Tot i això, el mandat de l'alcaldesa Rita Barberà està definit per l'acurat i eficaç populisme de l'alcaldesa, que explica la seua longevitat política, i els profunds canvis en la fesomia de la ciutat en connivència amb els promotors immobiliaris. En aquest període d'alcaldia popular hi hagué molt bona connexió amb el món faller fins al punt que la cosmovisió fallera anà buidant-se d'aspectes crítics i locals, globalitzant-se, generalitzant-se i moderant-se en els tractaments. La falla esdevingué, doncs, un

amplificador de les convencions més estereotipades i condescendents amb l'ordre dominant.

El neoliberalisme practicat pel Partit Popular des de les institucions valencianes s'ha d'entendre com un projecte polític l'objectiu principal del qual és restablir les condicions d'acumulació de capital, juntament amb la restauració del poder de les elits econòmiques (Harvey 2009 i 2013). En aquest sentit, per a perpetuar-se com a sistema, el neoliberalisme necessita legitimació social: ha d'oferir una concepció del món creïble i acceptable, a través de les percepcions i la construcció de discursos legitimadors. El triomf de les idees neoliberals a València construirà, amb el paper decisiu i fonamental dels mitjans de comunicació, un relat per tal de generar en l'imaginari col·lectiu l'aparença de normalitat democràtica. Una aposta per la construcció molt rendible perquè constituirà, en les escales locals i comarcals, trames de poder polític i econòmic, alimentat fins i tot per les decisions polititzades de les caixes d'estalvi, un instrument clau en el reforçament d'aquest relat.

A partir dels anys vuitanta, la política urbana d'Occident està caracteritzada pel predomini de l'urbanisme empresarial, que tracta de convertir les ciutats en pols d'atracció de capitals privats i públics i que, mitjançant partenariats de naturalesa pública i privada, persegueix més la revalorització especulativa de l'espai urbà que no la millora de les condicions de vida (Cucó 2013). En aquest nou escenari, l'èmfasi en la dimensió cultural i lúdica de les ciutats, enfocades com a nous centres d'atracció de turisme i oci esdevé el fonament de la política econòmica urbana.

En aquest sentit, el màrqueting urbà i els projectes de regeneració urbana mitjançant megaprojectes urbans dirigits al posicionament de la ciutat com actor competitiu global, accelerant la seua alteració física i social, es converteixen en una prioritat en l'agenda dels governs locals. Així doncs, la metròpoli es redefinirà com a «ciutat empresarial», com la ciutat dels promotors on la cooperació entre actors públics i privats beneficia els interessos privats (Borja 2003), una «ciutat-marca» concebuda com una entitat quasi empresarial immersa en un espai global de competició, on el mercat i les mentalitats competitives són fomentades a través de noves pràctiques en la gestió pública. Es tracta d'un model de ciutat dissenyada per a ser consumida, observada i fotografiada; un parc temàtic on el consumisme cobra un paper essencial per a l'economia. I es busca una

imatge simplificada, forta, que puga competir en l'univers mediàtic, que faça destacar els trets distintius de la ciutat. Darrere d'aquesta imatge de síntesi, hi pot haver novel·les, discos, quadros, postals, pel·lícules. Però el màrqueting no deixarà la imatge de la ciutat a la creació artística. A València, organitzà esdeveniments visibles arreu del món. En aquest moment ja hi ha hagut un tall definitiu: les novel·les, els quadros, els discos, deixen de tindre un paper central en la creació de l'imaginari de la ciutat per a convertir-se en un producte subsidiari de les seues campanyes de promoció: una espècie de souvenirs i de gadgets. Un imaginari presentat de tal manera que es mostren i justifiquen les transformacions ocorregudes en l'espai i en el temps d'un lloc, a força d'introduir vells i nous actius generats.

D'aquesta manera, la ciutat es defineix com una síntesi del nou i del vell; el relat és la història d'un escenari per al visitant que combina alhora fites del passat esplendorós i elements que simbolitzen un present que es confon amb el futur i el resplendor del qual eclipsa els vestigis d'aquell temps pretèrit:

València va transformar una part nova de si mateixa en una superproducció cultural per al mercat global, i deixà en un segon pla els seus grans referents històrics i patrimonials, situats a Ciutat Vella, fins llavors centrals en l'imaginari de la ciutat (Boira 2012). Mentrestant, el centre històric acabava transformat en un simple complement o escenari «amb sabor local» respecte a la València més «global» i «futurista»; el centre històric esdevenia una simple pinzellada historicocultural destinada a ressaltar la centralitat de l'objecte cultural mediàticament més promocionat, la Ciutat de les Arts i les Ciències. D'aquesta manera, es va anar consolidant la imposició d'un nou imaginari urbà, el derivat d'una glocalització neoliberal hegemònica, enfront dels referents culturals locals que van quedar finalment esbiaixats.

Però aquesta València glocal comandada pel Partit Popular s'hi havia instal·lat en un clima de precarietat democràtica i moral al qual els mitjans de comunicació hi contribuïren. En la democràcia mediàtica, la política es dirimeix més als platós de les televisions que no a les Corts. I de la mà de responsables d'informatius com Lluís Motes, els telenotícies de Ràdio Televisió Valenciana van esdevenir una terminal més de la frondosa maquinària comunicativa coordinada per Presidència, des de la Generalitat, amb l'objectiu de conrear fins a extrems delirants la imatge del líder, esborrar del mapa

catòdic l'oposició política i social i generar un corrent d'opinió idèntica i identificatiu entre una Comunitat «líder» i el partit que pretesament ho feia possible.

Si l'objectiu principal del neoliberalisme, com s'ha comentat adés, és restablir les condicions d'acumulació de capital, juntament amb la restauració del poder de les elits econòmiques, els antagonismes derivats del procés provoquen l'emergència de múltiples moviments socials urbans. En aquest procés de degradació de la democràcia deliberativa en què s'havia instal·lat la València de Rita Barberà i Eduardo Zaplana, caracteritzat per l'absència o marginació de qualsevol forma de participació ciutadana en la configuració de la ciutat, els Salvem han sigut la resposta d'una ciutadania que reclama exercir el seu dret a existir com a realitats que es fan presents en el prosceni per a la vida pública. El territori i el paisatge, com a espais propis, són primordials per al manteniment d'una identitat pròpia arrelada a la terra, a una cultura, a una història úniques, en perill pel creixement de nous espais públics basats en el consumisme, els entorns efímers o els no-llocs on les especificitats dels espais es banalitzen i es van fent homogènies. A València, les agressions al territori han caracteritzat fins a tal extrem la ciutat que en la seua defensa van sorgir múltiples moviments socials que han tingut precisament la defensa del territori com a objectiu declarat dels seus interessos: Salvem La Punta (1997), Salvem el Cabanyal-Canyamelar (1998), (2000), Salvem l'Horta Vera-Alboraia (2006), etc.

Un tret notori de la literatura dels darrers quaranta anys és la percepció exacerbada de la relació amb altres discursos veïns (Meseguer 2018). Arran de l'impacte de les tecnologies audiovisuals i dels mitjans de comunicació, se n'addueix la modificació pragmàtica d'algunes condicions de creació i recepció. Així, la poesia s'ha vinculat a l'expressivitat popular a través de les lletres de cançons; la narrativa, al cinema i la televisió passant pel guionatge; i el text teatral, a l'espectacle passant per la revalorització de la dramaturgia. La cançó, per la seua capacitat de síntesi de poieticitat, narrativitat i teatralitat, com a element creador i cohesionador de la societat contemporània i amb tots els antecedents com a instrument i vehicle en la lluita política, reflectirà aquesta situació. En temps de deteriorament del rerefons polític, hi ha tota una sèrie de bandes i cantants que concitaran les veus per una ciutat de hinterland agredit, Obrint Pas, Pau Alabajos,

Les mobilitzacions recurrents a partir de la Gran Recessió de 2007, de les pràctiques delictives en l'àmbit institucional o empresarial la gran participació en convocatòries simbòliques, les assemblees ciutadanes, la creixent sensibilització de sectors i estrats generacionals que havien estat durant molt de temps poc proclius al compromís i a la participació política, donaven a entendre que alguna cosa estava canviant. A partir del caliu creat per moviments socials van sorgir plataformes i propostes que van articular discursos més generals i coherents. Es comença a pensar la ciutat d'una manera diferent, amb tota una sèrie de propostes que reivindiquen el 'dret a la ciutat', la reapropiació de l'espai públic a través de l'acció directa i amb unes estructures organitzatives molt horitzontals i que fan un ús molt intensiu de les xarxes socials i les eines de comunicació d'internet. És el dret a reconfigurar la ciutat com a escenari d'encontre per a la construcció de la vida col·lectiva (Lefebvre 1969). És el dret col·lectiu que reivindica algun tipus de poder configurador del procés d'urbanització, sobre la forma en la que es fan i refan les nostres ciutats (Harvey 2013). És el dret a canviar i reinventar les ciutats a partir de l'exercici del poder col·lectiu. Hi ha actors individuals que per la seua posició i reconeixement social tingueren un impacte rellevant en la conformació de l'opinió pública dins d'aquest espai, com les notícies del mitjà digital Vilaweb, les anàlisis de la Fundació Nexa o el blog de Pau Alabajos en el diari *Ara*, qui iniciarà un lideratge en l'etiqueta #primaveraValenciana des del seu primer tuit. La cançó serà el mitjà expressiu d'aquesta protesta.

Quant al discurs del valencianisme i el fet diferencial, els anys 90, amb assajos com *El País Valencià a l'eix mediterrani* (1992) de Rafael L. Ninyoles, *Un país possible* (1994), d'Adolf Beltran, o *La utopia necessària* (1994), de Toni Mollà, intenten adequar el missatge valencianista als factors introduïts per la modernització, la globalització i l'era de la informació i s'allunyen de les propostes essencialistes de Joan Fuster. Al cap i a la fi, el país ja no s'explica com la societat tradicional que alguns evocaven de forma nostàlgica. Contràriament, es tracta d'una societat moderna –urbana i terciària– amb un pes majoritari del sector dels serveis. En poques dècades, el País Valencià havia passat per una industrialització ràpida i anàrquica que provocà daltabaixos en l'estructura social. El País Valencià respon ara a una estructura postindustrial i de serveis en què el

seixanta per cent de la població activa treballa en el sector terciari i no arriba al quatre per cent la gent ocupada en l'agricultura, per exemple.

La modernització accelerada dislocà la cultura d'arrel tradicional, n'ha clivellat la cohesió social i presenta, en bona part, un cert desfasament entre els canvis materials i els ideològics. Finalment, la creació de la cultura de masses i la revolució digital simbolitzada per Internet –en paral·lel al procés de mundialització– s'han superposat als canvis en l'organització territorial de l'estat, la integració europea i la consegüent ampliació dels mercats i de les fronteres. El paper de la identitat col·lectiva heretada com a continuïtat cultural tampoc és ara el mateix que en una societat tradicional. Els processos de «destradicionalització» i «individualització» són conseqüències evidents del canvi social actual –més ràpid, més profund i més multiforme com més va.

En aquesta búsqueda d'una identitat pròpia dins el sistema consumista i competitiu, una part de la societat que confia en el seu país, s'estima la llengua pròpia i ha sabut bastir un entramat cultural i literari homologable a qualsevol societat occidental aportarà per la memòria col·lectiva (per exemple, la poesia de Marc Granell); els joves, en canvi, generaran tota una xarxa de significats mitjançant la idea d'homologia, la simbiosi que estableix cada subcultura entre els artefactes, l'estil i la identitat del grup, i el bricolatge, la manera com aquesta subcultura elabora aquesta nova identitat mitjançant símbols i objectes inconnexos. Les imatges culturals que hi resulten es traduiran en llenguatge, estètica, música, produccions culturals i activitats focals. En aquest context, un sector dels joves valencians escolaritzats en català sumen a aquesta identitat subcultural allò que els identificava com a col·lectiu dins la societat valenciana: la llengua i el discurs crític. La identitat es busca a través de la llengua (el valencià com a llengua vehicular de la música) i del sentiment de pertinença a la classe treballadora i humil, més que no a una València més fusteritzada, més intel·lectual. Sura en aquestes cançons un sentiment de pertinença als humils del món, la veu dels marginats de totes les societats, i que concreta la figura de l'enemic en l'Estat espanyol capitalista que oprimeix culturalment, però sobretot, econòmicament i, per extensió, la València de Rita Barberà. Una identitat valencianista que connecta amb la classe obrera d'altres geografies. Una València que estableix un diàleg entre la cultura popular i la culta, una València al marge del sistema

proposat per les autoritats municipals. Una València buscant el nord que també se superposa buscant els antics referents de la revolta i de la reivindicació.

Les ciutats contemporànies estan sotmeses a processos veloços de transformació urbana provocats per diversos factors que inclouen l'avanç de les comunicacions i les tecnologies de la informació, la globalització, els nous fluxos de capital que depenen de la xarxa de ciutats globals, el creixement de la població i la consegüent hiperurbanització o suburbanització, l'expansió d'assentaments irregulars cap a l'exterior, etc. En aquest context, en les ciutats els paisatges s'estandaritzen - *s'urbanalitzen*, Les ciutats perden les seues referències històriques, l'arquitectura tradicional i es modernitzen seguint un patró estàndard de ciutat puixant. Enmig d'aquesta dinàmica de construir i destruir en períodes de temps cada vegada més curts dictats per les fluctuacions del mercat immobiliari, desapareixen els llocs de memòria que garanteixen la identitat i el patrimoni de les ciutats i els habitants. *Purgatori* (2003), de Joan Francesc Mira, ens descobreix una València tan pròxima com aliena a causa de la profunda transformació del seu paisatge urbà. A *La tela protectora* (2010), d'Evarist Mahiques, trobem un espai urbà desdibuixat de llocs recognoscibles i presents en l'imaginari col·lectiu, que elimina les principals referències i deixa només una insinuació de la ciutat, a penes una menció. Com si foren les restes d'una ciutat que vam conèixer, intuïcions que no suggereixen de quina ciutat es pot tractar. La desmemòria promoguda des del poder polític ha produït una València sense fites que es pugen reconèixer, sense espais de rellevància. És una València de trossos, de textures, més que de punts i línies.

Per a Edward Soja (2008: 217-218) estem davant del que anomena «postmetròpoli», l'última de les grans reestructuracions urbanes, que consisteix en una ciutat que ha patit una desterritorialització i una reterritorialització alhora. Un impacte que no només es limita al paisatge, sinó que condiciona cadascuna de les facetes de la ciutadania d'una manera molt més gran que cap altre procés que hi haja hagut en qualsevol període. Una postmetròpoli és una ciutat sense límits, inabastable, de contorns difusos. No permet cartografiar el que abans estava perfectament delimitat com a centre urbà i com a perifèria; és polinuclear i policèntrica. En aquesta ciutat és impossible trobar llaços d'unió entre els seus habitants, ja siguin físics o emocionals

Mentre que en els espais dels llocs clàssics la sacralització de l'espai contribueix a la construcció simbòlica d'una identitat col·lectiva local consolidada, en el glocloc l'espai sacralitzat contribueix a construir una identitat promoguda, en part connectada amb la consolidada, però marcant una innovació simbòlica, que la presenten com una síntesi globalista de tradició i modernitat. Si el glocloc representa l'essència del territori de manera fidedigna, ajudarà a convertir-lo en territori preparat per a introduir-se en la competitivitat i l'excel·lència, i serà una eina més de desenvolupament local que promoga la seva inclusió en el sistema d'entorns productius dinàmics.

La dialèctica entre espais identitaris i glocals repercuteix en la creació de la nova imaginabilitat col·lectiva a favor d'un progressiu bandejament dels primers davant els segons. A través de les guies turístiques s'observa la transformació experimentada per les polítiques implementades a València, que passaren de promocionar paisatges urbans i humans característics de la identitat territorial valenciana (l'horta, la mar, el sol, palmeres, l'Albufera, el patrimoni monumental i etnològic) a la ciutat distintiva del futur, un escenari turístic de profund caire audiovisual i amb una promoció relativament aliena a la realitat local. València com a ciutat d'oci, com a ciutat anunci.

Cada vegada es fa més palés l'abisme que separa els escriptors i els creadors de ficció de la desmemòria emanada des del poder polític. Hi ha un intent de recuperar un passat i uns ambients que es mitifiquen i que han fugit de la memòria. Davant aquesta València, on la nova iconografia urbana imposa un darwinisme urbà en una competència global per la supervivència econòmica, es contraposa la recuperació de la memòria. Rafael Solaz Albert ens introdueix en la ciutat de la memòria condemnada a desaparèixer i recorre aquella part de la ciutat amb la qual s'estableix una relació emotiva. Són com una espècie de notes a peu de pàgina de la ciutat, on són més importants els paisatges perduts urbans i humans que tot l'esplendor de la nova ciutat. És el final d'una idea de ciutat que semblava possible: nascuda de l'audàcia i de l'instint comercial, amb un coixí d'una classe mitjana cosmopolita i solvent.

El domini electoral del PP en el conjunt del territori i en la ciutat de València durant el període de 1991 a 2015 respon també a la seua capacitat per a crear un imaginari col·lectiu per als valencians que, enmig de les transformacions globalitzadores pròpies

del canvi de segle va esdevenir hegemònic. Un projecte conservador que, una vegada fagocitat el blaverisme polític li permetia presentar-se com el partit que millor representava els interessos dels valencians. Aquest procés es fonamentà en tres punts (Alcaraz 2009). En primer lloc, l'urbanisme especulatiu al qual es fià el model econòmic produïa un aparent benestar que permetia construir el mite d'una societat valenciana triomfant. La Ciutat de la Llum o les obres de Calatrava aportaven una simbologia de gran força icònica que afavoria l'increment de l'autoestima de grans fragments de la població, reforçava la imatge de prosperitat i mantenia una manera d'entendre el progrés capaç d'anul·lar moltes crítiques.

Per altra part, la política valenciana es va buidar de valor i provocà l'augment de l'opacitat i el clientelisme en l'activitat pública, marcada pel culte al líder i un cert autoritarisme en els fons i les formes. El sistema comunicatiu valencià, amb RTVV al capdavant, però també la majoria de mitjans privats, que van establir amb el govern conservador complicitats a base de prebendes, creà una construcció mental, més que no econòmica (Maceda 2016), que proveí de l'anestèsia necessària per a sostenir el règim.

En tercer lloc, hi ha l'articulació d'un discurs identitari en què el regionalisme tradicionalista comparteix protagonisme amb la modernitat artística i cultural, de manera que la festivitat medieval del Corpus, per exemple, conviu perfectament amb l'arquitectura global de Santiago Calatrava o les carreres de la Fórmula 1 pel port de València.

Hauríem d'afegir-hi que el govern conservador va adoptar totes les tradicions més conservadores i reaccionàries. D'una banda, hi ha la reunió de tots els sectors conservadors, amb el fervorós favor a l'Església Catòlica, cosa que li dona un púlpit bastant homogeni, fidel i permanent, que ens menaria a parlar d'un perceptible «regional catolicisme». De l'altre, el valencianisme temperamental del món de la festa i de les Falles que ajuden a canalitzar aquest imaginari o el paper de sèries com «L'Alqueria Blanca», que desenvolupen sentiments de pertinença pròxims i comprensibles i acaben sent naturalitzats i interioritzats per l'audiència en les seues pràctiques quotidianes i familiars. I el paper central de la identitat espanyola, que mai es posarà en qüestió. Tot plegat farà que tot el que s'esdevinga en el present serà la continuació lògica d'un passat idealitzat.

7. BIBLIOGRAFIA

7.1. BIBLIOGRAFIA GENERAL

ACOSTA, Luis (1989): *El lector y la obra. Teoría de la recepción literaria*. Madrid: Gredos.

AGAMBEN, Giorgio (1996): «Política del exilio», *Archipiélago. Cuaderno crítico de la Cultura*, 26-27, pp. 41-52.

ALCAÑIZ, Josep (1990): «Las fallas de la democracia»; En A. Ariño (dir.) *Historia de las Fallas*. València: Levante – EMV, pp. 225-244.

ALCARAZ, Manuel (1985): *Cuestión nacional y autonomía valenciana*. Alacant: Instituto Juan Gil Albert.

-(2009): *De l'èxit a la crisi. Pamflet sobre política valenciana*. València: Publicacions de la Universitat de València.

ALEGRE, Simón (2017): *Unió Valenciana: nacimiento, auge y caída de un partido (1982-2000)*. Tesis doctoral.

ALMELA i VIVES, Francesc (1957) *Las riadas del Turia: 1321-1949*. València: Ajuntament de València.

ALVARADO DÁVILA, Víctor (2012): «De la presociología a la sociología del arte». *Revista Estudios*, núm. 25, pp. 189-207.

AMENDOLA, Giandomenico (2000): *La ciudad postmoderna. Magia y miedo de la Metrópolis Contemporánea*. Madrid: Celeste Ediciones.

ANDERSON, Benedict (2005): *Comunitats imaginades: reflexions sobre l'origen i la propagació del nacionalisme*. Catarroja: Afers-Universitat de València.

ANTONIOZZI, Sara (2021): *Barcelona en pantalla. Una ciudad en el cine*. Madrid: Catarata.

ARABÍ, Francesc (2019): *Ciudadano Zaplana*. Madrid, Akal: Foca.

ARAGÓ, Lucilia, AZKÁRRAGA, José M., SALAZAR, Juan (2010): *Guía urbana. Valencia 1931-1939. La ciudad en la II República*. València: Universitat de València.

ARCHILÉS, Ferran (2001): «Satisfaccions gens innocents. Una reconsideració de la Renaixença valenciana»; *Afers*, XVI: 38, pp. 157-178.

-(2006): *Acords i desacords. Valencianisme polític i identitat valenciana contemporània*. Catarroja: Afers.

- (2007): «La Renaixença al País Valencià i la construcció de la identitat regional». *Anuari Verdaguer*, II, pp. 483-519.
- (2009): «Valencianisme polític i identitat regional durant la Guerra Civil», dins Girona i Navarro (coord.) *Fa setanta anys: la Guerra Civil al País Valencià (1936 – 1939)*. València: Publicacions de la Universitat de València, pp. 91 – 111.
- (2011) (ed.) *La Regió de l'Exposició. La societat valenciana de 1909*. València: Publicacions de la Universitat de València.
- (2013): «La identitat valenciana a l'època contemporània», dins V. Flor (coord.) *Nació i identitats: pensar el País Valencià*, Catarroja: Afers, pp. 21 – 44.
- ARCHILÉS, Ferran i MARTÍ, Manuel (2004): «La construcció de la regió com a mecanisme nacionalitzador i la tesi de dèbil nacionalització espanyola», *Afers*, 48, pp. 265-308.
- ARGULLOL, Rafael (1994): *Sabiduría de la ilusión*. Madrid: Taurus.
- ARIÑO, Antonio (1990): *Historia de las Fallas. València*. València: Editorial Levante - EMV.
- (1992): *La ciudad ritual. La Fiesta de las Fallas*. Barcelona: Anthropos.
- ARISTÒTIL (2019): *Poètica*. Barcelona: Alpha Editorial.
- ARRONIS LLOPIS, Carme (2009): «L'hagiografia en el cinema: el cas de 'La portentosa vida del Pare Vicent' (1978). Desmuntant un mite», dins *L'Edat Mitjana en el cine i en la novel·la històrica*. Alacant: Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana, pp. 57-70.
- AUERBACH, Erich (1979): *Mimesis: la representación de la realidad en la literatura occidental*. Mèxic: Fondo de Cultura Económico.
- AUGÉ, Marc (1998): *El viajero subterráneo: un etnólogo en el metro*. Barcelona: Gedisa.
- (2000): *Los «no lugares». Espacios del anonimato. Una antropología de la Sobremodernidad*. Barcelona: Gedisa.
- AZAGRA, Joaquín (1993): *Propiedad, inmuebles y crecimiento urbano: Valencia (1880-1931)*. Madrid: Síntesi.
- BACHELARD, Gaston (2011): *La poética del espacio*. Mèxic: Fondo de Cultura Económico.
- BAKHTÍN, Mikhaïl (1989): *Teoría y estética de la novela*, Madrid: Taurus.

- BALAGUER, Enric (2006): *La totalitat impossible (sobre la fragmentació en la vida actual)*. València: Generalitat Valenciana.
- BALLESTER, Josep (1992): *Temps de quarentena: cultura i societat a la postguerra*. València: Eliseu Climent.
- BALLESTER, Laura (2014): *Lluitant contra l'oblit*. Carcaixent: Sembra Llibres.
- BARBER, Stephan (2006): *Ciudades proyectadas. Cine y espacio urbano*. Barcelona: Gustavo Gili.
- BARINGO EZQUERRA, David (2013): «La tesis de producción del espacio en Henri Lefebvre y sus críticos: un enfoque a tomar en consideración». *Quid 16. Revista del Area de Estudios Urbanos*. Núm. 13, pp. 119-135.
- BARTHES, Roland (1999): *La aventura semiológica*. Barcelona: Paidós.
- BAUDRILLARD, Jean (1987): *Cultura y simulacro*. Barcelona: Kairós.
- BAYDAL, Vicent (2016): *Els valencians, des de quan són valencians?* Catarroja: Afers.
- BELLO, Vicent (1988): *La Pesta Blava*. València: Editorial Tres i Quatre.
- BELTRAN, Adolf (1994): *Un País possible (Identitat valenciana i modernització)*. Tavernes de Valldigna: L'Eixam.
- (2002): *Els temps moderns. Societat valenciana i cultura de masses al segle XX*. València: Tàndem.
- (2003): *Ramon Lapiedra: la raó cívica*. València: Publicacions de la Universitat de València.
- BENET, Vicente J. (2012): *El cine español. Una historia cultural*. Barcelona: Paidós.
- BENJAMIN, Walter (2005): *Libro de los pasajes*. Madrid: Akal.
- (2018): *La obra de arte en la época de su reproducción mecánica*. Madrid: Casimiro.
- BILLIG, Michael (2006): *Nacionalisme banal*. Catarroja: Afers - Publicacions de la Universitat de València.
- BODOQUE, Anselm (2000): *Partits i conformació d'elits polítiques autonòmiques. Transició política i partits polítics al País Valencià*. Estudio / Working Paper 2000 / 183. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona, Institut de Ciències Polítiques i Socials.
- BOIRA, Josep Vicent (1987): *El Cabanyal-Canyamelar*. València: Ajuntament de València.

- (1991): «El futuro incierto de un centro histórico. El Barrio de El Carme», a Alfonso Poncel Chornet (eds.) *Sociedad y Territorio. XII Congreso Nacional de Geografía*, pp. 589-595.
- (1995): «La rehabilitación urbana en los centros históricos valencianos. El caso de Valencia, Alicante y Alcoi». *Cuadernos de Geografía*, núm. 58, pp. 241-258.
- (2001/2002): «La ciutat i la metàfora orgànica. Unes notes sobre el cas de València». *Saitabi*, 51 -52, pp. 461 – 471.
- (2012): *Valencia, la tormenta perfecta*. Barcelona: RBA.
- BORJA, Joan (2003): *La ciudad conquistada*. Madrid: Alianza.
- BORJA, Jordi i CASTELLS, Manuel (1997): *Local y global. La gestión de las ciudades en la era de la información*. Madrid: Taurus.
- BOU, Enric (2013): *La invenció de l'espai. Ciutat i viatge*, València, Universitat de València.
- BOURDIEU, Pierre. (1985): *¿Qué significa hablar? Economía de los intercambios lingüísticos*. Madrid: Akal.
- (1987): «Los tres estados del capital cultural». *Sociológica. Revista del Departamento de Sociología*, núm. 15, pp. 11 -17.
- (2000): *La distinción*. Madrid: Taurus.
- (2005): *Las reglas del arte: génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama.
- (2009): *Las reglas del arte*. Barcelona: RBA.
- BRENNER, Neil et al. (2015): «Urbanismo neoliberal. La ciudad y el imperio de los mercados: sobre globalización, gentrificación y políticas urbanas», Observatorio Metropolitano de Madrid (coord) *El mercado contra la ciudad*. Madrid: Traficantes de sueños, pp. 211-245.
- BRIHUEGA, Jaime i PIQUERAS, Norberto (2007): *Josep Renau (1907-1982). Compromís i cultura*. València: Universitat de València – Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales.
- BROCH, Àlex (1980): *Literatura catalana dels anys setanta*. Barcelona: Edicions 62.
- CACCIARI, Massimo (2010): *La ciudad*. Barcelona: Gustavo Gili.
- CALABRESE, Omar (1987): *La era neobarroca*. Madrid: Cátedra.
- CALAFAT, Francesc (2015): «Les geografies literàries dels escriptors valencians», *El País, Quadern*, 22 d'abril.

- CALLE SÁNCHEZ, Ángel (2005): *Nuevos movimientos globales. Hacia la radicalidad democrática*. Madrid: Editorial Popular.
- CALLE, Román de la (2006): *El ojo y la memoria: materiales para una historia del arte valenciano contemporáneo*. València: Publicacions de la Universitat de València.
- CALZADO ALDARIA, Antonio i NAVARRO NAVARRO, Javier (2007): *Valencia, capital antifascista. Visiones e impresiones de una ciudad en guerra*. València: Universitat de València.
- CAMPILLO, Neus (2001): *El descrèdit de la modernitat*. València: Universitat de València.
- CARBÓ, Ferran (2013): «Un segle amb Manuel Sanchis Guarner» en Pitarch i Montoya (eds.) *Jornades de la Secció Filològica a València i Alcoi*, pp. 21-24. Barcelona / Alacant: Publicacions de l'Abadia de Montserrat / Institut de Cultura Juan Gil-Albert.
- CASANOVA, Emili; HAUF, Albert; MESEGUER, Lluís. (2008): *El món i l'obra de Joan Francesc Mira*, València: Denes.
- CASTELLÓ, Rafael (2000): «País perplex o la «ideologia valenciana», en J. V. Marqués: *País perplex*. València: editorial 3i4, pp. 247-255.
- CASTELLS, Manuel (1986): *Movimientos sociales urbanos*. Madrid: Siglo XXI.
- (1995): *La ciudad informacional*. Madrid: Alianza Editorial.
- (2012): *Redes de indignación y de esperanza*. Madrid: Alianza Editorial.
- CASTILLO PRATS, Sergi (2016): *Yonquis del dinero. Las diez grandes historias de la corrupción valenciana*. Barcelona: Cuadrilátero de Libros.
- CASTRO MARTÍN, Maria Jesús (2001): «El flamenc», en X. Aviñoa (dir.) *Història de la música catalana, valenciana i balear. Música de participació i de noves tecnologies*, VII, pp. 143 – 171, Barcelona: Edicions 62.
- CERDÀ, Paco (2011): «La Comunitat sin nombre». *Levante EMV* (19-9-2011)
- CERTEAU, Michel de (1999): *La invención de lo cotidiano*. II. Mèxic DF: Universidad Iberoamericana.
- CERVERA, Rafa (2014): *Estricnina. Fanzine de ruido y danzas (1982-1984)*. Madrid, Efe Eme.
- CERVERÓ, Lluís (2014): *El Cabanyal, per exemple. 1998-2013: Crònica de quinze anys de resistència*. València: Editorial Tres i Quatre.

- CHARLE, Christophe (2002): «Pour une histoire culturelle et symbolique des capitales». *Capitales culturelles, capitales symboliques. Paris et les expériences européennes (XVIIIe – Xxe siècles)*. pp. 9-22. Paris: Publications de la Sorbonne.
- (2009): «Le temps des capitales culturelles». *Le temps des capitales culturelles (XVIII-XX siècles)*, pp. 9-26. Seyssel: Champ Vallon.
- COL·LECTIU RICARD BLASCO (2014): *Reset RTVV*. Benicarló: Onada Edicions.
- COLQUHOUN, Alan (1974): *El simbolisme cultural de l'arquitectura i la crisi del Moviment Modern*. València: L'Estel.
- CORTÉS, Santi (1995): *València sota el règim franquista (1939-1951)*. València: Universitat de València.
- COSTA, Luis (2016): *¡Bacalao! Historia oral de la música de baile en Valencia (1980-1995)*. Barcelona: Ediciones Contraediciones.
- COSTA, Jordi (2001): *Carles Mira: Plateas en llamas*. València: Fundació Municipal del Cine.
- (2018): *Cómo acabar con la contracultura*. Madrid: Taurus.
- CRESPO, Alexandre (2002): «La utilización de la historia como arma política: la Transición valenciana (1975-1983)». En FORCADELL, Carlos, et al. (coords.): *Usos públicos de la Historia*. Volum 1, pp.101-122, Saragossa, Servei de Publicacions de la Universitat de Saragossa.
- CRUCES, Francisco i DÍAZ, Ángel (1995): «Representación simbólica y representación política: el mitin como puesta en escena del vínculo electoral». *Revista de Occidente*, 170-171, pp. 162-180. Madrid: Fundación Ortega y Gasset.
- CUCÓ, Alfons (1994): «Notes sobre el pensament nacionalitari de Joan Fuster», en DA: *Homenatge a Joan Fuster*. València: Generalitat Valenciana, pp 251-270.
- (2002): *Roig i blau. La transició democràtica valenciana*. València: Editorial Tàndem.
- CUCÓ, Josepa (2009): «Los movimientos urbanos en la ciudad de Valencia: contextualización y caracterización». *Zainak*, 31. pp 529-549.
- (2013): *La ciudad pervertida. Una mirada sobre la Valencia global*. Barcelona: Anthropos.
- (2014): «En aras de la globalización neoliberal: los barrios del Water Front de Valencia», en *Sociologia Urbana e Rurale*, 104, pp 2-28.
- DIVERSOS AUTORS (1976): *Ajoblanco*, número 10 (Especial Fallas).

- (1988): *Document 88: destinat (sobretot) a nacionalistes*. València: Eliseu Climent Editor.
- (1995): «Las tribus urbanas», *Cuadernos de Realidades Sociales*, Madrid, pp. 45-46.
- DEBORD, Guy (2002): *La sociedad del espectáculo*. València: Pre-Textos.
- DELEUZE, Gilles (2004): *Lógica del sentido*. Barcelona: Paidós.
- DELFANTE, Charles (2006): *Gran historia de la ciudad*, Madrid: Abada.
- DELGADO, Manuel (2003): «La no-ciudad como ciudad absoluta». *Sileno: Variaciones sobre arte y pensamiento*, 14-15, pp. 123-131
- (2011): *El espacio público como ideología*. Madrid: Los Libros de la Catarata.
- (2013): «Espacio público: discurso y acción. El papel de la calle en las movilizaciones de principios del siglo XXI». *Zainak*, 36, pp. 37 – 60.
- DOPICO, Pablo (2005): *El comic underground español. (1970-1980)*. Madrid: Cátedra.
- ECO, Umberto (1999): *Apocalípticos e integrados*. Barcelona: Lumen - Tusquets.
- ELÍAS, Norbert (1990): *La sociedad de los individuos: ensayos*. Barcelona: Península.
- ESCOHOTADO, Antonio (1998): *Historia general de las drogas*. Madrid: Espasa.
- FANÉS, Fèlix (1982): *Cifesa, la antorcha de los éxitos*. València: Institut Alfons el Magnànim.
- FERNÁNDEZ, Miguel (2020): *Futbol y anarquismo*. Madrid: Catarata.
- FERNÁNDEZ BRAVO, Álvaro (2000): *La invención de la nación: lecturas de la identidad de Herder a Homi Bhabha*. Buenos Aires: Manantial.
- FERRANDO, Antoni (1980): *Consciència idiomàtica i nacional dels valencians*. València: Universitat de València.
- FLOR, Vicent (2011): *Noves glòries a Espanya. Anticatalanisme i identitat valenciana*. Catarroja: Afers.
- (2011b): «El regionalisme anticatalanista i la construcció de la identitat valenciana autonòmica». *Quaderns de Ciències Socials*, 19, pp. 5 – 50.
- (2012-2013): "No només onze contra onze. El futbol i la identitat valenciana", *L'Espill*, 42, pp. 154-169.
- (2021): «Once para miles. Futbol, poder e identidades colectivas en España (1900-2020)», en *Sociología Histórica*, 11, pp. 172-206.
- FLORIDA, Richard (2009): *Les ciutats creatives: com l'economia està convertint la tria de l'indret on viure en la decisió més important de la teua vida*. Barcelona: Raval Edicions.

- FOKKEMA, Douwe Wessel i IBSCHE, Elrud (1988): *Teorías de la literatura del siglo XX*. Madrid: Cátedra.
- FONTELLES RODRÍGUEZ, Vicent Lluís (2010): *Jazz a la ciutat de València. Orígens i desenvolupament fins a les acaballes del 1981*. Tesis doctoral, Universitat Politècnica de València.
- FOUCAULT, Michel (1968): *L'Archéologie du savoir*. Paris: Gallimard.
- (2002): *Vigilar y castigar. El nacimiento de la prisión*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- (2012): *El poder, una bestia magnífica. Sobre el poder, la prisión y la vida*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- FRASQUET, Lydia i MARTÍN, José (2020): *Vicente Aguilera Cerni y el arte español contemporáneo*. València: Institució Alfons el Magnànim - Centre Valencià d'Estudis i Investigació.
- FRECHINA, Josep Vicent (2011): *La cançó en valencià. Dels repertoris tradicionals als gèneres moderns*. València: Acadèmia Valenciana de la Llengua.
- FREIXA, Carles (1998): *De jóvenes, bandas y tribus*. Barcelona: Ariel.
- GABINET D'ALCALDIA DE L'AJUNTAMENT DE VALÈNCIA (1987): *La Valencia de los noventa. Una ciudad con futuro*. València: Ajuntament de València.
- GAJA, Fernando (1989): *La promoción pública de la vivienda en Valencia (1939-1976)*. València: Conselleria d'Obres Públiques, Urbanisme i Transports.
- GARCIA, Ernest (1983): *Les cendres de maig*. València: Editorial 3 i 4.
- GARCIA CARRION, Marta (2015): *La región en la pantalla. El cinema i la identitat dels valencians*. Catarroja: Afers.
- GARCÍA CORTÉS, José Miguel (1988): *Los años 70 en Valencia. La consolidación de estéticas y lenguajes individuales en el arte*. Tesis doctoral, Universitat de València.
- GARÍ, Joan (1993): *Signes sobre pedres. Fonaments per a una teoria del grafiti*. València: Universitat d'Alacant – Universitat Jaume I.
- GENERALITAT VALENCIANA (2008): «Pla d'acció territorial de protecció de l'horta de València». *Diari Oficial de la Comunitat Valenciana*, núm. 5790, del 23 de juny.
- GENETTE, Gérard (1989): *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus.
- (2001): *Umbrales*. Mèxic: Siglo XXI Editores.
- GOFFMAN, Erving (2006): *Frame analysis: las marcas de la experiencia*. Madrid: Centro de Investigaciones Sociológicas – Siglo XXI

- (2009): *La presentación de la persona en la vida cotidiana*. Buenos Aires: Amorrortu.
- GÓMEZ RODA, J. Alberto (2010): «Alberto García Esteve (1919-1996)», en J. Gómez Alén i R. Vega Garcia (coord.) *Materiales para la abogacía antifranquista*, pp. 133-168. Madrid: Fundación Abogados de Atocha.
- GUASCH, Òscar i CAÏS, Jordi (2016): «Masculinidades y trabajo sexual entre varones en España», en Mérida Jiménez (ed.) *Masculinidades disidentes*, Barcelona, Icària, pp. 11-34.
- GUATTARI, Félix (2006): *Micropolítica. Cartografías del deseo*. Madrid: Traficantes de Sueños.
- GUBERN, Romà (1976): *El cine español en el exilio (1936-1939)*. Barcelona: Editorial Lumen.
- (1997): *Viaje de ida*. Barcelona: Anagrama.
- GUIA, Josep (1985): *És molt senzill, digueu-li Catalunya: centre i perifèria en la nació catalana*. Barcelona: El Llamp.
- GUILLAMON, Julià (2019): *La ciutat interrompuda*. Barcelona: Anagrama.
- GUTIÉRREZ TAENGUA, Àlex (2019): *Per a tots els públics. L'exhibició cinematogràfica valenciana (1957-1975)*. València: Institució Alfons el Magnànim - Centre Valencià d'Estudis i Investigació.
- HALBWACHS, Maurice (2004): *La memoria colectiva*. Saragossa: Prensas Universitarias de Zaragoza.
- HARVEY, David (1998): *La condición de la posmodernidad*. Buenos Aires: Amorrortu.
- (2009): *Breve historia del neoliberalismo*. Madrid: Akal.
- (2013): *Ciudades rebeldes. Del desecho de la ciudad a la revolución urbana*. Madrid: Akal.
- HAUF VALLS, Albert (2007): «Alguns aspectes interessants de la predicació vicentina», en Diversos Autors, *EL fuego y la palabra: Sant Vicente Ferrer en el 550 aniversario de su canonización*. València: Generalitat Valenciana, pp. 145-169.
- HELLER, Agnes (1998): *Políticas de la postmodernidad. Ensayos de crítica cultural*. Barcelona: Península.
- HERNÁNDEZ i MARTÍ, Gil-Manuel (1996): *Falles i franquisme a València*. Catarroja: Afers.
- (2002): *La festa reinventada: calendari, política i ideologia en la València franquista*. València: Publicacions de la Universitat de València.

- (2006): «Los estudios falleros. El desarrollo de la investigación social sobre las fallas de Valencia». *Revista Andaluza de Ciencias Sociales*, 6, pp. 93-114.
- (2013): «Glolugares: espacios singulares de la glocalización. El caso de Valencia». *Kamchatka*, núm. 2, pp. 13-36.
- HERNÁNDEZ, Gil-Manuel i TORRES PÉREZ, Francisco (2013): «El impacto de la Valencia glocalizada en el centro histórico popular», en J. Cucó (ed.) (2013), *Metamorfosis urbanas. Ciudades españolas en la dinámica global*, Barcelona: Icaria: Institut Català d'Antropologia, pp. 19-40.
- HERNÁNDEZ i MARTÍ, G., ALBERT, M., GÓMEZ NICOLAU, E. I REQUENA, M. (2014): *La cultura como trinchera. La política cultural en el País Valenciano (1975-2013)*. València: Universitat de València.
- HERRERAS, Enrique (2001): *Valencia Cinema: Studio SA, 25 años de resistencia cultural*. Alzira: Algar.
- HOBBSAWM, Eric (1983): *Rebeldes primitivos. Estudios sobre las formas arcaicas de los movimientos en los siglos XIX i XX*. Barcelona: Ariel.
- HOBBSAWM, Eric & RANGER, T. (eds.) (1988): *L'invent de la tradició*. Vic: Eumo.
- IBORRA, Josep (1980): «Crim de Germania, per Josep Lozano». *Serra d'Or*, núm. 252, pp. 59.
- (1992): “La generació del 70, una nova narrativa al País Valencià”, dins Vicent SALVADOR i Adolf PIQUER, *Vint anys de novel·la al País Valencià*, pp. 47-60, València: Editorial Tres i Quatre.
- INSTITUT TURÍSTIC VALENCIÀ (1990): *Libro blanco del turismo de la Comunidad Valenciana*. València: ITVA.
- JAMESON, Fredric (2008): *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- JARDÍ, Salvador (2013): «50 anys de Cartelera Turia, una publicació insòlita en el sistema comunicatiu valencià», en *Quaderns de ciències socials*, 26, pp. 3-47.
- JAUSS, Hans Robert (1986): *Experiencia estética y hermenéutica literaria: ensayos en el campo de la experiencia estética*. Madrid: Taurus.
- KONIGSON, Elie (1975): *L'espace théâtral Medieval*. París: CNRS.
- LABRADOR MÉNDEZ, Germán (2009): *Letras arrebatadas: poesía y química en la transición española*. Madrid: Editorial Torrejón de la Calzada.

- (2017): *Culpables por la literatura: imaginación política y contracultura en la transición española (1968-1980)*. Madrid: Editorial Akal.
- LACLAU, Ernesto (2005): *La razón populista*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- LAHOZ RODRIGO, Juan Ignacio (coord.) (1991): *Historia del cine valenciano*. València: Prensa Valenciana – Levante EMV.
- LATORRE, Xavier (2021): *Amiguitos del alma. La sociedad valenciana ante la crisis y el desencanto (2012-2015)*. València: Institució Alfons el Magnànim.
- LEAL, Juli (1993): “Breves notas sobre ‘Gresca al Palmar’”. *ADE Teatro*, 30, pp. 102-103.
- LE GOFF, Jacques (1991): *El orden de la memoria. El tiempo como imaginario*. Barcelona: Paidós.
- LEFEBVRE, Henri (1969): *El derecho a la ciudad*. Barcelona: Península.
- (1972): *La vida cotidiana en el mundo moderno*. Madrid: Alianza.
- (2013): *La producción del espacio*. Madrid: Capitan Swing.
- LEJEUNE, Philippe (1994): *El pacto autobiográfico y otros estudios*. Màlaga: Megazul.
- LENORE, Víctor (2014): *Indies, hipsters y gafapastas. Crónica de una dominación cultural*. Madrid: Capitán Swing.
- (2019): *Espectros de la movida. Por qué odiar los años 80*. Madrid: Editorial Akal.
- LEVI, Emmanuelle (2001): «Saisir l’accessibilité, les trajets-voyageurs à la gare du Nord», a *L’espace urbain en méthodes*. Marsella: Éditions Parenthèses, pp. 47-62.
- LINDÓN, Alicia (2006): «La espacialidad de la vida cotidiana: los hologramas socioterritoriales de la cotidianidad urbana», dins J. Nogué & J. Romero (eds.), *Las otras geografías*. València: Tirant lo Blanch, pp. 425-445.
- LIPOVETSKY, Gilles (1986): *La era del vacío*. Barcelona: Anagrama.
- LÓPEZ QUILES, Antoni (2014): «Una trona sense tron. Predicació i interferència política en el barroc valencià». *Caplletra. Revista Internacional de Filologia*, 57, pp. 173-191.
- Llei 9/1986, de 30 de desembre, per la qual es creen els ens de dret públic “Institut Valencià d’Arts Escèniques, Cinematografia i Música” i “Institut Valencià d’Art Modern”, *DOGV* núm. 500, 1987, 01,07, pp. 34-40
- LLOBREGAT, Enric i JARQUE, Francesc (1978): *El Corpus de València*. València: Editorial Tres i Quatre.

- LLOPIS, Enric (2016): *La batalla de l'Horta. Cinc dècades de resistència silenciades*. Carcaixent: Sembra Llibres.
- LLOPIS, Armando i PERDIGÓN, Luis (2010): *Cartografía histórica de la ciudad de Valencia*. València: Universitat Politècnica de València.
- LLORENS SERRA, Tomàs (1994): «Innovació artística i ideologia política a començament dels anys seixanta», en *Un segle de pintura valenciana. (1890-1980). Intuïcions i propostes*. pp. 231-237. València: Generalitat Valenciana – IVAM.
- LLUCH, Ernest (2001): *La via valenciana*. Afers: Catarroja-Barcelona.
- LÓPEZ, Guillermo (2014): «Las protestas de la #primavera valenciana del 2012 y la #intifalla: medos, redes y ciudadanos», *Trípodos*, 34, pp. 99-114.
- LÓPEZ PORCAL, Francisco Jesús (2014): *Valencia en el imaginario discursivo ficcional. El espacio narrativo: novela y ciudad*. Tesi doctoral, Universitat Cardenal Herrera-CEU.
- LOTMAN, Iuri (1988): *Estructura del texto artístico*. Madrid: Istmo.
- LUQUE NADAL, Lucia (2009): «Los culturemas: unidades lingüísticas, ideológicas o culturales», en *Language Design*, 11, pp. 93-120.
- LYON, David (2009): *Postmodernidad*. Madrid: Alianza.
- MAASE, Kaspar (2016): *Diversión ilimitada. El auge de la cultura de masas (1850-1970)*. Madrid: Siglo XXI.
- MACCANNELL, Dean (2003): *El turista: una nueva teoría de la clase ociosa*. Barcelona: Melusina.
- MACEDA, Víctor (2016): *El despertar valencià. La caiguda del règim i la irrupció del canvi*. Barcelona: Editorial Pòrtic.
- MARCUSE, Peter (2004): «No caos, sino muros. El postmodernismo y la ciudad compartimentada», dins Martín Ramos, Ángel (coord.) *Lo urbano en 20 autores contemporáneos*. Barcelona: Universitat Politècnica de Catalunya, pp. 83-90
- MARTÍ, Josep (2002): «Música i festa: algunes reflexions sobre les pràctiques musicals i la seva dimensió festiva», *Anuario Musical*, 57, pp. 277-293.
- MARTÍNEZ, Emilio (2003): «La significación social de los espacios públicos», en Capel H. (coord.) *Ciudades, arquitectura y espacio urbano*, 3. Cajamar.
- MARTÍNEZ, Guillem (2012) (coord.): *CT o la cultura de la Transición*. Barcelona: De Bolsillo.

- MARTÍNEZ GALLEGO, Francesc Andreu (2006): «La Transició política al País Valencià. (1975-1982)», dins J.A. Piqueras (coord.), *Història del País Valencià. Transició, democràcia i autonomia*. (Volum VI), pp. 29-110. Barcelona: Edicions 62.
- MARTÍNEZ ROMERO, Tomàs (2002): *Aproximació als sermons de sant Vicent Ferrer*. Paiporta: Denes.
- MARTÍNEZ SANCHIS, Francesc (2016): *Prensa valencianista. Repressió, resistència i represa democràtica (1958-1987)*. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona.
- MAS, Josep Àngel (2008): *El morfema ideològic*. Benicarló: Onada.
- MATEU, Anna i DOMÍNGUEZ, Martí (2011): «Las Provincias i l'inici de l'ecologisme valencià. Les columnes de María Consuelo Reyna sobre el Saler i el llit del riu Túria». *Quaderns de comunicació i cultura*, 44, pp. 49-60.
- MC ADAM, Dough (1994): «Cultura y movimientos sociales». En Laraña, E. i Gusfield, J. (eds.): *Los movimientos sociales. De la ideología a la identidad*. Madrid: Centro de Investigaciones Sociológicas.
- MEMBRADO, Joan Carles (2017): «La relación entre toponimia urbana y topografía en la Ciutat Vella de Valencia: anàlisi mediante métodos cuantitatius y cualitatius», *Boletín de la Asociación de Geógrafos Españoles*, 74, pp. 361-386.
- MERITA LUJAN, José (2019): «Librerías desaparecidas en Valencia», en Josep Daniel Climent et alii. *IV Pasiones bibliográficas*, Societat Bibliogràfica Jerònima Galés, València, pp. 195-206.
- MESEGUER, Lluís (1997): *Literatura oberta*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- (1999): «Horitzons contra fronteres. Tradició i modernitat en la literatura catalana contemporània», dins *Rússia i Catalunya. Primeres Jornades de Cultura Catalana a Sant Petersburg*. Barcelona: Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya, pp. 83 – 88.
- (2013): «Poesia i territori», en V. Salvador i M. Pérez Saldanya (eds.) *L'obra literària de Vicent Andrés Estellés. Gèneres, tradicions poètiques i estil*. Acadèmia Valenciana de la Llengua, pp. 615 – 652.
- (2018): *La Nova Cançó. Estudis de literatura i música*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- (2020): «Venècia, de la literatura i l'òpera». *L'Espill*, 62, pp. 35 – 66.

- MIRA, Eduard i MOLLÀ, Damià (1986): *De impura natione*. València: Editorial Tres i Quatre.
- MOIX, Llätzer (2010): *Arquitectura milagrosa*. Barcelona: Anagrama.
- MOLINS, Manuel (1993): «Alternatives dramaturgiques del teatre valencià dels anys setanta», dins *La Rella, Revista de l'Institut d'Estudis Comarcals del Baix Vinalopó*, 9, pp. 101-109.
- MOLLÀ, Toni (1994): *La utopia necessària (Nacionalisme i societat civil)*. Alzira: Bromera.
- (2001): *Espill d'insolències*. Alzira: Bromera.
- MONFERRER, Aina (2019): «Pragmaestilística del discurs del hip-hop en valencià.» *Comunicació. Revista de Recerca d'Anàlisi*. (Societat Catalana de Comunicació). Vol 36 (1) (maig 2019) p.51-69.
- MORELL, Teresa (2014): *Valencians a Nova York. El cas de la Marina Alta (1912-1920)*. València: Edicions 96.
- MOSSE, George L. (2005): *La nacionalización de las masas. Simbolismo político y movimientos de masas en Alemania desde las guerras napoleónicas al Tercer Reich*. Madrid: Marcial Pons.
- MOYANO, Marisa (2003): «Escritura, frontera y territorialización en la construcción de la nación.» *CiberLetras: Revista de crítica literaria y de cultura*, 9 <<http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v09/moyano.html>> [consultat el 17 d'octubre de 2021]
- MUÑOZ, Abelardo (1999): *El baile de los malditos*, València: IVAC.
- MUÑOZ, Francesc (2008): *Urbanización. Paisajes comunes, lugares globales*. Barcelona: Gustavo Gili.
- NADAL, Miquel (2008): *El nacimiento de la ciudad deportiva. La Valencia de hurras y alirones*. València: Ruzafa Show.
- NAVARRO, Clemente et al. (2013): «Escenas culturales, desigualdades y gentrificación en grandes ciudades españolas. Los casos de Barcelona, Bilbao, Madrid y Sevilla». en Cucó, J. (ed.) *Metamorfosis urbanas. Ciudades españolas en la dinámica global*, Barcelona: Icaria: Institut Català d'Antropologia, pp. 157-180.
- NIETO FERRANDO, Jorge i RUBIO ALCOVER, Agustín (coords.) (2017): *Diccionario del audiovisual valenciano*. València: Edicions de la Filmoteca – Institut Valencià de Cultura.

- NINYOLES, Rafael L. (1992): *El País Valencià a l'eix mediterrani*. Tavernes Blanques: L'Eixam.
- NOGUÉ, Joan (2011): «Paisaje y comunicación: el resurgir de las geografías emocionales», en: Luna i Valverde (dir.) *Teoría y paisaje: reflexiones desde miradas interdisciplinarias*. pp. 25-41. Barcelona: Universitat Pompeu Fabra.
- NORA, Pierre (2008): *Les Lieux de mémoire*. Montevideo: Ediciones Trilce.
- OBIOL, Emilio (1999): «Las guías de Valencia (1840-1930). Notas para un análisis turístico». *Cuadernos de Geografía*, 65-66, pp. 255-265.
- OLEAQUE, Joan M. (2004): *En èxtasi. Drogues, música màkina i ball: viatge a les entranyes de «la festa»*. Barcelona: Ara Llibres.
- OLEZA, Joan (1992): «La situació actual de la narrativa: entre l'autofàgia i la passió de contar», dins Vicent SALVADOR i Adolf PIQUER, *Vint anys de novel·la al País Valencià*. València: Editorial Tres i Quatre, pp. 69-82.
- OVIEDO, Jordi (2018): «La ciutat de València en la poètica de Vicent Andrés Estelles», a *Debats: Revista de cultura, poder i societat*, 132, pp. 13-30.
- PADRÓ NIETO, Bernat (2012): «La hora de Mukarovsky». *Badebec*, vol 1, número 2.
- PATRICIO MULERO, Maria (coord.) (2018): *La ciutat literària: identitats, espai urbà i camp literari dels segles XX i XXI*. Debats, 132, vol. 2.
- PÉREZ CASADO, Ricard (1983): *Estudis i reflexions: el cas valencià*. València: Editorial Tres i Quatre.
- PÉREZ IGUALADA, Javier (2008): «Si cambia la vivienda, cambia la ciudad. La vivienda pequeña y sus formas de agrupación en la Valencia de la postguerra», en Azkárraga i Peiró (coord.) *Renta limitada. Los grupos de viviendas baratas construidas en la Valencia de la postguerra (1939-1964)*. València: Universitat Politècnica de València.
- PÉREZ MORAGÓN, Francesc (1980): «Premsa clandestina al País Valencià 1962-1977». *L'Espill*, núm 5, València, pp. 55-96.
- (2010): *Himnes i paraules. Misèries de la Transició valenciana*. Catarroja – Barcelona: Afers.
- PÉREZ PUCHE, Francisco (1997): *Hasta aquí llegó la riada*. València: Ajuntament de València.

- PIQUER, Adolf (2004): «Mirar amb els ulls del cronista. El periodisme de Vicent Andrés Estellés», en F. Carbó, E. Balaguer, Ll. Meseguer (eds.) *Vicent Andrés Estelles*. Alacant: Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana.
- (2020): *La identitat narrativa valenciana en el segle XX*. València: Institució Alfons el Magnànim.
- PIQUERAS, José Antonio (1996): *La identidad valenciana. La difícil construcción de una identidad colectiva*. Madrid: Escuela Libre Editorial – Institució Alfons el Magnànim.
- Pla General d'Ordenació Urbana de la ciutat de València (1987): BOE 14-01-1989
- PLATÓ (1989): *Diàlegs. Volum X: La República (llibres I-IV)*. Barcelona: Col·lecció Bernat Metge.
- (1992): *Diàlegs. Volum XII: La República (llibres VIII -X)*. Barcelona: Col·lecció Bernat Metge.
- PONS, Álvaro, PORCEL, Pedro & SORNÍ, Vicente (2007): *Viñetas a la luna de València*. València: Edicions de Ponent.
- PONS, Anaclet i SERNA, Justo (1992): *La ciudad extensa. La burguesía comercial - financiera en la Valencia de mediados del siglo XIX*. València: Diputació de València.
- PRADO BIEZMA, Javier del (1999): *Análisis e interpretación de la novela. Cinco modos de leer un texto narrativo*. Madrid: Síntesis.
- QUIÑONERO, Llum (2019): *Miquel Grau 53/1977*. València : Pruna Llibres.
- RACIONERO, Luis (2010): *Filosofías del underground*. Barcelona: Anagrama.
- RANCIÈRE, Jacques (1996): *El desacuerdo. Política y filosofía*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- (2007): *En los bordes de lo político*. Buenos Aires: La Cebra.
- RIBAS, José (2007): *Los 70 a destajo. Ajoblanco y libertad*. Barcelona: RBA.
- RIPOLL, Faust (2010): *Valencianistes en la postguerra. Estratègies de supervivència i de reproducció cultural (1939-1951)*. Catarroja: Editorial Afers.
- ROCA, Rafael (2011): *La Renaixença valenciana i el redescobriment del país. El Centre Excursionista de lo Rat Penat (1880-1911)*. Paiporta: Denes.
- ROMERO, Joan (dir.) (2019): *Geografía del despilfarro*. València: Publicacions Universitat de València.

- ROSSELLÓ, R. i SIMBOR, V. (1993): *Caplletra, Revista Internacional de Filologia*, 14. Volum monogràfic: El teatre català de la postguerra ençà. València: Universitat de València.
- ROSZACK, Theodore (1970): *El nacimiento de una contracultura*. Barcelona: Kairós.
- RUCHT, Dieter (1992): «Estrategias y formas de acción de los nuevos movimientos». En Dalton, R. i Kuechler, M. (eds.): *Los nuevos movimientos sociales: un reto al orden político*. València: Institució Alfons el Magnànim.
- RUEDA LAFFOND, José Carlos (2011): «Esta tierra es mía. Espacios históricos y geografía de la memoria en la ficción televisiva española», *Historia Actual Online*, 26, pp. 27-39 <<https://historia-actual.org/Publicaciones/index.php/hao/issue/archive>> [Consulta: 20 de juliol de 2022]
- SAID, Edward W. (2013): *Reflexiones sobre el exilio y otros ensayos literarios y culturales*. Madrid: DeBolsillo.
- SALVADOR, Vicent (2016): «Identitat i perifèries urbanes: el barri valencià del Cabanyal», *eHumanista/IVITRA* 10: 272-285
- (2018): «Espacialitat i construcció d'identitats en la literatura», dins *Zeitschrift für Katalanistik* 31, pp. 151-171,
- SALVADOR, Vicent & PIQUER, Adolf (1992): *Vint anys de novel·la catalana al País Valencià*. València: Editorial Tres i Quatre.
- SÁNCHEZ-CUENCA, Ignacio (2021): *Las raíces históricas del terrorismo revolucionario*. Madrid: Catarata.
- SÁNCHEZ SOLER, M. (2010): *1975-1983: la Transición sangrienta. Una historia violenta del proceso democrático en España*, Península, Barcelona.
- SANCHIS GUARNER, Manuel (1983): *La ciutat de València: síntesi d'història i de geografia*. València: Ajuntament de València.
- SANCHIS PALLARÉS, Antonio (1998): *Historia del Cabanyal, siglo XX y un incierto futuro*. València: Javier Boronat editor.
- SANTAMARIA, Beatriz & MONCUSÍ, Albert (2013): «De huertos y barracas a galaxias faraónicas. Sobre la mutación de la ciudad de Valencia». *Papers*, 98, pp. 365-391.
- SANZ, Benito (2002): *Rojos y demócratas. La oposición al franquismo en la Universidad de Valencia (1939-1975)*. València: Albatros.

- SANZ, Benito i FELIP, Josep Maria (2006): *La construcción política de la Comunitat Valenciana (1962-1982)*. València: Institució Alfons el Magnànim.
- SAPINO, Gisèle (2014): *La sociología de la literatura*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- SECCHI, Bernardo (2015): *La ciudad de los ricos y la ciudad de los pobres*. Madrid: Ediciones La Catarara.
- SENSO VILA, Carles Xavier (2017): *De la il·lusió al desencís: la transició valenciana a través de Valencia Semanal*. València: Publicacions de la Universitat de València.
- SCOTT BROWN, Denise & VENTURI, Robert (1979): *Aprendiendo de todas las cosas*. Barcelona: Tusquets.
- SERRANO ALMUDEVER, Raül (2004): *Historia del rock en la Comunidad Valenciana. 50 años en la colonia mediterránea*. València: Avantpress Edicions – Institut Valencià de la Música.
- SIMMEL, Georg (1986): «Las grandes urbes y la vida del espíritu», dins *Cuadernos Políticos*, 45, pp. 6-10. Mèxic DF: Editorial ERA.
- (2001): *El individuo y la libertad. Ensayos de crítica de la cultura*. Barcelona: Península.
- SIMÓ, Trinidad (1983): *Valencia centro histórico: guía urbana y de arquitectura*. València: Institució Alfons el Magnànim.
- SIRVENT RAMOS, Ángeles (1992): *La teoría textual barthesiana*. Múrcia: Universitat de Múrcia.
- SOJA, Edward W. (2008): *Postmetrópolis: estudios críticos sobre las ciudades y las regiones*. Madrid: Fabricantes de Sueños.
- SORKIN, Michel (coord.) (2004): *Variaciones de un parque temático. La nueva ciudad americana y el fin del espacio público*. Barcelona: Gustavo Gili.
- SORRIBES, Josep (1997): *Comprendre i gestionar la ciutat: un assaig d'economia i política urbana*. València: Publicacions de la Universitat de València.
- (1998): *La ciutat desitjada. València entre el passat i el futur*. València: Tàndem.
- (2002): *Un país de ciutats o les ciutats d'un país*. València: Universitat de València.
- (2007) (coordinador): *València 1808-1991: En trànsit a gran ciutat*. València: Conselleria de Cultura, Educació i Esport.
- (2007): *Les Valències. L'urbs polièdrica*. València: Faxímil Edicions Digitals.
- (2009): *Rita Barberá. El pensamiento vacío*. València: Faxímil Edicions Digitals.

- (2010) (editor): *De la riada a la Copa del América (1957-2007)*, València: Publicacions de la Universitat de València.
- (2015): *Valencia 1940-2014: Construcción y destrucción de la ciudad*. València: Publicacions de la Universitat de València.
- SUBIRATS, Eduardo (2002): *Intransiciones. Crítica de la cultura española*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- TEJEDOR, Miguel (2014): *El libro de los cines en Valencia (1896-2014)*. València: Carena Editors.
- THIESSE, Anne-Marie (2018): «Comunidades imaginadas y literatura». *Debats. Revista de cultura, poder i societat*. Volum 132, número 2, pp. 119-124
- TORET, Javier (2013): *Tecnopolítica: la potencia de las multitudes conectadas. El sistema red 15M, un nuevo paradigma de la política distribuida*. INE Working Paper Series. Internet Interdisciplinary Institute. Recuperat de <https://tecnopolitica.net/node/72> (consultat 18/07/2022)
- TORRES, Gonzalo (coord.) (2015): *Un siglo de tebeos. Retrospectiva de la historieta en la Comunidad Valenciana*. València: Conselleria d'Educació, Cultura i Esport.
- TORRES CUECO, Jorge (2001): «Los años 70 en Valencia. Arquitectura en tránsito», en Llopis, A. & Dauksis, S. (eds.) *Arquitectura del siglo XX en Valencia*. València: Institució Alfons el Magnànim, pp. 111-129.
- TORRES PÉREZ, Francisco (2007): *Nous veïns a la ciutat. Els immigrants a València i a Russafa*. València: Publicacions Universitat de València.
- TORT i DONADA, Joan (2003): «Toponimia y marginalidad geográfica. Los nombres de lugar como reflejo de una interpretación del espacio». *Scripta Nova. Revista Electrónica de Geografía y Ciencias Sociales*, VII, 138. <http://www.ub.es/geocrit/sn/sn-138.htm> (consultat l'11 d'octubre de 2020)
- TRENZADO ROMERO, Manuel (1999): *Cultura de masas y cambio político. El cine español de la Transición*. Madrid: Centro de Investigaciones Sociológicas.
- TILLY, Charles (1995): «Los movimientos sociales como agrupaciones históricamente específicas de actuaciones políticas». En: *Sociológica*, X, 28. Mèxic DF: Universidad Autónoma de México.
- (2007): *Violencia colectiva*. Madrid: Hacer.
- USÓ, Juan Carlos (1995): *Drogas y cultura de masas en España (1855-1995)*. Madrid: Taurus.

- VÁZQUEZ MONTALBÁN, Manuel (1998): *La literatura en la construcción de la ciudad democrática*. Barcelona: Random House.
- VIADÉL, Francesc (2006): *No mos fareu catalans. Història inacabada del blaverisme*. Barcelona: L'Esfera de Llibres.
- (2010): «Premsa, poder i anticatalanisme. La vigència de 'Las Provincias'». *Arxius de Ciències Socials*, núm. 23. Desembre, pp.103-112-
- VILANOVA, Manuel V. (coord.) (2010): *La escena callejera: 1960 – 1984*. Vila-real: Xarxa Teatre.
- VILLANUEVA, Dario (2004): *Teorías del realismo literario*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- VIRILIO, Paul (1988): *Estética de la desaparición*. Barcelona: Anagrama.
- WAISMAN, Marina (1995): *La arquitectura descentrada*. Bogotá: Escala
- WACQUANT, Loïc (2001): *Parias urbanos. Marginalidad en la ciudad a comienzos del milenio*. Buenos Aires: Manantial.
- WESTPHAL, Bertrand (2000): «Pour une approche géocritique des textes» en *La Géocritique mode d'emploi*, Llemotges: Publicacions de la Universitat de Llemotges, pp. 9-40 (<https://sflgc.org/bibliotheque/westphal-bertrand-pour-une-approche-geocritique-des-textes/>, consultat el 13 de gener de 2022.)
- (2000): (dir.) *La Géocritique. Mode d'emploi*. Limoges: Presses Universitaires de Limoges.
- (2007): *La Géocritique. Réel, fiction, espace*. París: Les Éditions de Minuit.
- (2016): *La Cage des méridiens. La littérature et l'art contemporains face à la globalisation*. París: Les Éditions de Minuit.
- Unió de Periodistes Valencians (2016): *Informe del tractament informatiu de Canal 9 sobre l'accident de metro del 3 de juliol de 2006*. <http://www.unioperiodistes.org/wp-content/uploads/2018/07/canal9-accidentmetro-revisado.pdf> (Consultat el 13/07/2022)
- VALLCORBA PLANA, Jaume (1976): «Underground vol dir metro» (I). *Els Marges* núm. 8, pp. 131-137.
- (1978): «Underground vol dir metro» (II). *Els Marges* núm. 12, pp. 114-117.
- VIÑAS, Carles (2005): *El mundo ultra. Los radicales del futbol español*. Madrid: Temas de Hoy.
- XAMBÓ, Rafael (2001): *Comunicació, política i societat. El cas valencià*. València: Editorial Tres i Quatre.

-(2010): «Els mitjans de comunicació al País Valencià». *Arxius*, 23, pp. 3 – 16.

ZIMA, Pierre V. (1976): *La Escuela de Frankfurt: dialéctica de la particularidad*.
Barcelona: Galba.

-(2000): *Manuel de Sociocritique*. Paris: L'Harmattan.

7.2. FONTS AUDIOVISUALS

BARDEM, José Antonio (1956): *Calle Mayor*.

BELLOCH, Enrique (2015): *Sóc la Margot. Serio de día, coqueta de noche*.

Canal + (2014): *Run to Valencia*.

DOMÍNGUEZ, Martí (1958): *Discurs de proclamació de la Fallera Major. «Valencia, la gran silenciada. Cuando enmudecen los hombres... hablan las piedras»*.
<https://www.youtube.com/watch?v=v5WUm5Hyr6A&t=5s> (última visita: 09/02/2021)

ESCRIVÀ, Vicent (1978): *El virgo de Visanteta*.

FERNÁNDEZ, Alberto i PUMAROLA, Santiago (2007): *L'Alqueria Blanca*.

GANDIA CASIMIRO, Josep (1968): *Sega cega*.

GARCIA DEL VAL, Ángel (1981): *Cada-ver-es*.

HERVÁS, Eduardo & MAENZA, José Antonio (1968): *Orfeo filmado en el campo de batalla*.

MARTÍNEZ, Àngel (2019): *Monle, Món, Monleón*.

MENEZO, Rafael (1967): *Castelló 67*.

MIRA, Carles (1974): *Biotopo*.

-(1978): *La portentosa vida del pare Vicent*.

-(1980): *Con el culo al aire*.

MORAIS, Alberto (2013): *Los chicos del puerto*.

PÉREZ FERRÉ, Carlos (1991): *Tramontana*.

RIVERA, Lluís (1972): *Travelling*.

-(1974): *Personajes para una historia*.

SEGARRA, David (2018): *Savis de l'horta*.

SOLER, Llorenç (1976): *Gitanos sin romance*.

TALLER D'AUDIOVISUALS DE LA UNIVERSITAT DE VALÈNCIA & LEVANTE-EMV (2007): *La riuà, València, 1957*.

TARÍN, Sergi (2013): *Portuaris. Una breu història del Clot*.

-(2014): *Abril al Cabanyal. Crònica viva d'una resistència*.

TARÍN, Sergi i PERIS, Vicent (2018): *14 d'octubre del 1957: el dia en què parlaren les pedres*.

7.3. FONTS LITERÀRIES

ADLERT i NOGUEROL, Miquel (1984): *Del periodisme meu*. València: Sancho Arts Gràfiques.

AGUILAR, Enric (2015): *La fallera Calavera*. Carcaixent: Sembra Llibres.

AGUIRRE, José Luis (1955): *Pequeña vida*. Melilla: Imprenta Militar.

ALBEROLA, Carles i GARCIA, Roberto (1999): *Besos*. Alzira: Bromera.

ALBERTÍ, Fernando (1977): «Travestis que hacen país», *Dos y dos*, 50, pp. 38.

ALBORCH, Carmen (2009): *La ciudad y la vida*. Barcelona: RBA Libros.

ALEDÓN, Francesc (2013): *Singladures*. Tavernes de Valldigna: L'Eixam.

-(2014): *Flashbacks; Analepsis*. Tavernes de Valldigna: L'Eixam.

ALIAGA, Xavier (2014): *Dos metres quadrats de sang jove*. Barcelona: Alrevés.

ALONSO, Manel (2002): *Les hores rehabilitades. Antologia (1986-2002)*. València: Brosquil.

ALPERA, Lluís (1980): *Dades de la història civil d'un valencià. (1958-1978)*. València: Eliseu Climent Editor.

ANDRÉS ESTELLÉS, Vicent (1979): *Les pedres de l'àmfora. Obres completes*. (volum 2). València: Editorial Tres i Quatre.

-(1982): *Recomane tenebres. Obres completes*. (volum 1). València: Editorial Tres i Quatre.

-(1990): *Llibre de Meravelles*. València: Eliseu Climent Editor.

-(2002): *Mural del País Valencià*. València: Editorial Tres i Quatre.

-(2003): *Obra periodística*. Paiporta: Denes.

ARAZO, María Ángeles i JARQUE, Francesc (1978): *Valencia, noche*. Barcelona: Plaza & Janés.

-(1984): *Mercados de Valencia*. València: Ajuntament de València.

ARIAS, Fernando (1977): «Las pintadas. Una expresión alternativa». *Triunfo*, 734, pp.42-45.

ARNAL, Rafael (2011): *La solsida. Temps d'esperança. Temps de lluita. Temps de tristura*. Tavernes Blanques: L'Eixam.

ARNAL, Rafael & SATORRE, Trinitat (1986): *Putxa misèria!* Tavernes Blanques: Editorial Bonaire.

AUB, Max (2015): *La gallina ciega. Diario español*. Madrid: Visor.

- AZORÍN (José Martínez Ruiz) (1997): *Valencia*. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva.
- BAIXAULI, Manuel (2008): *L'home manuscrit*. Barcelona: Proa.
- (2014): *La cinquena planta*. Barcelona: Proa.
- BALLESTER AÑÓN, Rafael (1994): *Eduardo Hervás. Obra poética*. València: Institució Alfons el Magnànim, València.
- BAYARRI, Francesc (2016): *València sic transit*. València: Companyia Austrohongaresa de Vapors.
- (2018): *Matar Joan Fuster (i altres històries)*. València: Austrohongaresa de Vapor.
- BAYO, Chimo & ZAFÓN, Emma (2016): *No iba a salir y me lié*. Barcelona: Roca Editorial.
- BELTRAN, Adolf (1979): *Espenta*. Pedreguer: Cultura Popular al País Valencià.
- (2005): *Les llunes de Russafa*. Barcelona: Edicions 62.
- BENEYTO, Maria (1960) *El río viene crecido*, València: Diputació Provincial.
- BENS, Felip i VILLALBA, Marisa (2014): *La cuina del Cabanyal*. València: Drassana.
- BERTOMEU, Josep (2016): *Capvespre*. València: Lletra Impresa.
- BESSÓ, Pere (1984): *Prims homenatges*. València: Editorial Tres i Quatre.
- BODÍ, Francesc (1999): *L'infidel*. Alzira: Bromera.
- BORRÀS, Vicent (2013): *Primavera encesa*. Alzira: Bromera.
- BOSCH, Alfred (2006): *Inquisitio*. Barcelona: Columna.
- BUESO, Lluís (1979): *A gatamèu mirant*. Barcelona: Editorial Set i mig.
- BUÏL, Eduard (1972): *A través d'una vida: versos valencians*. València: Publicacions de l'Agrupació Literària 'Amigos de la Poesía'.
- CABANILLES, Antònia (1985): *La vella pell de l'alba. Poesia catalana al País Valencià (1973-1985)*. València: Editorial Tres i Quatre.
- CABRERA, Daniel, LEDRADO, Paloma, GIJÓN, M. Dolores (2010): *València. Guía azul. El mundo a tu aire*. Madrid: Gaesa.
- CALAFAT, Francesc (1991): *Camp de mines. Poesia catalana del País Valencià (1980-1990)*. València: Edicions de la Guerra.
- CAMAÑAS, Benigno (1978): «El travestismo resucita», *Los Marginados*, 8, pp. 30-31.
- CAMPS, Esperança (2004): *Quan la lluna escampa els morts*. Alzira: Bromera.
- CANELA, Joan i COLONQUES, Jordi (2016): *Napalm*. Alzira: Bromera.
- CASP, Xavier (2007): *Obra completa. Poesia (volum 1)*. València: Conselleria de Cultura i Esport.

- (2007a): *Obra completa. Poesia* (volum 2). València: Conselleria de Cultura i Esport.
- CASTELLÓ, Gonçal (1973): *Viure a Madrid. Cròniques des de l'Altiplà*. València: Gorg.
- (1979): *Sumaríssim d'urgència*. València: Prometeo.
- (1982): *La clau d'un temps. (Dietari de joventut)*. València: Prometeo.
- CERVERA, Alfons (1984): *De vampiros y otros asuntos amorosos*. Barcelona: Montesinos.
- (1985): *Fragmentos de abril*. València: Víctor Orenge editor.
- (2000): *La risa del idiota*. Barcelona: Montesinos.
- CERVERA, Rafa (2017): «Pepa Villalba, cantante de Vídeo y otras mujeres cruciales en la Valencia dorada de los ochenta», *Valencia Plaza*, 23/07.
- (2017 b): *Lejos de todo*. Saragossa: Jekyll & Jill.
- CHIRBES, Rafael (1988): *Mimoun*. Barcelona: Anagrama.
- (1991): *En la lucha final*. Barcelona: Anagrama.
- (1996): *La larga marcha*. Barcelona: Anagrama.
- (2004): *El viajero sedentario. Ciudades*. Barcelona: Anagrama.
- (2007): *La buena letra*. Barcelona: Anagrama.
- (2013): *En la orilla*. Barcelona: Anagrama.
- (2015): *Crematorio*. Barcelona: Anagrama.
- (2016): *Los viejos amigos*. Barcelona: Anagrama.
- CLAR, Josep Vicent (1993): *Infinitud de paisatge*. València: Amos Belinchón.
- COLOMER, Guillermo (2019): *L'últim dels valencians*. València: Drassana.
- CORDELLAT, Bernardo (1986?): *Libro hermético* [S.L.: wn]
- CORTÉS, Santi (2004): «Setze poemes valencians d'exili», *Caplletra. Revista Internacional de Filologia*, 36, pp. 117-152.
- CORTÉS, Santi i CATALUNYA, Anna (1988): «Poesia franquista valenciana», *Caplletra. Revista Internacional de Filologia*, 5, pp. 109-121.
- CREMADES ARLANDIS, Ferran (1980): *La Regina de la pobla de les fembres peccadrius*. Barcelona: Edicions 62.
- (1989): *Coll de Serps*. València: Editorial Tres i Quatre.
- (1991): *Línia trencada*. Barcelona: Edicions 62.
- DECONFRENS, Victor (1992): *Cròniques d'un rei. El príncep (I). El conqueridor (II)*. València: Tabarca.

Destino Valencia. Guía de ocio y turismo de Valencia (2013): València: Indra Impresores.

DIVERSOS AUTORS

-(1979): *Motín de cuenteros*. València: Prometeo.

-(1985): *L'Espai del Vers Jove: mostra poètica jove 85*. València: Generalitat Valenciana. Conselleria de Cultura, Educació i Ciència.

-(1987): *Dichosa Valencia*. València: Víctor Orenga Editor.

-(2012): *Valentia: 1 ciudad, 36 autores y 23 historias*. Barcelona: Norma.

-(2016): *València, Línia Clara*. València: IVAM.

-(2018): *Zero responsables*. Bilbao: Artezblai.

-(2020): *Contracultura. Resistencia, utopía y provocación en Valencia*. València: IVAM.

DOÑATE, Pepe (2003): *Jarque. Mirar sereno. Mirar airado*. València: Institució Alfons el Magnànim.

DOMÍNGUEZ, Martí (1997): *Les confidències del comte de Buffon*. València: Editorial Tres i Quatre.

-(1999): *El secret de Goethe*. Barcelona: Edicions 62.

DURAN, Cristina, GINER, Miguel Ángel i BALLESTER, Laura (2018): *El día 3*. Bilbao: Astiberri.

DURAN DE VALÈNCIA, Miquel (1978): *Guerra, victòria, demà*. València: Eliseu Climent editor.

EIXIMENIS, Francesc (2009): *Regiment de la cosa pública*. València: Acadèmia Valenciana de la Llengua.

ENRÍQUEZ, Emilia (ed.) (1984): *Poema de Mio Cid*. Barcelona: Plaza & Janés.

FABREGAT, Amadeu (1976): «L'eros fallero». *Ajoblanco*, núm. 10, pp. 10.

-(2015): *Carn fresca. Poesia valenciana jove*. Catarroja: Editorial Perifèric.

-(2019): *Assaig d'aproximació a Falles Folles Fetes Foc*. Catarroja: Edicions Perifèric.

FALCÓ, José Luis & SELMA, José Vicente (1985): *Última poesía en Valencia. (1970-1983)*. València: Institució Alfons el Magnànim

FERNÁNDEZ, Lluís (1979): *L'anarquista nu*. Barcelona: Edicions 62.

FERRANDO, Rafael (1978): *Això diu que era*. València: Setmana Gràfica.

-(1981): *Trossos i mossos*. València: Editorial Tres i Quatre.

FERRER, Ricard i MARTORELL, Pep (2012): *Passejant el Marítim*. València: Rom Editors.

- FERRER SENABRE, Isabel (2013): *Les pistes de ball durant el primer franquisme: espais de lleure a l'Horta – Albufera*. Universitat de Barcelona (tesi doctoral).
- FLORIN, Anaïs (2018): *Ara vindran les màquines. Relats subalterns en la València Sud*. València: Alba Herrero Editora.
- FUSTER, Jaume (1996): *La mort de Guillem*. València, Editorial Tres i Quatre.
- FUSTER, Joan (1962): *El País Valencià*. Barcelona: Destino.
- (1964): *Nosaltres els valencians*. Barcelona: Edicions 62.
- (1980): *Antologia de la poesia valenciana (1900-1950)*. València: Eliseu Climent editor.
- (1982): *Ara o Mai*. València: Editorial Tres i Quatre.
- (1983): *Veure el País Valencià*. Barcelona: Destino.
- (1985): *Punts de meditació: (dubtes de la transició)*. València: Eliseu Climent editor.
- (1986): *Poetes, moriscos i capellans*. València: Eliseu Climent editor.
- (1993): *L'Albufera de València*. Alzira: Bromera.
- (1995): *Un país sense política*. Alzira: Bromera.
- FUSTER, Joan, et alii (1984): *Els Països Catalans: un debat obert*. València: Editorial Tres i Quatre.
- GALLEGO, Vicente (1988): *La luz, de otra manera*. Madrid: Visor.
- (2003): *El sueño verdadero. Poesía (1988-2002)*. Madrid: Visor.
- GANDIA CASIMIRO, Josep (1981): *Celia Camps. Fiestas del País Valencià*. València: Penthalon Ediciones.
- (1983): *Crònica dement*. València: Prometeo.
- GARCÍA CERVERA, Vicente (1980): *Metal·lografies i d'altres religions*. València: Fernando Torres.
- (1985): *Las cartas de Saguia - el - Hamra. Tánger*. Barcelona: Tusquets
- GARCÍA-LLIBERÓS, María (2017): *La función perdida*. València: Editorial Sargantana.
- GARCÍA NIEVES, José Luis (2018): «De Barrachina a la plaza de la Hamburguesa». *Levante-EMV*, «Domingo», pp. 9. 17/06/2018.
- GARCÍA NIEVES, José Luis i MARCH, José Ricardo (2012): *Cuando fuimos campeones. El Llevant y la Copa (1926-2012)*. València: Drassana.
- GARCIA-OLIVER, Ferran (1993): *París particular*. València: Editorial Tres i Quatre.

- GIL-ALBERT, Juan (2004): *Obra completa en prosa*. Volum 1. València: Diputació de València – Institució Alfons el Magnànim.
- GIRONA ALBUIXECH, Albert (2005): *Joanquín Sanchis «Finezas». Fotografia de guerra (Valencia, 1937-1939)*. València: Pentagraf.
- GÓMEZ NADAL, Emili (2008): *Diaris i records (1977-1988)*. València: Publicacions de la Universitat de València.
- GRANELL, Marc (1990): *Tria personal: 1976-1989*. València: Edicions de la Guerra.
-(2019): *Poesia completa (1976-2016)*. València: Institució Alfons el Magnànim.
- GUILLEM, Ramon (1992): *La cambra insomne*. València: Editorial 3 i 4.
- GUILLOT, E. (2018): *Miles de muchachos. Una crònica oral del punk en Valencia*. València, Institut Valencià de Cultura - Generalitat Valenciana.
- IRANZO, Víctor (1900): *Poesies*. València: Imprenta de Manuel Alegre.
- ISA TRÒLEC (1978): *Mari Catúfols*. València: Editorial Tres i Quatre.
-(1979): *Cabo de Palos*. València: Prometeo.
-(1980): *Bel i Babel*. València: Prometeo.
-(1985): *Ramona Rosbif*. València: Editorial Tres i Quatre.
-(1995): *Ploure a la mar*. Alzira: Bromera
- JAÉN i URBAN, Gaspar (1982): *Cambra de mapes*. Barcelona: Edicions del Moll.
-(1991): *Fragments*. València: Editorial Tres i Quatre.
-(1998): *Del temps present*. Alzira: Bromera.
-(2000): *Pòntiques*. Alzira: Bromera.
- JÀFER, Salvador (1988): *Produccions Ansietat (1970-1988)*. València: Editorial Tres i Quatre.
- JORDAN GALDUF, Josep Maria (1998): *Quadern de viatges*. València: Tàndem.
- LAHUERTA, Rafa (2014): *La balada del Bar Torino*. València: Drassana.
-(2020): *Noruega*. València: Llibres de la Drassana.
- LEAL, Juli (1977): *Memòries de la coentor*. València: Editorial Tres i Quatre.
- LEÓN ROCA, José Luis (1954): *Los Romeu*. València: Diputació de València.
-(2003): *Blasco Ibáñez y la Valencia de su tiempo*. València: Asociación Vicente Blasco Ibáñez – Centro de Estudios León Roca.
- LÓPEZ, Pilar (1978): «Posiblemente este mismo mes: El presunto homicida de Miquel Grau, al banquillo», *València Semanal*, 14, pp. 15-16.

- (1978 b): «Hablan los punk de Valencia: Ramoncín es despreciable», *Valencia Semanal*, 21, pp. 36-37.
- LLOBELL, Sento (1983): *Romance*. Bilbao: Arrebato.
- (1985): *Velvet Nights*. Barcelona: Norma.
- LLOBERA, Fernando S. (2006): *El precio de un secreto*. Barcelona: Planeta.
- LÓPEZ GRADOLÍ, Alfonso (1974): *Guía secreta de Valencia*. Madrid: Editorial Al-Borak.
- LOZANO, Josep (1992): *Ribera*. Alzira: Bromera.
- (2000): *Crim de Germania*. València: Editorial Tres i Quatre.
- (2003): *El Mut de la Campana*. Alzira: Bromera.
- LOZANO, Urbà (2006): *Femení singular*. Alzira: Bromera.
- MANSANET, Víctor (1999): *Pols d'estels (Rafa Ferrando i la València contracultural)*. Simat de Valldigna: La Xara.
- MARQUÉS, Josep Vicent (1974): *País Perplex*. València: Eliseu Climent Editor.
- (1990): (coord.) *La llum i el caos. Mirades sobre València*. València: Gràfiques Torsan.
- (2000): *País perplex. Notes sobre ideologia valenciana*. València: Editorial Tres i Quatre.
- MARQUÉS, Vicent (2006): *Nit de foc*. Aldaia: Edicions Alfani.
- MARTÍNEZ, Miquel (2010): «Paisatge emocional. (Conversa amb Jaume Pérez Montaner)». En *L'Aiguadolç*, 37 – 38: *Homenatge a Jaume Pérez Montaner*, pp. 17-24.
- MARZAL, Carlos. (2005): *El corazón perplejo. Poesía reunida, 1987-2004*. Barcelona: Tusquets
- (2010): *Los pobres desgraciados hijos de perra*. Barcelona: Tusquets.
- MESEGUER, Lluís (2015): *La ciutat dels dies*. València: Editorial Denes.
- (2018): *Carles Salvador. Obra poètica completa*. València: Acadèmia Valenciana de la Llengua.
- MESTRE, Toni (1980): *Pleniluni d'estiu*. Silla: Ajuntament de Silla.
- MILLÁS, Jaime (1976): «El cauce del Turia: una reivindicación ciudadana», *Triunfo*, 691.
- MILLÁS COVAS, Jaime (2010): *Valencia*. Barcelona: Triangle Postals.
- MILLÓN, Juan Antonio (2007): *Lluís Guarner. El legado de una pasión literaria*. València: Conselleria de Cultura, Educació i Esport.

- MIQUEL, Carme (2013): *Mataren el verd. Crònica novel·lada dels fets de la Punta*. València: Edicions 96.
- MIRA, Joan Francesc (1981): *El desig dels dies*. València: Editorial Tres i Quatre.
- (1985): *Els cucs de seda*. València: Editorial Tres i Quatre
- (1987): «El nom de la plaça», *El Temps*, núm. 161, 20 juliol.
- (1989): *Els treballs perduts*. València: Editorial Tres i Quatre.
- (1994): *Hèrcules i l'antropòleg*. València: Editorial Tres i Quatre.
- (1997): *Sobre la nació dels valencians*. València: Editorial Tres i Quatre.
- (2003): *Purgatori*. Barcelona: Proa.
- (2007): *Borja Papa*. València: Editorial Tres i Quatre.
- (2008): *El professor d'història*. Barcelona: Proa.
- (2013): *El tramvia groc*. Barcelona; Proa.
- (2014): «València, un amor frustrat». *Quadern de El País*, 09/04/2014.
- MIRA, Joan Francesc i JARQUE, Francesc (1999): *València per a veïns i visitants*. Alzira, Bromera.
- MOLINS, Manuel. (1978): *Dansa de vetlatori*. València: Tres i Quatre.
- (1985): *Tango*. Tavernes Blanques: L'Esquer Editorial.
- (1988): *Ni tan alts ni tan rics*. Alzira: Bromera.
- (1992): *Ombres de la ciutat*. València: Centre Dramàtic de la Generalitat Valenciana.
- (2006): *Monopatins (skaters)*. Alzira: Bromera.
- MORA, Ignasi (1990): *Finale*. València: Editorial Tres i Quatre.
- MOYA, Antonio-Prometeo (1975): *Retrato del fascista adolescente*. Barcelona: Seix Barral.
- MUÑOZ, Abelardo (1987): *Valencia sumergida*. València, Víctor Orenge editor.
- (1999): *Joaquín Sorolla. Viajero a la luz*. València, Institut Alfons el Magnànim – CVEI.
- (2010): «La batalla de El Carme», *El País*, 02/08/2010.
- (2010): «La Transició en una barra», *Quadern, El País*, 04/11/2010, pp. 1-2
- (2014): «La línia invisible», *Cartelera Turia*, 21-27 novembre, pàg. 112
- (2016): *Hotel Continental*. València: El Petit Editor.
- (2018): *Chaflán*. València: Institut Alfons el Magnànim -CVEI .
- MUÑOZ PUELLES, Vicente (1981): *Anacaona*, Barcelona: Tusquets.

- NADAL GONZÁLEZ, Emilio (2014): *Tuyo siempre, Levante UD*. València: Obrapropia Editorial.
- NAVARRO, Héctor Hugo (2016): *La memoria del bandido*. València: Drassana.
- (2019): *Interterror. Historia de un grupo de culto en la Valencia punk*. València, Per(r)ucho – Libros de Papel.
- NAVARRO, Joan (1975): *L'ou de la gallina fosca*. Barcelona: Curial.
- (1991): *Drumcondra*. València: Editorial Tres i Quatre.
- (1992): *Tria personal: 1973-1987*. València: Edicions de la Guerra.
- OLEZA, Joan (1981): *Tots els jocs de tots els jugadors*. València: Prometeo.
- ORTEGA, Vicent (2002): *Diumenge de glòria*. Alzira: Bromera.
- PALAZÓN, Alicia, AHUIR, Artur (2007): *València. Historia de la ciudad. Paseos y recorridos*. València: Ajuntament de València.
- PALMERO, Remigi (1991): *Línia de foc (Cançons i poemes)*. València: Edicions de la Guerra.
- PALOMERO, Josep (1980): *Crònica carnal*. València: Prometeo.
- PEDRAZA, Pilar (1990): *La pequeña Pasión*. Barcelona: Tusquets.
- PÉREZ CASADO, Ricard (2013): *Viaje de ida. Memorias políticas (1977-2007)*. València: Publicacions de la Universitat de València.
- PÉREZ MONTANER, Jaume (1976): *Adveniment de l'odi*. València: Editorial Tres i Quatre.
- (1978): *Deu poemes*. València: Séptimomiau-Gallocrisis.
- (1980): *Museu de cendres*. València: Diputació Provincial.
- (1985 a): *L'heura del desig*. València: Ajuntament de València - Fernando Torres Editor.
- (1985b) (director): *Encontre d'escriptors de la Mediterrània*. València: Ajuntament de València.
- (1992): *Màscares*. València: Institució Alfons el Magnànim.
- (1992b): *La mirada ingènua*. La Forest d'Arana: València.
- (1994): *Fronteres*. Alzira: Bromera.
- (1996): *L'oblit*. Barcelona: Edicions 62.
- (2009): *Solatge*. Catarroja: Perifèric Edicions.

- PÉREZ MONTANER, Jaume, GRANELL, Marc i VIANA, Amadeu (1981): *Brossa nova: poetes valencians dels 80. Antologia*. València: Associació Cultural Universitària de Filologia.
- PÉREZ MORAGÓN, Francesc (1983): *Eduard López-Chavarri. Proses de viatge*. València: Institució Alfons el Magnànim.
- PÉREZ MORAGÓN, Francesc i FRESQUET, Rafael (1998): *Vicent Ventura: un home de combat*. València: Universitat de València.
- PIERA, Emili (2016): *La cuina de l'Albufera (i les marjals)*. València: Perifèric Edicions.
- PIERA, Emili i GUITIÁN, Tonino (2009): *Asesinato en el Palau de las Artes*. València: Editorial Cocó.
- PIERA, Emili; JARDÍ, Manuel S.; TORRENT, Ferran (1992): *La Cosa Nostra*. València: Camacuc.
- PIERA, Josep (1977): *Rondalla del retorn*. València: Eliseu Climent.
- (1983): *Els poetes aràbigos-valencians*. València: Institució Alfons el Magnànim.
- (1985): *Maremar*. Barcelona: Edicions 62
- (1987): *Un bellíssim cadàver barroca*. Barcelona: Edicions 62.
- (2018): *El llibre daurat: la història de la paella com no s'ha contat mai*. Barcelona: Pòrtic.
- (2020): *Els fantàstics setanta (1969-1974)*. València: Institució Alfons el Magnànim – Centre Valencià d'Estudis i Investigació.
- PIQUERAS, Norberto; GARCIA POVEDA, José; MARTÍNEZ TÓRTOLA, Manuel (coord.) (2017): *La València d'El Flaco*. València: Universitat de València.
- PLA LÓPEZ, Rafael (2016): *Memòries disperses*. Meliana: edició digital.
- PONCE, Luis i ALMANSA, Inma (2012): «Regaliz», dins *DA* (2012), pp. 147-160.
- PUIG, Toni (1977): (1977): «Nos encantan las ciudades pintarrajeadas». *Ajoblanco*, 18, pp. 12.
- (1977 b) «Yo también soy travesti»; *Ajoblanco*, 19, pp. 13-16.
- QUEROL, Jordi, & MERCÉ, Moisés (1984): *Abans moros que catalans!*. València: Editorial Tres i Quatre.
- (1989) *València 1977*. València: Editorial Tres i Quatre.
- RAIMON (2012): *La vida immediata: 1981, diari de treball*. Barcelona: Editorial Plataforma.

- RIQUER, Martí de (1990): *Tirant lo blanch*. Barcelona: Ariel.
- RODRÍGUEZ, Josep Vicent (1978): «Los travestis tomaron la calle», *Valencia Semanal*, 35, pp. 40-42.
- RODRÍGUEZ GIMENO, Rafa (2013): «Sangre, sudor y jeringuillas», *Verlanga*, 12 de juliol. [Consulta el 4 de juliol de 2022].
- RODRÍGUEZ-CASTELLÓ, Manel (1979): *La ciutat del tràngol*. València: Editorial Tres i Quatre.
- (1987): *De foc i danses*. València: Ajuntament de València – Víctor Orega.
- RODRÍGUEZ, Evangelina (1987): *Novelas amorosas de diversos ingenios del siglo XVII*. Madrid: Castalia.
- ROIG ROSELLÓ, Antoni (1978): *Todos los parques no son un paraíso: memorias de un sacerdote*. Barcelona: Planeta.
- SABATER, Toni (2013): *Dies*. València: Drassana.
- (2016): *Ciutat de campanars*. València: Drassana.
- (2019): *Insistències en la llum*. València: Drassana.
- SALVADOR, Vicent (1980): *Argiles*. València: Editorial Tres i Quatre.
- (1982): *Ritual de cendra*. València: Prometeu.
- (1984) *Calabruix*. Gandia: Ajuntament de Gandia.
- (1992): *Mercat de la Sal*. València: Editorial Tres i Quatre.
- SÁNCHEZ-CUTILLAS, Carmelina (1985): *Matèria de Bretanya*. València: Editorial Tres i Quatre.
- SANCHIS GUARNER, Manuel (1962): *Poetes universitaris valencians*. València: L'Estel.
- (2005): *Lletres de resistència*. Catarroja – Barcelona: Editorial Afers.
- SARRIÀ, Xavi (2008): *Històries del paradís*. Alzira: Bromera.
- (2014): *Totes les cançons parlen de tu*. Carcaixent: Sembra Llibres.
- SEGUÍ, Josep-Lluís (1989): *Rosa Vermell, detectiva privada*. Alzira: Bromera.
- (1990): *Roig & negre*. Alzira: Bromera.
- SELLÉS, Francesc (1977): *El temps tatuat*. València: Editorial Tres i Quatre.
- SERRANO, Rosa (2019): *Les petjades del temps: memòries*. València: Balandra.
- SIFONER, Lluís el (1977): *El barranc de les Fonts. Poemes, cançons, himnes i taronges*. València-Pedreguer, Lindes / Cultura Popular al País Valencià.

- SIMÓN, César (1985): *Quince fragmentos sobre un único tema: el tema único*. Sagunt: Ajuntament de Sagunt.
- SIRERA, Josep Lluís i Rodolf (1972): *Homenatge a Florentí Montfort*. Barcelona: Edicions 62.
- SOLAZ, Rafael (2009): *Valencia, ciudad de postal: paseo por el centro histórico a través de antiguas tarjetas postales*. València, ROM Editors.
- (2012): *El Carme: crónica social y urbana de un barrio histórico*. València, ROM Editors.
- SOLBES, Rosa (1977): «Miquel Grau». *Valencia Semanal*, 1, pp. 23-27.
- (1978): «La dinamita se vistió de turrón. Sanchis Guarner», *Valencia Semanal*, 51, pp. 28-30.
- (1978): «Ultras en la universidad, bombas contra librerías. Terrorismo en el País Valenciano» (1), *Valencia Semanal*, núm. 52, pp. 30-32.
- SÒRIA, Enric (1991): *Mentre parlem. Fragments d'un diari iniciàtic*. Barcelona: Edicions 62.
- (1993): *Compàs d'espera*. València: Edicions de la Guerra.
- (2005): *La lentitud del mar*. Barcelona: Editorial Proa.
- STABILE, Uberto (1989): *El pianista del Metropol*. València: Editorial Malvarrosa.
- TOMÁS GARCÍA, José Luis de (1990): *La otra orilla de la droga*. Barcelona: Planeta.
- TOMEIO, Javier (2009): *El crimen del cine Oriente*. Barcelona: Ediciones B.
- TORMO SOLER, Ana Maria (2017): *Teatro Eslava (1908 – 1960). El escenario valenciano de la comèdia en los años 50*. Universitat de València. Tesi doctoral.
- TORRENT, Ferran (1983): *La gola del llop* (amb Josep Lluís Seguí). València: Edicions del Bullent.
- (1984): *No emprenyey el comissari*. València: Editorial Tres i Quatre.
- (1985): *Penja els guants, Butxana*. Barcelona: Quaderns Crema.
- (1987): *Un negre amb un saxo*. Barcelona: Quaderns Crema
- (1989): *Cavall i rei*. Barcelona: Quaderns Crema
- (1992): *L'any de l'embotit*. Barcelona: Columna.
- (2003): *Espècies protegides*. Barcelona: Columna.
- (2007): *Gràcies per la propina*. Barcelona: Columna.
- (2015): *Un dinar un dia qualsevol*. Barcelona: Columna.
- TORRES, Daniel (1981): *El àngel caído*. Barcelona: Editorial Complot.

- VALENZUELA, Javier (2013): *Crónicas quinquis*. Madrid: Libros del KO.
- VALENZUELA, Javier i TORRALBA, Ana (1978): «Nosotros los heroinómanos». *Valencia Semanal*, 46, pp. 30-31.
- VALOR, Enric (1985): *L'ambició d'Aleix*. València: Gregal.
- VALOR i SERRA, Jordi (1964): *Lina Morell. Un cas apassionant*. València: Editorial Sicània.
- VELASCO CRESPO, Àngel (2012): *Gonçal Castelló*. Barcelona: Fundació Josep Irla.
- VENTURA, Vicent (1977): *Política per a un país*. València: Eliseu Climent editor.
- VENTURA MELIÀ, Rafael (1980): *Senyals de vida*. València, Fuentenera.
- (1981): *Igual vol dir Itàlia*. València: Prometeo.
- VERDEGUER, Alfons (1954): *Els clàssics, la terra i jo*. València: Editorial Torre.
- VICENT, Manuel
- (1977): «Crónica de un irresponsable». *La Codorniz*, 25/09.
- (1988): «Inventario». *El País*, 19/04/1988
- (1993): «Lo que 'Al vent' se llevó». *El País*, 18 d'abril.
- (1994a): *Tranvía a la Malvarrosa*. Madrid: Alfaguara.
- (1999): *Son de mar*. Buenos Aires: Alfaguara.
- (2007): «Para que el fuego solo sea un espejo», dins DA 2007, pp. 106-112
- (2014): «Así nos ven, más o menos»; *El País*, 9 d'octubre.
- VIDAL-BENEYTO, José (1981): *Diario de una ocasión perdida*. Barcelona: Kairós.
- VILA i VILA, Joan (1985): *Cambra dels dies sense retorn*. València: El Cingle.
- VIZCAÍNO CASAS, Fernando (1995): *... Y al tercer año, resucitó*. Barcelona: Planeta.

7.4. FONTS MUSICALS

- AL TALL (1977): *Deixeu que rode la roda*; Edigsa
- (1979): *Quan el mal ve d'Almansa*; Ànec.
- (1982): *Cançons de la nostra Mediterrània*. Ariola.
- (1985): *Xarq al-Andalus*, RNE.
- ALABAJOS, Pau (2008): *Teoria del caos*. Cambra Records.
- (2016): *L'amor i la ferocitat*. Bureo.
- ARRAP (2012): *Ara va de bo*. Autoedició.
- BAJOQUETA ROCK (2010): *València experiment*. Autoedició.
- BRUNO LOMAS (2015): *Todas sus grabaciones en Emi – Regal (1965-1968)*. Warner Music Spain.
- BRIZ, Òscar (2006): *Quart creixent*. Ventilador Music.
- BUSTAMANTE, Juli (1986): *Cargo de mi*. Discos Medicinales.
- (2004): *Cambriers*. Factoría Autor.
- DIVERSOS AUTORS (2016) *La Mugre y el Turia*, Vómito Punk Records.
- DOBLE ZERO (1978): *Abre tu mente*. Dial
- GABOTTI (1984): *Soy un ligón*. DRO.
- GLAMOUR (1981): *Imágenes*. Polydor.
- LA GOSSA SORDA (2008): *Saó*. Maldito Records.
- LA HABITACIÓN ROJA (2001): *Metropol*. Grabaciones en el Mar.
- (2003) 4. Grabaciones en el Mar.
- LOS HURACANES (2015) *Los Huracanes: todas sus grabaciones en Emi Regal (1965-1968)*. Parlophone Spain.
- KLAN (2018): *Hordas celtíberas*. Rata Ta Ta Tá.
- LLOUIS (1968): *Volumen II*. Emi Regal.
- INTERTERROR (2001): *Vivos o muertos*, Tonto Records.
- LA MORGUE (1981): *Pompis de luxe*. Edigsa.
- MPM (1993): *Sube que te llevo*. Quality.
- OBRINT PAS (2002): *Terra*. Propaganda Pel Fet!
- (2005): *En moviment*. Propaganda Pel Fet!
- ORXATA SOUND SYSTEM (2007): *I.O.* Jamendo SA
- (2011) 2.0. Vinga va.
- PALMERO, Remigi (2008): *Humitat relativa*, La Casa Calba.

ELS PAVESOS (1978): *El pardal de Sant Joan i la Bolseria*. Movieplay.
-(1979): *València, Estambul, Konstantinòpolis*. Movieplay
-(1981): *Borumballes falleres*. Movieplay
PADILLA, José (1990): *Antología*. Virgin.
RAIMON (1964): *Raimon*. Edigsa.
RAMÍREZ, Vicente (1993): *Valencia en Fallas*. PagoDiscotecas.
LA RESISTENCIA (1985): *El odio y las lágrimas*. Twins.
LLUÍS EL SIFONER (1976): *Tinc un mànec de tres pams i mig*. Movieplay.
TARDOR (2014): *Una ciutat invisible*. Primavera.
-(2017): *Patraix*. Primavera.
EL TITI
-(1983): *El Titi canta a Valencia*. Dial Discos.
-(2010): *¡Libérate!* Divucsa.
TOP SON (1981): *Top Son*. Ariola.
Scooters, *Toma anfetes* (Turia Records, 2008)
ZOO (2014): *Tempestes venen del sud*. Propaganda pel Fet!
VADEBO (2015): *Travesses*. Maldito Records.