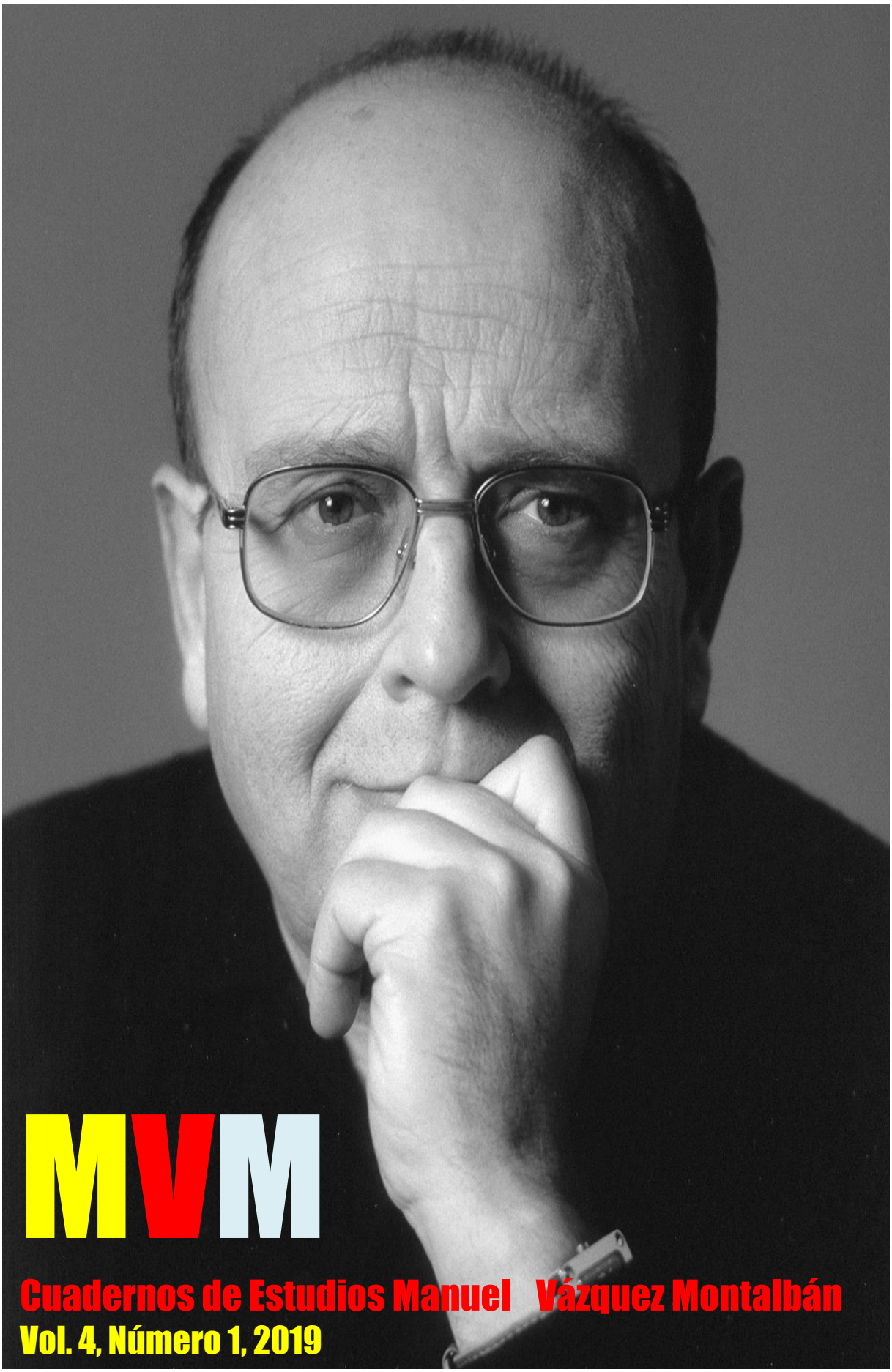


MVM

Cuadernos de Estudios Manuel Vázquez Montalbán

Vol. 4, Número 1, 2019

CEMVM

Vol. 4, No 1 (2019)

Tabla de contenidos

JOSÉ V. SAVAL. A modo de introducción 1

GEORGES TYRAS. *El señor de los bonsáis*, de Manuel Vázquez Montalbán: un caso de crítica política juvenil 3

ROSA MARÍA RODRÍGUEZ ABELLA. Retraducir a Manuel Vázquez Montalbán: el caso de *Los mares del Sur* 17

JOSÉ V. SAVAL. *La soledad del manager* como definición de la serie Carvalho 37

ANNE-SOPHIE OWCZARCZAK. Manuel Vázquez Montalbán: ¿motivo de risa o de reflexión? 45

IVANNE GALANT. "¿Hacemos turismo o viajamos, Biscúter?" Manuel Vázquez Montalbán y las modalidades del viaje 58

SECCIÓN BIBLIOGRÁFICA. Reseñas

Hernán Migoya y Bartolomé Seguí, *Manuel Vázquez Montalbán. Carvalho Tatuaje*. Barcelona: Norma editorial, 2017, por JOSÉ MARÍA IZQUIERDO 72

Manuel Vázquez Montalbán, *Barcelonas*, a cargo de Quim Aranda, ilustraciones de Pau Gasol Valls, epílogo Mari Paz Balibrea. Barcelona: Ajuntament de Barcelona, 2018, por JOSÉ V. SAVAL 77

Carlos Zanón, *Carvalho: problemas de identidad*. Barcelona: Planeta, 2019, por MARI PAZ BALIBREA 80

Datos de los autores 83

ISSN: 2014-0525
Dirección electrónica: https://www.journals.uio.no/index.php/MVM
Contacto: Jose.Saval@ed.ac.uk - p.j.m.izquierdo@ub.uio.no

CEMVM 4 (2019):1-2

A modo de introducción

Después de las conferencias internacionales sobre nuestro autor en las universidades de Grenoble (donde Manuel Vázquez Montalbán fue investido Doctor Honoris Causa en el 2002) y Birbeck-London aparece este número cuatro de la publicación. A este le seguirán dos números especiales: "Perspectivas transatlánticas: Manuel Vázquez Montalbán y Latinoamérica" coordinado por José Colmeiro y Michael Aronna, y "Memoria y Narración" bajo la dirección de José María Izquierdo conjuntamente con Juan Carlos Cruz y Claudia Jünke.

Este volumen consta de cinco artículos, el primero de ellos firmado por Georges Tyras sobre *El señor de los bonsais*, una obra encuadrada dentro de la literatura juvenil y que no ha sido motivo de atención para la crítica y que el catedrático francés y fundador de la asociación, junto con otros, subsana de manera erudita. A este estudio le sigue uno firmado por Rosa María Rodríguez Abella acerca de las traducciones de *Los mares del Sur*, una de las obras más emblemáticas de la ingente producción montalbaniana, al italiano. Más adelante aparece un artículo sobre *La soledad del manager*, una obra que cuenta ya con más de cuarenta años desde su primera edición. Posteriormente, publicamos un estudio sobre el humor en la obra de Manuel Vázquez Montalbán, centrándose especialmente en la revista *Por Favor*, firmado por Anne-Sophie Owczarczak. Cierra el volumen un artículo sobre el motivo del viaje en la obra montalbaniana, un tema sobre el que ya se ha publicado algún texto en volúmenes anteriores de esta revista. Este, concretamente, lleva la firma de Ivanne Galant que además de analizar un prólogo escrito por Manuel Vázquez Montalbán, aborda, entre otras, las novelas *Los pajaros de Bangkok* y, naturalmente, *Milenio*. Llamativa, en líneas generales, en este número, resulta la aportación del montalbanismo francés que ocupa más de la mitad de la revista. Cabe, entonces, alabar la dedicación y el esfuerzo de los docentes franceses en años anteriores para que ahora se estén publicando tesis y artículos especializados sobre la obra de nuestro autor.

La sección dedicada a reseñas aporta el análisis de tres textos muy diferentes entre sí. José María Izquierdo discute la relevancia de un cómic que traslada a este arte la novela *Tatuaje*; José Saval analiza la importancia de la reedición de *Barcelonas* a cargo del periodista y novelista Quim Aranda; y finalmente Mari Paz Balibrea reseña el retorno de Carvalho de la mano de otro autor, Carlos Zanón, en *Carvalho: problemas de identidad*. En futuras ediciones seguiremos aportando más comentarios sobre

las publicaciones en torno a Vázquez Montalbán como el estudio *Io Franco* de Silvio Battaglia sobre *Autobiografía del General Franco* titulado de manera un poco diferente en la version italiana.

La próxima conferencia de la asociación tendrá lugar en Oslo durante el verano de 2021, lo cual aportará nuevas aproximaciones a la obra montalbaniana, mientras se planteará un número especial sobre poesía, probablemente de la mano de Sergio García, gran especialista en la materia.

José V. Saval

CEMVM 4 (2019): 3-16

El señor de los bonsáis, de Manuel Vázquez Montalbán: un caso de crítica política juvenil

GEORGES TYRAS

> Combien plus est l'art du bonsaï, car nous travaillons avec le monde du vivant, il y a une interconnexion entre le vivant d'un arbre et le vivant de l'homme.
>
> François Bongrand

> L'homme est un bonsaï qui se prend pour un arbre.
>
> Philippe Le Roy

En 1999 se publicaba en una colección de literatura juvenil entonces en boga, AlfaGuay, una corta novela de título codificado, de trama extraña, firmada por un escritor del que sin duda no se esperaba que interviniera en una categoría literaria destinada a preadolescentes de catorce años como máximo. El texto se titulaba *El señor de los bonsáis*, y su autor, que acababa de ser laureado con el Premio Nacional de las letras españolas, concedido en 1995, no era sino Manuel Vázquez Montalbán[1].

En la obra inmensa y proteiforme del escritor barcelonés, *El señor de los bonsáis* es un hápax, cuya existencia le debe probablemente mucho al voluntarismo y a la vitalidad de la colección en la que se ubica y que acogió entre 1996 et 2003 unos cincuenta títulos, firmados por los mejores autores nacionales (Rosa Montero, Manuel Rivas, Josefina Aldecoa) y extranjeros (Italo Calvino, Roald Dahl, René Goscinny). Obra de encargo, pues, como quizá la mayor parte de la producción de literatura juvenil promocionada por el Grupo Santillana de Ediciones, *El señor de los bonsáis* respeta el pliego de condiciones editorial y asocia a la escritura una serie de ilustraciones, firmadas por Lluïsa Jover. Dicha artista plástica, que trabaja la cerámica tanto como el dibujo sobre papel, ha colaborado con grandes nombres de las letras tales como Carme Riera, Francisco Umbral o Gabriel García Márquez. Para *El señor de los bonsáis*, optó por desistir del tratamiento estilizado y dinámico que suele reservar al personaje, eligiendo un trazo más caricaturesco, más adecuado

—

[1] Manuel Vázquez Montalbán, *El señor de los bonsáis* (Ilustración de Lluïsa Jover). Madrid, Grupo Santillana de ediciones, 1999 (AlfaGuay – Alfaguara juvenil).

para evocar las distorsiones de la realidad. El uso de una aguada de tinta negra convierte cada imagen en un recuerdo de la negrura de las situaciones evocadas. En otras palabras, estamos en un universo mutante y tenebroso, cuya fealdad es subrayada por la evocación pictórica, acompañando de manera perfecta el proyecto de un escritor del que es harto conocida la capacidad de mostrarse crítico, cuando no caustico.

Caustico, Manuel Vázquez Montalbán lo es a todas luces en esta novela que pretende dirigirse al público juvenil, desde un título posiblemente en clave, aunque perfectamente legible sin embargo en la España de finales del siglo XX como apodo de un hombre político de primer plano. La historia que cuenta *El señor de los bonsáis* no tiene más dimensión juvenil que la de la edad de sus protagonistas, ni más significación ejemplar que la que genera el desplazamiento metafórico. De ahí la necesidad, para entender bien su alcance, de interesarse por los dos niveles de producción de sentido que ofrece la novela, el de la política y el de la literatura.

El señor de los bonsáis

Título cifrado, *El señor de los bonsáis* es en efecto, en la España de los noventa, una denominación inmediatamente identificable que designa a Felipe González Márquez. El líder del PSOE siente por el arte del bonsái una pasión de notoriedad pública. Esta pasión permaneció activa tanto tiempo como el partido socialista se mantuvo en el poder, y como su Secretario General conservó la Presidencia del gobierno, desde su victoria en las elecciones de octubre de 1982 hasta su derrota en marzo de 1996:

> Fueron el remanso de paz de Felipe González durante buena parte de su paso por La Moncloa. A ellos les dedicaba horas y horas, siempre guiado por los consejos del "maestro" Luis Vallejo (Cernuda 12).

Luis Vallejo, paisajista especialista del bonsái, es curador-director de las colecciones de bonsáis en el Real Jardín botánico de Madrid y en el Museo Municipal del bonsái de Alcobendas. En cuanto al fervor de Felipe González por los bonsáis, parece vinculado con el ejercicio del poder político hasta el punto de que, cuando debe renunciar a su cargo, el Presidente derrotado aprovecha la oportunidad para deshacerse de su colección de bonsáis, que dona al *Consejo Superior de Investigaciones Científicas* en 1996. El centenar de piezas que compone la donación constituye un conjunto notable en la medida en que, sacado en su mayor parte del paisaje de la Península, da fe de la capacidad del hombre político y hortelano aficionado en adaptar el orden natural a su visión personal, es decir a su voluntad:

> […] la mayoría eran retoños normales de especies autóctonas que el propio González recogió en diversas regiones de la geografía española, convertidos en bonsáis después de un intenso y arduo trabajo, ayudado por Vallejo (Cernuda 12).

Los bonsáis filipinos se agregan, en 2005, a las especies que ya posee el Real Jardín Botánico de Madrid con la perspectiva de constituir una exposición permanente y asegurar así, si fuera necesario, la perennidad del nombre de Felipe González como señor de los bonsáis.

Por lo demás, la posteridad está en marcha ya desde el principio de los años noventa: *El señor de los bonsáis* es el título que adopta Fernando Vizcaíno Casas para su biografía de Felipe González. Publicado en 1991, este texto es más un panfleto, lleno de anécdotas burlonas y de historias insólitas, que una verdadera biografía. El retrato está compuesto respetando a la persona privada de Felipe González -es por lo menos lo que asegura el autor en un breve prólogo- pero desde una verdadera animosidad hacia el personaje político. La aversión de Vizcaíno Casas apenas se ve atenuada por la ironía que maneja, y la intención del libro es la de un ajuste de cuentas políticas, en una perspectiva que es la de ese franquismo residual que encarna el escritor y periodista valenciano.

La dimensión panfletaria está ausente del texto que, algunos años más tarde, dedica Manuel Vázquez Montalbán a Felipe González, titulándolo también *El señor de los bonsáis*. A decir verdad, la expresión no designa, esta vez, una obra autónoma sino el penúltimo capítulo de *Un polaco en la corte del rey Juan Carlos*, libro publicado en mayo de 1996, dos meses apenas después de la derrota anunciada del PSOE en las elecciones generales. *Un polaco en la corte del rey Juan Carlos* es un libro-reportaje en el que Manuel Vázquez Montalbán cuenta, usando de una técnica narrativa que muestra a veces que también es autor de novela negra, su expedición a Madrid "para ver al Rey y solicitar su claridad de juicio" (Vázquez Montalbán 1996)[2]. "Hay algunos personajes de ficción

—

[2] Manuel Vázquez Montalbán, *Un polaco en la corte del Rey Juan Carlos*. Madrid, Alfaguara, 1996, contracubierta. Conviene tener presente, cuando se aborda este texto, que no se trata de un libro de conversaciones en el sentido periodístico tradicional del término. "*El Polaco* es una ingeniosa obra de creación literaria, "subraya el periodista Lluís Bassets ("Un autorretrato moral y psicológico", *El País, Babelia*, 15/06/1996), y las modalidades de la presencia y de las intervenciones de su autor apuntan su dimensión autobiográfica. Por otra parte, el alcance literario se sugiere ya desde el título, pertinente calco de *A Connecticut Yankee in King Arthur's Court*, novela de Mark Twain publicada en 1889.

en el libro, y ya que soy mestizo cuando escribo novelas, he querido seguir siéndolo al escribir este reportaje", declaró el escritor (Moret, 24). La espera protocolaria que implica este doble nivel permite la realización de unas treinta conversaciones con varias personalidades cercanas al poder, mantenidas con la intención de iluminar los engranajes de dicho poder y de prefigurar la manera cómo los harán funcionar sus futuros poseedores. Con la intención, también, como miembro de una comunidad periférica cuyas relaciones con el poder central son complicadas[3], de expresar el miedo que se apodera del escritor barcelonés cuando piensa en la dominación política del centralismo nacionalista, o como él mismo dice: "ante la inminente entrada en Madrid de las tribus bárbaras encabezadas por José María Aznar Aznárez" (Vázquez Montalbán 1996). En esta búsqueda ascendente, cuyo último objetivo es el rey, Felipe González constituye el penúltimo escalón, y su importancia justifica pues que Manuel Vázquez Montalbán le dedique un capítulo entero al *Señor de los bonsáis*.

En el momento en que se realizan dichas conversaciones, durante el año 1995, es cierto que la izquierda en el poder no ha cumplido, en muchos terrenos y por muchos motivos, y Manuel Vázquez Montalbán se afana en iluminar las zonas de sombra de la responsabilidad política de Felipe González. Éste se muestra consciente de estar viviendo la crónica de una derrota anunciada, y preocupado por presentarse como el mejor defensor de la razón de estado, de todas las razones de estado detrás de las que se refugiaba entonces la izquierda socialista. Las preguntas del entrevistador son contundentes, a veces hasta la aspereza; las respuestas del entrevistado son convencidas, a veces hasta la mala fe. Los intercambios entre los dos hombres evocan, entre otros asuntos y para dar una mera idea de las temáticas abordadas: la proximidad de las elecciones, su desenlace previsto y la probable vuelta atrás que significa; la corrupción generalizada y su coste político; la relación entre centro y periferia, y más precisamente la cuestión catalana vista desde Madrid, la problemática de la autonomía del poder político y el concepto de razón de estado.

Existe un precedente, un telefilme titulado *Un español en la corte del rey Arturo* realizado por Fernando García de la Vega en 1964, que pudo inspirar a Manuel Vázquez Montalbán.

[3] La problemática catalana, obviamente polémica, fue objeto de un intercambio acerbo pero esclarecedor entre un profesor de Teoría del Estado de la UNED y el escritor; véase Andrés de Blas Guerrero, "Un polaco en Madrid", *El País*, 02/07/1996, y Manuel Vázquez Montalbán, "El polaco y el catedrático a distancia", *El País*, 09/07/1996.

Felipe González aparece siempre firme en sus posiciones y seguro de defenderlas con todo derecho.

Por ejemplo, cuando Manuel Vázquez Montalbán evoca los juicios en curso por corrupción económica, el Presidente del gobierno contesta secamente: "Eso no me preocupa. […] Yo creo que el precio en términos políticos que teníamos que pagar por los casos de corrupción ya está pagado." (Vázquez Montalbán 434). Asimismo, cuando se evocan los GAL, el terrorismo de estado y a uno de los responsables en los rangos del ejército, Felipe González espeta, impávido:

> […] este hombre, desde una zona del Estado en la que siempre hay una cierta opacidad y un cierto juego sucio, ha prestado servicios a la democracia tan impagables como para permitir que estemos tomando aquí una copa y un café y charlando sobre el secreto de Estado (Vázquez Montalbán 452).

Manuel Vázquez Montalbán reserva para la conclusión de la charla una flecha a la medida del personaje, que por otra parte nos vuelve a poner frente al punto vegetal de partida: "Se ha dicho en alguna ocasión que tu afición a tener bonsáis te ha llevado a convertir al Partido Socialista y a la ideología socialista en un bonsái" (Vázquez Montalbán 468). La respuesta de Felipe González es edificante: "Ojalá fuera así. Porque el bonsái en la cultura oriental es la perfección […]" (Vázquez Montalbán 468).

El interés de este cruce estriba en el hecho de que permite dibujar implícitamente no sólo la personalidad profunda del Presidente sino también una especie de filosofía política que muy bien podría tener una de sus formulaciones en la metáfora, forjada por Manuel Vázquez Montalbán, del arte o de la filosofía del bonsái. La que expresa, en cierto modo, el objeto literario titulado *El señor de los bonsáis*

Los bonsáis del señor

Extraña historia la que cuenta esta corta novela. En un pueblo imaginario nombrado Viviana[4], Procusa, un chaval de doce años, despierto y avispado, descubre que el señor Jai, uno de los habitantes del barrio acomodado de las afueras del pueblo, la colina, cultiva árboles enanos. Dicho fenómeno vegetal, y sobre todo la manera cómo se consigue, vienen a

—

[4] Pueblo imaginario pero que se puede situar en la provincia de Albacete, fundándose en la precisión que aporta el narrador cuando evoca "un rincón geográfico hermoso, con el atractivo de que pasaba por allí un río que había conseguido llamarse Mundo, pero alejado de todos los centros de la Tierra" (*Bonsáis* 12)

ser para el chico una verdadera obsesión, específicamente después de la misteriosa desaparición de su mascota, el perro Eco. El señor de los bonsáis es un hombre impresionante, un gigante que se expresa de manera desconcertante y se queda apartado de la vida comunitaria. Asesorado por el venerable profesor Damicis, Procusa decide investigar al personaje y convence a sus amigos para que lo acompañen. Ahora bien, cuando llama a la puerta de Jai, éste le abre, para asombro suyo, y le explica con pelos y señales su teoría filosófica de lo vivo. Así animado en su manera de actuar, Procusa vuelve a la carga y esta vez, Jai le conduce a su laboratorio donde proliferan los bonsáis. Sin embargo, cuando se da cuenta de que el chico intenta abrir una cabaña en el fondo del jardín, se pone furioso y lo echa a la calle.

Procusa y sus amigos conciben entonces un ardid que les permite constatar que la cabaña prohibida es en realidad un taller de experimentaciones clandestinas en el que Jai aplica a la especie animal los procedimientos de reducción de la especie vegetal. Peor todavía, descubren en los sótanos a unos seres humanos sometidos al mismo tratamiento reductor. Frente a la acción colectiva de los habitantes del pueblo, sólo le queda a Jai pegar fuego a sus instalaciones y darse a la fuga. Sin embargo, ahí no termina la aventura ya que un misterioso potentado llamado Súper compra la mansión y los terrenos alrededor, donde construye una especie de fortaleza rodeada de altos muros llenos de cámaras de vigilancia. Detrás de estas infranqueables murallas, Súper vuelve a experimentar las mismas manipulaciones de Jai. Pero una estratagema, una representación teatral ficticia, permite una nueva coalición de los amigos de Procusa y de los habitantes del pueblo y provoca la derrota de Súper.

Un primer comentario obvio es que el universo de Manuel Vázquez Montalbán impregna este texto, que reivindica explícitamente su condición de artefacto literario. La mayor parte de los nombres de personajes conectan con el universo de la literatura: si Jai remite posiblemente a la etimología de la palabra bonsái[5], el profesor Damicis le debe su apellido al escritor italiano De Amicis, autor de la novela juvenil *Cuore*, de la que Procusa es uno de los personajes, y que fue abundantemente comentada

—

[5] El *bonsái* castellano, como el *bonsaï* francés, transcriben un término japonés, compuesto de *bon*, maceta y *sai*, planta, y designan pues una planta en una maceta. La "s-" inicial de *sai* es un consonante fricativo prepalatal sordo, lo cual hace que su pronunciación esté cerca de la "j-" inicial de Jai, fricativo velar sordo.

por el semiólogo Umberto Eco, a quien remite el perro de Procusa, bautizado Eco[6].

La farsa teatral que constituye la maniobra final de la aventura es "Teniente Bravo, adaptación libre del relato del gran escritor Juan Marsé". Mediante este homenaje, un universo narrativo familiar pasa a primer plano: el de un modelo literario, amigo de Manuel Vázquez Montalbán y cómplice de muchas aventuras culturales. Lo sigue el del propio escritor. Es así como uno de los amigos de Procusa se llama Biscúter y se dedica a aprender el oficio de cocinero (*Bonsáis*, 20), o sea que se presenta como un avatar del factótum de Pepe Carvalho en la serie que lleva su nombre. Las alusiones intratextuales se prolongan si se nota que Procusa es un avatar del adolescente sensible, figura recurrente en la obra de Vázquez Montalbán, mientras que Sharon es explícitamente calificada de muchacha dorada, "una muchacha dorada que brillaba sobre todo cuando estaba a contraluz del sol" (*Bonsáis*, 20-21), otra figura familiar del universo montalbaniano, tanto novelesco como poético.

Las conexiones literarias de la novela también afloran en algunos títulos de capítulos. No llegaré a afirmar que "La cólera de Jai" (cap. 3) es calco de la famosa cólera de Aquiles evocada en la Iliada, o que "La casa de cristal" (cap. 5) recuerda una realización arquitectónica de los años treinta que hizo correr ríos de tinta en tiempos del funcionalismo, sería "rizar mucho el rizo". Sin embargo, un título así redactado: "Como si la naturaleza perdiera su libertad" (cap. 1) no puede sino provocar bastante eco en el lector, quien recordará que Manuel Vázquez Montalbán apuntó sus reflexiones sobre las relaciones de condicionamiento que mantienen con el lenguaje las normas y las prácticas de existencia cotidiana, en un ensayo de 1979 titulado *La palabra libre en la ciudad libre*[7]. Que se evoque, en *El señor de los bonsáis*, la manera cómo las prácticas reductivas de Jai se traducen por una amputación de sus construcciones frásti-

—

[6] *Cuore* es una novela juvenil publicada en 1886 por el escritor ligur Edmondo de Amicis (1846-1908). El texto se presenta como el diario de un alumno de diez años, y celebra la unidad recientemente conquistada de Italia. Umberto Eco escribió un *Elogio di Franti*, que critica la dimensión nacionalista y reaccionaria del relato y que se suele recoger en las ediciones contemporáneas del libro.

[7] Existe una reedición de bolsillo, Barcelona, Debolsillo, 2003, cuya presentación es esclarecedora: "A caballo entre la sátira y la utopía, *La palabra libre en la ciudad libre* se propone como un análisis de las pautas políticas e ideológicas que rigen un lenguaje condicionado y que impiden, en el seno de una 'ciudad' (entendida como un espacio de cohabitación cívica y social), el desarrollo de un lenguaje, de una palabra, libre de opacidad y de condicionantes comunicativos."

cas no tiene nada de fortuito. Por otra parte, afirmar por ejemplo que "Las palabras son necesarias para apoderarnos de las cosas", título del capítulo 2, no sólo significa apuntar el vínculo indisociable y problemático que une el significante y el referente, o sea las palabras y las cosas, como lo hace Michel Foucault en su magistral ensayo *Les mots et les choses* (Foucault 1966), sino también remitir implícitamente a una máxima que Manuel Vázquez Montalbán adoptó ya desde su nacimiento a la escritura. Viene de Lewis Carroll, más precisamente de Humpty Dumpty cuando evoca con Alicia, en el capítulo 6 de *Through the looking-glass*, su concepción bastante autoritaria del lenguaje:

> "When I use a word," Humpty Dumpty said, in rather a scornful tone, "it means just what I choose to mean–neither more nor less."
> "The question is," said Alice, "whether you can make words mean so many different things."
> "The question is," said Humpty Dumpty, "which is to be master–that's all." (Carroll, 186)

A esta apropiación violenta de la semántica, Manuel Vázquez Montalbán le ha dado una formulación tajante que aparece una y otra vez en su obra: "las palabras tienen dueño".

En cuanto al título del capítulo 4, "Donde habita el olvido", a priori parece remitir al poemario *Donde habite el olvido* (1934) de Luis Cernuda, que presenta el olvido como escapatoria, la única posible, a la imposibilidad del deseo. Es conocida la importancia de Cernuda en la inspiración poética de Manuel Vázquez Montalbán, quien le toma prestado, adaptándolo a sus propias preocupaciones, el título de su obra poética completa: *La realidad y el deseo* se convierte en *Memoria y deseo*. Es lícito preguntarse, no obstante, considerando que el verbo en la fórmula montalbaniana está en indicativo, cuando está en subjuntivo en la expresión cernudiana, si la referencia no se formularía también en relación con un poeta más contemporáneo, Joaquín Sabina, quien titula exactamente así, "Donde habita el olvido", uno de sus textos poéticos más cernudianos, incluido en el álbum *19 días y 500 noches*, editado en septiembre de 1999: "Una vez me contó / Un amigo común que la vio / Donde habita el olvido"[8]. Esta recuperación sabiniana, de la que los lectores entendidos

—

[8] *La realidad y el deseo* (1936), de Luis Cernuda, se convierte en *Memoria y deseo*, expresando así la preocupación obsesiva de Manuel Vázquez Montalbán por la preservación de la memoria, individual y colectiva, como marca identita-

apreciarán los ecos que ofrece de *Tatuaje*, la copla que preside la escritura del primer episodio de la saga Carvalho, tiene el mérito de actualizar la preocupación memorial[9]. Y de hacerlo en un momento – segunda mitad de los noventa – en que Manuel Vázquez Montalbán trabaja en varios textos en los que es fundamental[10].

Los ejemplos aducidos permiten hacerse una idea de la densidad de los enganches intertextuales en la obra del escritor barcelonés, para quien un texto no es nunca, bajo ningún concepto, un objeto aislado, sino por un lado un fragmento del gran libro de la literatura y, por otro lado, un elemento de su propio proceso creativo:

> Muchos de sus textos narrativos, poéticos, ensayísticos o periodísticos los escribió simultáneamente, lo que originó que se diera una intercomunicación de éstos haciendo que partes de los mismos cumplieran funciones paratextuales e intertextuales en otras de sus obras[11].

Los puntos que se acaban de evocar confirman que *El señor de los bonsáis* procede de esta visión de las cosas. De forma todavía más cierta si se añade la presencia de un mecanismo similar desde un punto de vista más bien estructural: la situación en la que se edifica la trama recuerda en efecto mucho un texto del período subnormal de Manuel Vázquez Montalbán, que corresponde a sus primeros pinitos en escritura, *Recordando a Dardé*.

La filosofía del bonsái

Recordando a Dardé, cuya publicación es de 1969 aunque el texto data 1965, según una precisión que aportó el propio escritor, constituye la primera incursión de Manuel Vázquez Montalbán en el territorio del

ria y clave de comprensión del presente, base necesaria para el deseo entendido como aspiración al cambio ético del estado del mundo.

[9] La canción "Tatuaje", de León, Valerio y Quiroga, fue publicada por Manuel Vázquez Montalbán en su *Cancionero General 1939-1971*, Barcelona, Lumen, 1972. Constituye uno de los motores narrativos de la novela *Tatuaje*, que abre verdaderamente la serie Carvalho en 1974.

[10] Entre otros: los episodios carvalhianos *El premio* (1996) y *Quinteto en Buenos Aires* (1997), el poemario *Ciudad* (1997), la novela *O César o nada* (1998), los ensayos periodísticos *Y Dios entró en la Habana* (1998) y *Marcos: el señor de los espejos* (1999).

[11] José María Izquierdo, "La geometría del deseo. El columnismo de Manuel Vázquez Montalbán". (Grohman y Steenmeijer 149-164).

relato. Fenómeno digno de notar: el escritor que, durante muchos años, alimentó cierta desconfianza hacia el género novelesco, siempre penetró en el territorio narrativo con prudencia, respaldándose preferentemente en géneros codificados, capaces de aportarle un marco comprobado, o para decirlo de otro modo, una cierta forma de seguridad, o de serenidad. Es una opción cuyo ejemplo más comentado concierne la recuperación de la ficción policíaca en 1974, con *Tatuaje*[12], pero el escritor hizo una elección comparable en 1969, para su primera novela corta, *Recordando a Dardé*, que remite al código genérico de la ciencia-ficción, y explota la curiosidad y el desasosiego, cuando no el rechazo, que provoca cierto tipo de desarrollo tecnológico, culpable de provocar cambios nefastos en la vida de los ciudadanos.

También es una historia extraña la que cuenta esta novela. En un pueblo imaginario llamado Romaí, que es un concentrado de la vida cotidiana española tal como se presentaba en Cataluña en los años del franquismo *desarrollista*, llega un forastero, personaje enigmático, científico de profesión, llamado Dardé. Se aposenta en una residencia discreta donde instala gran cantidad de máquinas misteriosas. Sus manías de científico, la temeridad con la que conduce su jeep, la manera singular cómo se expresa provocan cierta emoción en el pueblo. El joven Tancio, tipo mismo del adolescente sensible, decide enterarse de las actividades de Dardé y una rápida investigación le permite percatarse de que fabrica robots, actividad cibernética insólita que provoca numerosas reacciones de incomprensión, cuando no de rechazo, en la comunidad pueblerina.

Sin embargo, el relato muta en su tercera parte. Ésta, situada en 1999 – año de publicación de *El señor de los bonsáis*, es sabrosa la coincidencia – y narrada por Tancio, proyecta una luz crítica bastante feroz sobre la evolución social que ha conocido el pueblo: ahora, la mayor parte de los vecinos tienen un empleo en una fábrica ultramoderna de robots de la que Tancio, candidato en las elecciones municipales, es uno de los ejecutivos. *Recordando a Dardé* muestra que el triunfo de la tecnología petrifica el lenguaje y lo somete al control que ejerce el poder, con la ayuda de los tecnócratas. Se ha impuesto un lenguaje utilitario, consumista, que condena cualquier otra forma de expresión al olvido de la historia. Ya no

—

[12] Una síntesis reciente sobre la escritura subnormal: Georges Tyras, "Esa arqueología de la subnormalidad", introducción a Manuel Vázquez Montalbán, *Obra narrativa I, Escritos subnormales (1969-1987)*. Edición e introducción de Georges Tyras. Barcelona, Galaxia Gutenberg-Círculo de lectores, 2013, p. 9-51.

se puede recuperar el pasado, que no es más que un ornamento sólo asequible en tanto que arqueología sentimental de la memoria. En cuanto a Tancio, aparece preocupado por asegurar su porvenir social y político, asegurando la perennidad del sistema político que ha permitido su promoción.

La tercera parte de *Recordando a Dardé*, sorprendente aunque motivada por la misma naturaleza del proyecto subnormal y la coherencia de una crítica del franquismo neocapitalista de los años sesenta, concentra las diferencias de dicho texto con *El señor de los bonsáis*. Muchas similitudes sin embargo relacionan ambos relatos, entre las que se podrían evocar la heterogeneidad genérica, el clima de misterio, el procedimiento del enigma y su dilucidación, el trascender la dimensión realista mediante el alcance metafórico, la puesta en tela de juicio del progreso tecnológico alienante. El conjunto permite pensar que Manuel Vázquez Montalbán, situado frente al desafío de la novela juvenil, y sin duda relativamente desarmado frente a una categoría literaria hasta entonces ausente de su repertorio, recuperó una trama que había hecho la prueba de su eficacia. Aplicada al *Señor de los bonsáis*, permite en efecto nutrir una crítica mordaz, cuyo valor metafórico se extiende en tres direcciones: la naturaleza del lenguaje, la confiscación del poder por las élites, la manipulación del ciudadano.

Por lo que concierne la problemática del lenguaje, sigue la misma línea de las reflexiones inspiradas de la máxima de Lewis Carroll. El gigantesco Jai no se esfuerza nunca por construir una frase inteligible, y por consiguiente no permite a sus interlocutores que lo entiendan, que entiendan sus intenciones: "[…] muy pocos habitantes de Viviana habían conseguido sostener con él una conversación que fuera más allá de monosílabos o de frases que no terminaban del todo." (*Bonsáis*, 18). Ahora bien, explica el profesor Damicis, "Las palabras son necesarias para apoderarnos de las cosas o entenderlas." (*Bonsáis*, 30). La retención lingüística que practica Jai aparece así como una confiscación del sentido, perpetrada, como lo puntualiza Damicis, por una clase social identificable: "Luego, los ricos y los poderosos se apoderaron de las palabras importantes porque representaban las cosas que querían, las cosas importantes." (*Bonsáis*, 30). Se trata pues de negar el lenguaje construido, inteligible, a las capas sociales populares, confiscándolo en beneficio de una minoría activa, cuyo desprecio aparece muy a las claras en las palabras que Jai dirige a Procusa:

> […] Las ideas y las frases largas sólo están al alcance de una minoría.
> – ¿Una minoría?
> – Poca gente. Los más sabios. Los más fuertes. Los más poderosos. Esos merecen hablar largo y con muchas palabras. Los demás no debieran emplear más de cincuenta palabras.
> Abarcó el aire con sus manazas y casi gritó:
> – ¡El aire está lleno de pensamientos y palabras inútiles de la chusma!

Detrás de esta condescendencia altanera, hay evidentemente una concepción clasista, que también tiene pinta de confiscación, de dominio, del poder y de su lugar, que simboliza en el relato la situación de la residencia de Jai y de la fortaleza de Súper en la cumbre de la colina que domina el pueblo: "Las memorias más antiguas hacían referencia a la colina y a las sucesivas casas que la dominaron; como el símbolo del poder, allí se habían ubicado […]" (*Bonsáis*, 30). Una vez más, quien comenta el abuso es Damicis:

> El poder tal vez sea inevitable; igualmente es posible que sea una ventaja que se instale en una colina, y ha de tener una casa. Lo negativo empieza cuando el poder actúa en secreto y utiliza la colina y la casa cerrada para ocultar sus secretos (*Bonsáis*, 66).

La reivindicación que asoma mediante este juicio, que ritma la repetición de la palabra "secreto", es la de una transparencia democrática – el opuesto exacto del secreto de estado – que le permite al ciudadano acceder a los mecanismos del ejercicio político, del que el poder no es más que un instrumento, que tiene que ser colectivamente compartido:

> La casa del poder ha de ser de cristal, para que los demás podamos ver todo lo que pasa en su interior. Y el lenguaje del poder ha de ser el nuestro. Hemos de entender todo lo que dice, porque las palabras enigmáticas y exclusivistas son siempre agresivas (*Bonsáis*, 68).

Cuando al contrario es confiscado, y su nocividad disimulada a los ojos de todos los ciudadanos mediante el recurso a un lenguaje truncado, o codificado, el poder viene a ser un instrumento de avasallamiento de las poblaciones por los políticos elegidos, que sólo pretenden obtener la adhesión a sus designios, por mucho que sean el producto de las más indecentes y perversas manipulaciones: "Cada árbol tiene su alma, y mientras lo cultivas y controlas su crecimiento, te vas apoderando de su alma." (*Bonsáis*, 27). Es exactamente lo que hace Jai, para quien el fin, reducir el árbol a la dimensión deseada, justifica los medios, cortar, po-

dar, atar, tal como lo explica Procusa en un momento en el que se evocan acciones como "mutilar", "forzar", o un "tratamiento coercitivo" (*Bonsáis*, 38). Damicis, una vez más, sacará las conclusiones que se imponen, con un comentario fundamental que pone explícitamente en relación el elemento vegetal con la especie humana: "Jai quiere cerebros bonsáis y encadenar a las personas mediante el silencio." (*Bonsáis*, 48). O sea que se apunta una forma de opresión, de dominación, que empuja a los detentores del poder a considerarse como de esencia casi divina, como lo hace Jai cuando se dirige a los bonsáis: "¡Pequeños! Os he salvado del azar y os he dado forma definitiva, como sólo pueden darla los dioses." (*Bonsáis*, 21). ¿Hay mejor manera de evocar la fractura que se va ahondando y ensanchando entre el pueblo y sus gobernantes, no sólo en España sino también en todos los países europeos bajo régimen de democracia parlamentaria? Damicis no puede sino formular una reivindicación de fondo que tiene el sabor amargo de la impotencia: "Hemos de ser dueños de ese reloj que marca la duración de nuestra vida y hemos de ser dueños de nuestro tamaño, sea el que sea." (*Bonsáis*, 48).

Sin duda no sería muy útil apuntar sistemáticamente las correlaciones entre el ejercicio del poder tal como Felipe González lo concebía en el momento de su entrevista con Manuel Vázquez Montalbán y las líneas de fuerza que produce una lectura metafórica de *El señor de los bonsáis*. Obviamente, la redacción de esa novela pretendidamente juvenil le ofrecía al escritor barcelonés la oportunidad de denunciar, por referencias y transposiciones interpuestas, una filosofía política que encuentra su expresión metafórica en la evocación de la filosofía o del arte del bonsái. No es seguro que los jóvenes lectores adolescentes estén lo bastante informados como para ser capaces de captar todas las sutilezas de las correspondencias que teje el texto. Sí es seguro, sin embargo, que el alcance analógico de la filosofía del bonsái no le podía escapar a un lector adulto, o por lo menos avisado, del final de los años noventa en España. Siéntase aquel lector libre de pensar que Felipe González, fuera de los bonsáis, no daba la talla…

Bibliografía

Bassets, Lluís, "Un autorretrato moral y psicológico", *El País, Babelia*, 15/06/1996. Impreso.

Blas Guerrero, Andrés, "Un polaco en Madrid", *El País*, 02/07/1996. Impreso.

Carroll, Lewis, *Alice's adventures in wonderland* and *Through the looking-glass* (Edited with an introduction and notes by Hugh Haughton). London, Penguin books, 1998. Impreso.

Cernuda, Olalla, "Los bonsáis de Felipe González, en el Jardín botánico madrileño", *El Mundo.es*, 17 de febrero de 2005. Web. 21 abril 2017.

Foucault, Michel, *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*. Gallimard, Bibliothèque des sciences humaines, 1966. Impreso.

Izquierdo, José María, "La geometría del deseo. El columnismo de Manuel Vázquez Montalbán", Ed. Alexis Grohman y Maarten Steenmeijer, *El columnismo de escritores españoles (1975-2005)*. Madrid, Verbum, 2006, p. 149-164. Impreso.

Moret, Xavier, "Vázquez Montalbán publica un viaje literario al Madrid del poder visto desde la periferia", *El País*, 25/05/1996. Impreso.

Tyras, Georges, "Esa arqueología de la subnormalidad", introducción a Manuel Vázquez Montalbán, *Obra narrativa I, Escritos subnormales (1969-1987)*. Edición e introducción de Georges Tyras. Barcelona, Galaxia Gutenberg-Círculo de lectores, 2013, p. 9-51. Impreso.

Vázquez Montalbán, Manuel, "El polaco y el catedrático a distancia", *El País*, 09/07/1996. Web. 21 avril 2017.

---, *El señor de los bonsáis* (Ilustración de Lluïsa Jover). Madrid, Grupo Santillana de ediciones, 1999 (AlfaGuay – Alfaguara juvenil). Impreso.

---, en su *Cancionero General 1939-1971*, Barcelona, Lumen, 1972. Impreso.

---, *La palabra libre en la ciudad libre*. Barce Vázquez Montalbán, Manuel lona, Gedisa, 1979 (reedición: Barcelona, Debolsillo, 2003). Impreso.

---, *Recordando a Dardé y otros relatos*. Barcelona, Seix Barral, 1969. Impreso.

---, *Un polaco en la corte del Rey Juan Carlos*. Madrid, Alfaguara, 1996, contracubierta. Impreso.

Vizcaíno Casas, Fernando, *El señor de los bonsáis*. Madrid, Ediciones Temas de hoy, 1991, colección "Vidas ejemplares". Impreso.

***CEMVM** 4* (2019): 17-36

Retraducir a Manuel Vázquez Montalbán: el caso de *Los mares del Sur*

ROSA MARÍA RODRÍGUEZ ABELLA

> Traducir es trasladar, transportar la traducción, interpretar, trashumar sin descanso, porque la única nación son los muchos libros, transformados, releídos, renovados con cada nueva versión.
>
> Aurelio Major 14

Introducción

En el presente trabajo nos proponemos analizar la versión que de *Los mares del Sur* (Barcelona: Planeta, 1979) de Manuel Vázquez Montalbán realizó en 1994 Hado Lyria (*I mari del Sud*, Milano: Feltrinelli), novela que, como es sabido, constituye la cuarta entrega protagonizada por el detective Pepe Carvalho. En realidad, esta obra fue trasladada por primera vez al italiano en 1982, tan solo tres años después de su publicación, por Sonia Piloto di Castri (*Un delitto per Pepe Carvalho*, Roma: Editori Riuniti). Por tanto, este texto se erige, al menos por el momento, en el único relato de la saga Carvalho retraducido al italiano.

Por ello, en las líneas que siguen, primero revisaremos sucintamente el concepto de 'retraducción', una noción relativamente nueva que empieza a utilizarse en el campo de la traducción literaria en la última década del siglo pasado.

Después, centrándonos en los principales núcleos conflictivos que presenta el original, procederemos a comparar varios microtextos de la retraducción (1994) con los correspondientes de la primera traducción (TM1) y del texto original (TO). Por último, tras el análisis textual comparativo realizado, extraeremos conclusiones sobre la retraducción como palimpsesto.

La retraducción: origen y definición

Si bien la retraducción es una constante en la historia de la Traducción, dado que la actividad de retraducir es una práctica antigua, frecuente y polimorfa» (Brisset 41)[1], lo cierto es que en el ámbito de la Traductolo-

—

[1] También Rodriguez insiste en el polimorfismo de la retraducción, al respecto esta autora afirma: "la retraduction est un genre polymorphe dont la multiplicité potentielle provient du polymorphisme de la fonction, des fonctions, du traducteur […] C'est

gía el concepto de retraducción es una noción relativamente nueva y aún poco estudiada.[2]

Llamativamente, las primeras contribuciones realizadas a este campo de estudio proceden mayoritariamente de la Traductología francesa, fundamentalmente de los participantes en el número monográfico que en el año 1990 la revista de traducción *Palimpsestes* dedicó a esta práctica ('*Retraduire*').[3]

En cambio, en el campo de la Traductología de habla inglesa la noción de '*retranslation*' ha sido abordada unos años más tarde, principalmente por Pym (1998) y por Venuti (2004).[4]

En ámbito español, salvo algunos valiosos artículados aislados sobre esta práctica (Martínez Muñoz 2001; Hurtado Albir 2001, etc.), la única monografía que ofrece un panorama general sobre este tema es el volumen colectivo *Retraducir: una nueva mirada* (edición de Zaro Vera y Ruiz Noguera 2007), publicación donde se recogen una serie de interesantísimos artículos que abordan, desde diferentes enfoques y puntos de vista, la retraducción de textos literarios y audiovisuales.[5]

Por lo que se refiere a Italia, además de varias aportaciones recientes (Fusco 2016; Monti 2011; Zanotti 2011, etc.), cabe destacar el pionero estudio de Pierini quien ya en 1999 subrayaba que:

> la ritraduzione è dunque un fenomeno complesso […] È ancora da scandagliare e offre interessanti spunti di ricerca; ad esempio, il censimento

d'abord par son polymorphisme essentiel que la retraduction se place sous le signe de Mercure. Aucun dieu n'a reçu plus de fontions que lui, comme le révèle le nombre de ses appellations […], e de ses insignes […]. A chaque désignation correspomd une assignation, une fontion; or, les fontions principales de Mercure sont précisément celles du traducteur, et l'on peut entrevoir une typologie des (re)traductions tracée sur les fontions mercuriennes" (Rodriguez 65-66).

[2] Sobre la ausencia de estudios teóricos en este ámbito, también Monti confirma que aunque: "la retraduction est une pratique de plus en plus importante dans l'espace littéraire européen, au niveau théorique elle demeure encore peu étudiée dans ses multiples spécificités" (Monti 9).

[3] El número completo de *Palimpsestes* (número 4 de 1990) se puede descargar en el siguiente enlace: <https://palimpsestes.revues.org/593>. Posteriormente, en 2002, también la revista *Cadernos de tradução* le dedicará un número especial a este tema

[4] Para un análisis exhaustivo del concepto de 'retraducción' remitimos a Zaro Vera (21-34).

[5] En esta obra, en la primera de las tres partes en que está organizado este volumen, se realiza una introducción teórica en la que se fija el concepto de retraducción entendido en un sentido amplio como una 'nueva traducción de un texto ya traducido'.

> delle ritraduzioni di un dato TP può delineare la storia della sua diffusione, del suo influsso e della sua interpretazione (Pierini 52-53).

Efectivamente, son múltiples los temas de reflexión que ofrece este nuevo ámbito de investigación, el primero, sin duda, por qué se retraduce, pero surgen también otras cuestiones como la frecuencia de las retraducciones, la lengua de las retraducciones, si las retraducciones se acercan más o menos al TO que la primera traducción, etc.

Respecto al primer interrogante, al porqué se encarga una nueva traducción de una obra traducida previamente, en general, se suele apuntar como motivo desencadenante el fenómeno del "envejecimiento" de los textos. De hecho, Hurtado Albir señala que "las traducciones envejecen y, para seguir cumpliendo con su función comunicativa, se efectúan nuevas traducciones para acercarlas a los lectores» (2010).
Sin embargo, autores como Topia (1990) matizan la idea de la caducidad de las traducciones sosteniendo que, en realidad,

> […] plutôt que d'opposer le temps de l'oeuvre, qui serait celui de l'éternité, au temps de la traduction, qui serait celui de l'éphémère et de la détérioration, il faudrait dire que paradoxalement c'est l'oeuvre qui change et la traduction qui ne change pas. Alors que l'oeuvre ne cesse de se déplacer imperceptiblement en fonction des changements de perspective qu'entraîne l'évolution historique, la traduction este figée dans un temps verrouillé une foir pour toutes (Topia 46).

En efecto, Topia concibe el texto original como una pieza `abierta´ mientras que la traducción y las retraducciones se erigirían en una serie de representaciones `cerradas´ del texto de partida. Esta visión sobre el lugar de la traducción ante la obra original parece coincidir, al menos en parte, con la de Octavio Paz quien sostenía que "cada traducción es, hasta cierto punto, una invención y así constituye un texto único» (Paz 13). Sea como fuere, para Topia es el TO el que cambia, se transforma, etc., mientras que la traducción permanece estancada, paralizada en su tiempo.[6]

—

[6] No obstante, según Topia (47) también la '*grande traduction'* escapa al inmovilismo y comparte el mismo destino que la obra original. Sobre la etiqueta '*grande traduction'*, Berman apunta que la historia "nous montre qu'il existe des traductions qui perdurent à l'égal des originaux et qui, parfois, gardent plus d'éclat que ceux-ci. Ces traductions sont ce qu'il est convenu appeller des *grandes traductions*" (Berman 2).

En la misma línea de las precedentes observaciones del investigador francés se sitúan también las reflexiones de Pierini sobre el por qué se retraduce, en particular, esta estudiosa hace hincapié en que

> la ritraduzione ha luogo di solito perché nella cultura di arrivo muta in tutto o in parte la 'situazione di traduzione', vale a dire i riceventi, l'uso linguistico, le convenzioni testuali, l'esigenza traduttiva, il contesto nei suoi vari aspetti sociali, politici, economici, culturali (Pierini 51).

Además de los factores que acabamos de enumerar, sin duda las razones que pueden llevar a retraducir una determinada obra pueden ser múltiples, también, obviamente, motivos de índole editorial o comercial porque, como sostiene Fusco,

> gli addetti ai lavori sono consapevoli che la ritraduzione permette un guadagno maggiore rispetto alla riedizione di una traduzione esistente ed è oltretutto meno dispendiosa per l'editore rispetto all'acquisto dei diritti di una traduzione esistente (Fusco 117-118).

Con todo, y al margen de las múltiples razones que pueden concurrir en el encargo de retraducción, concluimos este apartado señalando que, en el campo de la traducción literaria y a los fines de esta investigación, concebimos la retraducción como "toda segunda (o posterior) traducción de un mismo texto origen a la misma lengua meta» (Chaume Varela 50).[7]

Por qué retraducir *Los mares del Sur*

Si tratamos de imaginar las posibles motivaciones que pueden haber determinado la decisión de retraducir *Los mares del Sur*, un primer elemento que salta a la vista es que la distancia temporal entre la primera traducción (Sonia Piloto di Castri 1982)8 y la retraducción (Hado Lyria

—

[7] Chaume, en cierto sentido, simplifica la definición propuesta por Gambier. En efecto, según Gambier "la retraduction serait une nouvelle traduction, dans une méme langue d'un texte deja traduit, en entier ou en partie" (Gambier 413).

[8] Como es sabido, Manuel Vázquez Montalbán es uno de los autores españoles del siglo XX más publicados y con mayor éxito en Italia (*cfr*. Pérez Vicente 435). Con todo, curiosamente, la primera obra suya que se publica en italiano es el ensayo *L'informazione* (Novara: Istituto geografico De Agostini, 1977; trad. de A. Cerati). A continuación el *Manifesto subnormale* (Catania: Pellicanolibri, 1980; trad. de B. Vignola) y, posteriormente, a partir de 1982 (*Un delitto per Pepe Carvalho*), casi la totalidad de

1994) es de doce años, a saber, un espacio temporal no tan amplio como para considerar que el texto de la primera traducción haya envejecido.

Por ello, teniendo en cuenta las argumentaciones para retraducir que hemos ilustrado en el apartado precedente, creemos que en este caso concreto el encargo de la retraducción a Hado Lyria pudo haber obedecido principalmente a motivos de índole editorial y comercial más que de tipo histórico. En este sentido, hay que tener presente que la publicación de la retraducción se produce en una nueva editorial, factor este a tener en cuenta, ya que, como sostiene Fusco,

> infatti bisogna ammettere che una ritraduzione si rivela da un lato più interessante e convincente agli occhi del lettore o del critico rispetto alla proposta di una vecchia traduzione e dall'altro più remunerativa per l'editore le cui strategie commerciali puntano a evidenziare la novità dell'operazione de ritraduzione di modo da suggerire al lettore che si trova di fronte a un testo più autentico. Tale è la ragione per la quale il mondo editoriale tende a presentare la ritraduzione come un'operazione inedita e non come una ripetizione creativa dell'atto traduttivo (Fusco 118)

Indudablemente, no se puede negar el peso de la motivación comercial y económica a la hora de retraducir, es incuestionable que a menudo se retraduce con el fin de evitar el coste de adquisición de los derechos de una traducción y también para hacer más atractiva una determinada obra. No obstante, en nuestro caso, como se deduce de las palabras del crítico Edmondo Dietrich en el periódico *la Repubblica* cuando se publica la retraducción de Hado Lyria, a las razones precedentes se añadiría también la falta de éxito de la primera traducción:

> Bene ha fatto Feltrinelli a ripubblicare *I mari del Sud* di Manuel Vázquez Montalbán, (pagg. 190) con la nuova traduzione di Hado Lyria. Perché il romanzo, già apparso quattordici anni fa presso gli Editori Riuniti con il titolo *Un delitto per Pepe Carvalho*, era rimasto completamente sconosciuto ai piú, anche per quei lettori che solo piú tardi si sono legati alle avventure di questo investigatore catalano, con qualche ombra alla Marlowe di malinconica rassegnazione per un mondo che non è piú e sta andando in malora e un gusto da gourmet che non ha eguali in questo genere letterario, superando perfino quello del grasso Nero Wolfe (Dietrich, 17/07/1994).

las novelas que constituyen la saga Carvalho serán traducidas a esta lengua, además de otras obras y novelas no carvalhianas.

Así pues, la novela que en el resto del mundo había supuesto el lanzamiento definitivo de Vázquez Montalbán, obra que en 1979 había obtenido el premio Planeta y en 1981 el prestigioso *Grand Prix de Littérature Policière*, curiosamente, en Italia había pasado casi totalmente desapercibida.[9]

Los mares del Sur: análisis textual comparativo de la primera traducción (1982) y de la retraducción (1994)

Centrándonos en el campo de la traducción literaria consideramos que la retraducción, fundamentalmente, "nasce dall'esigenza di fornire una lettura innovativa del TP e/o una scrittura che 'aggiorni' la lingua del TA" (Perini 67). Por consiguiente, al retraducir un determinado texto se está realizando una nueva relectura y una nueva reescritura del TO. En las líneas que siguen, partiendo de este planteamiento y mediante la comparación de varios segmentos textuales del TO con los correspondientes de la primera traducción (TM1) y de la retraducción (TM2), nos proponemos determinar qué se ha mantenido, qué se ha elidido, qué se ha cambiado, cómo y por qué de la primera traducción.

Paralelamente, en nuestro estudio partimos asimismo del principio de que "entre traduction et retraduction, le texte original sert d'arbitre et de référence" (Brisset 39).[10]

Por lo demás, en el rastreo nos focalizaremos principalmente en la traslación de los referentes culturales, elementos que por su intrínseca naturaleza se erigen en potenciales núcleos conflictivos.

—

[9] El propio MVM es consciente de que algo cambia a partir de *Los mares del Sur*, de hecho, comenta que "a partir de aquí se me mira de un modo diferente. Tuve críticas muy duras, pero por azar un crítico francés, Michel Le brun, la compró, le gustó y le dieron un premio en Francia que supuso un gran prestigio. A partir de aquí vinieron las traducciones, incluida la china, que me consta que circula fotocopiada" (Moret 1997).

[10] Brisset afirma que "cette démarche comparative présuppose une stabilité du texte original, dépositaire paradoxalement historique et intemporel d'une intention de signifier (l'*intentio operis* dont parle Eco)" (*Ibidem* 39).

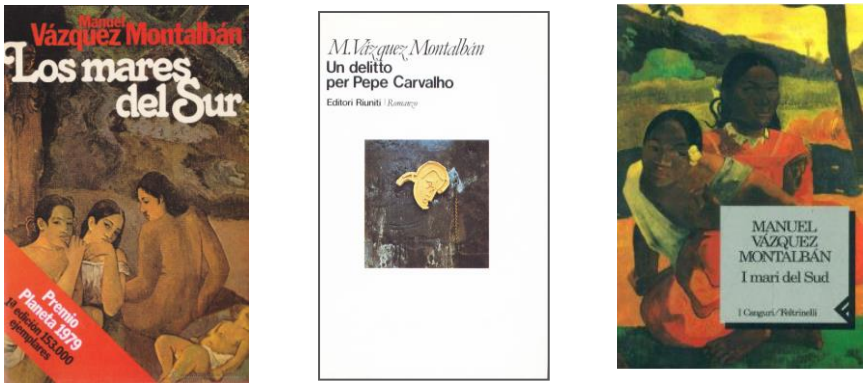


Fig. 1. Imagen de la cubierta del TO, del TM1 y del TM2

A primera vista, sin duda, el elemento que más llama la atención al cotejar las dos versiones en italiano de *Los mares del Sur*, es que en el TM1 se altera sensiblemente el paratexto autorial, en particular, el título (Fig. 1, TM1), la ilustración de la cubierta (Fig.1, TM1) y el epígrafe.[11] Sin embargo, en el TM2 se respetan los elementos constitutivos externos característicos del paratexto original, esto es, Hado Lyria traduce literalmente al italiano el título del TO (*I mari del Sud*), se mantiene asimismo la referencia a Gauguin en la cubierta, aunque se cambia el detalle de la obra *D'où venons nous? Que sommes nous? Où allons nous?* (¿*De dónde venimos*? ¿*Qué somos*? ¿*Dónde vamos*?, 1897) por otro de *Nafea Faa ipoipo* (¿*Cuándo te casas*?, 1892) y, por último se mantiene el epígrafe en italiano de Quasimodo.

En cuanto al análisis que proponemos, por obvias razones de espacio, presentaremos aquí solo las secuencias textuales que consideramos más significativas y representativas de las soluciones que cada una de las traductoras ha seleccionado para resolver los escollos que presenta el

—

[11] De hecho, se modifica el título (*Un delitto per Pepe Carvalho*), se cambia la ilustración de portada sustituyendo el cuadro de Gauguin de la edición original por uno de José Ortega (*Testa di cartapesta e catena*) y, por último, se elide el epígrafe inicial que el autor pone como encabezamiento de la novela, en concreto, un famoso verso de Quasimodo: *più nessuno mi porterà nel sud*. Es decir, una serie de elementos que ofrecen una información muy valiosa a los lectores sobre el contenido y sentido de la narración. Sobre la importancia de las formas constitutivas externas en esta novela remitimos a Rodríguez Abella (2013a).

original. Además, con la finalidad de facilitar la comparación, hemos adoptado las siguientes convenciones: después del número progresivo asignado a cada ejemplo, la sigla TO indica que el ejemplo está tomado del texto en español que nos servirá de base para la comparación, después, la abreviatura TM1 nos señala que el texto extractado pertenece a la primera traducción al italiano y, por último, la sigla TM2 indica que el texto pertenece a la retraducción realizada por Hado Lyria.

A continuación presentamos varios segmentos textuales que nos permitirán ilustrar el acto de traducir y la postura adoptada por cada una de las traductoras.

El primer microtexto que hemos seleccionado pertenece al inicio de la novela cuando un joven delincuente, Bocanegra, decide robar un Citroën CX al que le había echado el ojo. Este robo, como es sabido, desencadena una persecución policial y posterior descubrimiento por parte de este personaje –cuando se esconde en su huida de la policía en un solar- del cadáver de Stuart Pedrell.

(1) TO: **Olía** el coche a coño de tía rica, pensó el *Bocanegra*. ¡**Hostia**!, puros. **El copón**, una **petaca** de whisky. Abrió el capó (8)

TM1: *L'auto* ***era impregnata di profumo*** *di fica di donna ricca, pensò Bocanegra.* ***Ostia****!, sigari.* ***Il cofano****, una* ***borraccia*** *di whisky. Aprí il cofano* (12)

TM2: *La macchina* ***odorava*** *di fica di donna ricca, pensò Boccanegra.* ***Cacchio****!, sigari. E,* ***il massimo****, una* ***fiaschetta*** *di whisky. Aprì il cofano* (8)

En cuanto al contenido y estilo, en la primera versión (TM1) se produce un error de traducción al trasladar la locución nominal malsonante 'el copón' por el término *cofano*, literalmente en español 'capó'. Por lo que se refiere al estilo, se utiliza la técnica de la amplificación para trasladar la forma verbal 'olía' al seleccionar el sintagma: *era impregnata di profumo*. También se verifican ligeras imprecisiones en el plano léxico, por ejemplo, cuando se traslada 'petaca' por *borraccia*, lit. 'cantimplora'.

En cambio, en el TM2 lo más destacado es la elección de la traductora de traducir al italiano el apodo presente en el TO ('*Bocanegra*'). En ámbito literario, como es notorio, la traducción no se aplica a los nombres propios, sin embargo los apodos toleran mejor la adaptación de una lengua a otra (Rebollo Torio 343-350); téngase en cuenta además que en

el TO el autor recurre a la tipografía (cursiva) para resaltar los apodos de varios personajes: el *Ternero* y la *Pecas*, etc., por consiguiente, esta es una elección factible. Comprobamos asimismo que Hado Lyria eleva ligeramente el tono del TO al seleccionar el eufemismo *cacchio* (lit. en cast. 'demonio', 'puñeta') en lugar de *cazzo*.

En líneas generales, la comparación entre TM1 y TM2 pone de manifiesto que en el TM2 se tiende a alzar el tenor textual,[12] como se puede apreciar también en el siguiente ejemplo:

(2) TO: -¿Es que ya no se fugan las mujeres de casa? (...) Sí, Biscuter más que nunca. Pero hoy a sus maridos y a sus padres **les importa un huevo** que se fuguen (13)

TM1:- *Forse che le mogli non scappano piú di casa? (...) Sí, Biscuter. Piú che mai. Però oggi ai mariti e ai padri* ***non gliene importa un cazzo*** *che scappino* (18)

TM2: "*Queste donne, non scappano piú di casa? (...) Sì, Biscuter. Piú che mai. Ma oggi ai loro mariti e genitori* ***non gliene frega un bel niente*** " (12)

De hecho, en el TM1 se mantiene el registro vulgar mediante la fórmula: *non gliene importa un cazzo*, mientras que en el TM2 se eleva el tenor textual al seleccionar: *non gliene frega un bel niente* (lit. 'no les importa nada'). Con todo, en algunas ocasiones las dos traductoras llevan a cabo la misma elevación de estilo:

(3) TO: **-Cabrón**. **Me has jodido**. Joputa. Sólo me faltabas tú esta noche (13)

TM1: ***-Cornuto***. ***Mi hai fregato***. *Figlio di puttana. Ci mancavi solo tu stanotte* (17)

TM2: "***Stronzo***. ***Mi hai fregato***. *Figlio di puttana. Ci mancavi solo tu, stasera*" (12)

—

[12] De acuerdo con Hurtado Albir (2004: 643) concebimos el tono o tenor textual como "la variación de uso de la lengua según la relación entre emisor y receptor, que cubre todo el *continuum* de categorías, desde el discurso más formal hasta el más informal: vulgar, informal, formal, solemne".

Como se puede apreciar, las dos traductoras coinciden al elegir en italiano el sintagma: *mi hai fregato* (lit. 'me has engañado'), sin embargo, para mantener el mismo registro vulgar en la LM habría que recurrir a sintagmas como: *mi hai fottuto*.

En estos primeros ejemplos se evidencian ya algunas de las dificultades que a nivel léxico semántico deben afrontar los traductores a la hora de trasladar las blasfemias, las interjecciones, los insultos, las metáforas generalizadas, etc., en definitiva, los referentes culturales adscribibles al campo de la cultura lingüística.[13] Un ámbito muy rico en toda la saga Carvahlo y que por ello permite realizar un seguimiento del comportamiento traductor.[14]

Otro ejemplo en el que se ponen de manifiesto las disimetrías entre ambas traductoras a la hora afrontar la traslación de los referentes culturales lo encontramos en la siguiente secuencia discursiva que recoge parte de la conversación que sobre los Pedrell mantienen Artimbau y Carvalho:[15]

(4) TO: -La mujer **está muy buena**.
-Ya lo he visto.
(…) Podían cenar ahí donde estás tú, conmigo y con mi mujer algo que yo había guisado, o recibir en su casa a invitados como **López Bravo o López Rodó**, o cualquier ministro del Opus,

—

[13] Molina incluye en la categoría de 'cultura lingüística' los problemas de traducción ocasionados por las transliteraciones, las dificultades culturales que entrañan los refranes, las frases hechas, los nombres propios con significado adicional, las metáforas generalizadas, las asociaciones simbólicas, etc. También engloba en este ámbito la cuestión del transvase cultural de interjecciones, insultos, blasfemias, etc. Para un desglose detallado del ámbito de la cultura lingüística, remitimos a Molina (2006: 82).

[14] Sobre las dificultades que comporta la transferencia cultural español-italiano en este ámbito concreto, véase Rodríguez Abella (2013b).

[15] Las disemetrías entre ambas traductoras se reflejan incluso en las notas del traductor o notas aclaratorias al final del texto. Una serie de anotaciones que contienen fundamentalmente información de tipo cultural, notas muchas veces indispensables para una completa compresión del texto. Pues bien, de las 58 que aparecen en el TM1, en el TM2 se mantienen 20 y se introducen 27 nuevas acotaciones que nos proporcionan aclaraciones históricas, explicaciones de términos en catalán, etc,. Es decir, en el TM2 se contabilizan 47 notas del traductor, de modo que en la retraducción se eliminan 38 notas del TM1, esta alteración muestra que Hado Lyria ha considerado que, probablemente, se trata de acotaciones no necesarias al nuevo contexto de recepción.

> ¿entiendes? **Eso da mucho poso**. Esquiaban con el rey y fumaban porros con poetas de izquierda en Lliteras (36)

> TM1: -*La moglie **è molto "bona**"*
> *-L'ho ben visto.*
> *(…) Potevano cenare lì, dove stai tu adesso, con me e mia moglie a mangiare qualcosa cucinata da me, oppure ricevere in casa loro degli invitati come **López Rodó**, o qualunque ministro dell'Opus, capisci? **Questo getta molta acqua sul fuoco**. Sciavano col re e fumavano spinelli con poeti di sinistra a Lliteras* (45)

> TM2: "*La moglie **è piuttosto appetitosa**."*
> *"Questo l'ho visto".*
> *("…) Poteva capitare che cenassero proprio lì dove stai seduto tu ora, insieme a me e a mia moglie, gustando un piatto che io avevo cucinato, o ricevere in casa loro ospiti come **López Bravo o López Rodó**, o un qualsiasi ministro dell'Opus, capisci? **Questo fa la clase**. Sciavano insieme al re e fumavano spinelli con poeti della sinistra a Lliteras*." (32)

En este caso, en el TM1 se resuelve acertadamente la traslación de la locución verbal 'estar bueno [alguien]', expresión utilizada para indicar que una persona es apetecible sexualmente (Seco et al. 209) al seleccionar en la lengua meta (LM) una locución que comparte el mismo significado fraseológico y la misma composición léxica: *essere bona*. Sin embargo, para transferir la expresión 'dar mucho poso', fórmula utilizada en el TO para indicar de manera metafórica que determinadas experiencias enriquecen a las personas, se opta en el TM por *gettare acqua sul fuoco*, modismo utilizado en la LM comúnmente para indicar que se está haciendo todo lo posible para resolver una situación tensa o dramática, se trata de una fórmula en parte equiparable a la española 'calmar las aguas', es decir, calmar "el espíritu de una persona o de una revuelta social» (Robles-Sáez 47). En cambio, en el TM2 se opta por la técnica de la creación discursiva: *questo fa la clase*, solución que desde un punto de vista funcional-discursivo recoge acertadamente el sentido que encierra el TO.

En el próximo segmento, continuación del precedente diálogo entre el pintor y el detective, la dificultad mayor se verifica en la traslación del compuesto 'cantamañanas', término muy común en español, utilizado en

el TO para referirse a una persona "informal, fantasiosa, irresponsable, que no merece crédito" (DLE)[16].

(5) TO: Yo estaba todavía con el rollo social y me salía quizás algo demasiado reivindicativo, **el campesinado** y cosas así. Pero también me desentendí porque, aquí entre nosotros, era un poco **cantamañanas** (…)
-¿**Cantamañanas**?
-Sí. **Cantamañanas** –sentenció con rotundidad y se fue a buscar una tercera botella (37)

TM1: *Io mi trovavo ancora nel momento sociale e forse mi veniva fuori qualcosa di troppo rivendicativo,* ***il bracciantato*** *o cose simili. Ma me ne sono disinteressato anche perché, detto tra noi, era un po'* ***tiramolla*** *(…).*
- ***Tiramolla****?*
-Sì. ***Tiramoll****a –****sentenziò con pomposità*** *e se ne andò a cercare una terza bottiglia* (46)

TM2: *Io ero ancora impelegato con la storia dell'impegno sociale e forse mi venivano troppe rivendicazioni,* ***il mondo contadino*** *e cose del genere. Ma se in parte mi sono tirato indietro è stato anche perché, detto tra noi, era un po'* ***inaffidabile*** *(…).*
*"****Inaffidabile****?"*
"Sì. ***Inaffidabile****," sentenziò deciso il pittore, e andò a cercare una terza bottiglia* (32)

Para trasladar este compuesto evaluativo en el TM1 se selecciona el vocablo *tiramolla*, de la locución *tira e molla*, lit. en cast. 'tira y afloja', y nombre también del protagonista de un famoso dibujo animado ideado en 1952 por Giorgio Rebuffi, personaje que se presentaba con el eslogan: *Mi chiamo Tiramolla e son figlio della gomma e della colla*.[17] No obstante, como sustantivo común este término no aparece recogido ni en el

—

[16] Sobre el origen y evolución del compuesto 'cantamañanas', remitimos al volumen de Celdrán Gomariz, P. (2008).

[17] Como señala Roberto Renzi, la inspiración para crear este personaje surge a raíz de un artículo periodístico en el que se anunciaba la invención de la silicona y de sus propiedades.

diccionario De Mauro ni en el Vocabulario Treccani. En cambio, la palabra *tiremmolla*, con el sentido de persona indecisa, sí se recoge en los repertorios lexicográficos italianos. Con todo, cabe señalar que se trata de un término que en italiano presenta una frecuencia de uso muy baja. Por lo tanto, desde nuestro punto de vista, en este caso resulta más acertada la solución del TM2: *inaffidàbile*.

Se verifican también otras ligeras impropiedades léxicas al seleccionar el sintagma *sentenziò con pomposità* para trasladar 'sentenció con rotundidad', sin duda, se ajusta mejor al sentido original la elección del TM2: *sentenziò deciso*; consideramos asimismo más adecuado trasladar el sintagma nominal 'el campesinado' por *il mondo contadino* (TM2) y no por *il bracciantato* (TM1, lit. 'los braceros').

En general, el cotejo entre el TM1 y el TM2 pone de manifiesto que en el TM2 se corrigen muchos de las inadecuaciones presentes en el TM1, inequivalencias en gran parte pertenecientes al ámbito de la cultura lingüística.[18] De hecho, en (6) al trasladar la expresión ponderativa vulgar 'la leche' en el TM1 se produce una inadecuación al seleccionar en italiano la expresión *la vacca*, fórmula anómala e inexistente en la LM, probablemante el error se debe a la similitud con la locución interjectiva vulgar *vacca*, vocablo terriblemente ofensivo si dirigido a una mujer (lit. en cast. 'zorra', 'perra', etc.). En cambio, en el TM2 se opta por *cazzo* (lit. 'joder', 'hostia', 'coño'), bajando en este caso ligeramente el tenor del discurso, una solución para mantener el mismo registro en la LM podría ser: *cacchio*, *cavolo*, etc.

(6) TO: Se dejó caer en un taxi (…). **La leche**. El taxista hablaba andaluz (…). (p. 60)

TM1: *Si lasciò cadere in un taxi (...).* ***La vacca****. Il tassista parlava andaluso* (…). (p. 74)

TM2: *Si lasciò cadere in un taxi (...).****Cazzo****. Il tassista parlava andaluso* (…). (p. 52)

[18] Si bien la calidad de la traducción no es objeto de análisis en este estudio, no podemos dejar de señalar que la primera traducción es defectuosa. Para un análisis detallado de los errores de traducción y de las deficiencias que presenta la primera traducción, véase Rodríguez Abella (2013a).

En (7), el TM1 tampoco logra descodificar acertadamente el significado simbólico de la metáfora lexicalizada 'ser un pendón', esto es, ser una 'mujer de vida licenciosa' (Clave). De hecho, el TM1 opta erróneamente por seleccionar en la LM el fraseologismo *non valgo una cicca* (lit. 'no valgo un comino'), expresión que no recoge el significado semántico-funcional de la fórmula original.[19] En cambio, en el TM2 se resuelve acertadamente la traslación del fraseologismo y se mantiene asismismo el mismo tono textual que en el TO.

(7) TO: Te has cansado de mí porque **soy un pendón** (154)

TM1: *Ti sei stancato di me perché* ***non valgo una cicca*** (190)

TM2: *Ti sei stancato di me perché* ***sono una mignotta*** (133)

En cuanto al ejemplo (8), la traductora del TM1 selecciona la técnica de la traducción literal para trasladar el fraseologismo 'quedarse con alguien', opción que conlleva el que se produzca un error de traducción, porque, como es notorio, "ninguna metáfora es equivalente a su traducción literal" (Penas Ibáñez 3), En cambio, en el TM2 se resuelve correctamente la traslación de este referente cutural: *mi stai prendendo in giro* (lit. '¿me está tomando el pelo?').

(8) TO: -**Tú te estás quedando conmigo**, Pepe (154)

TM1: -***Resta con me*** *Pepe* (191)

TM2: "***Mi stai prendendo in giro,*** *Pepe"* (133)

También en las siguientes tres secuencias -(9), (10) y (11)-, en las soluciones ofrecidas por el TM1 se verifican algunos errores de traducción. En particular, en (9 y 11) la traductora no reconoce las frases idiomáticas y traduce erróneamente las dos unidades fraseológicas mediante un doblete de técnicas: traducción literal y creación

—

[19] En este trabajo concebimos la metáfora lingüística o lexicalizada como aquella metáfora en las que "el término metafórico se comporta como correponde a una unidad léxica, es decir, tiende a fijar su significado codificándose e integrándose en el lexicón como signo convencional y aprendido" (Penas Ibáñez 6).

discursiva,20 mientras que en (10) el error se produce al no realizar un proceso de desambiguación del término 'macarrón', proceso que el contexto de la obra impone, de tal manera que se confunde al 'macarrón' o 'chulo' con la pasta alimenticia: *maccherone*. Sin embargo, en el TM2 en (9) y (11) se recurre a la técnica de la paráfrasis mediante una combinación libre de palabras de la LM y en (10) se opta por un equivalente acuñado en la LM.

(9) TO: Antes hablabas con cuatro tíos y **dominabas el cotarro** (174)

TM1: *Prima parlavi con quattro tipi e* ***dominavi l'ospizio*** (213)[21]

TM2: *Prima parlavi con quattro tizi ed* ***eri al corrente di tutta la situazione*** (150)

(10) TO: ¿Recuerdas a mi amigo, **el macarrón** aquel tan guapo? (174)

TM1: *Ti ricordi del mio amico,* ***il maccherone****, quel bel tipo*? (213)

TM2: *Ricordi quel mio amico,* ***quel*** *bellissimo* ***pappone***? (151)

(11) TO: (…) coges a un angelito. **Le obligas a que se coma un consumao de órdago** y para ablandarte confiesa algo gordo que ha hecho (181)

TM1: *prendi un angioletto.* ***Lo obblighi a mangiare un consommé coi fiocchi****, e per tenerti buono confessa qualcosa di grosso che ha fatto* (222)

—

20 Para una definición y catalogación de las técnicas de traducción, véase Hurtado Albir (269-271).

21 En realidad, la traslación que propone el TM1 da lugar en la lengua meta a una formulación absurda, lit. en castellano: *dominabas el hospicio*.

> TM2: *metti le mani su un angioletto.* ***Lo incastri con l'accusa di un delitto fuori dal mondo****, e per tenerti buono ti confessa un grosso pasticcio che ha combinato* (157)

Con todo, hay que señalar también que en algún caso la solución propuesta por el TM1 para trasladar algún fraseologismo se adhiere más al sentindo del TO que la propuesta por el TM2:

(12) TO: Vas al quiosco y no encuentras nada. **El dueño se vuelve mico** para encontrar algo (26)

> TM1: *Vai all'edicola e non trovi niente.* ***Il proprietario diventa scemo*** *per trovare qualcosa* (33)

> TM2: *Vai in edicola e non ti raccapezzi più.* ***Il proprietario si mette le mani nei capelli*** *se deve cercare qualcosa* (23)

De hecho, para trasladar la expresión metafórica 'volverse mico',[22] esto es "tener muchas dificultades para realizar una tarea" (Martínez López & Myre Jorgensen 295), el TM1 opta por una unidad fraseológica equivalente en el sistema: *diventare scemo*. En cambio, la construcción metafórica seleccionada por el TM2: *mettersi le mani nei capelli*, no expresa en la LM los mismos aspectos de significado que presenta el fraseologismo en la LO.[23]

A modo de conclusión

Borges, que descreía de la escritura inmodificable, inalterable, perfecta, en un muy conocido pasaje de *Las versiones homéricas* -donde reflexiona sobre los avatares traslaticios- dejó dicho que:

> presuponer que toda recombinación de elementos es obligatoriamente inferior a su original, es presuponer que el borrador 9 es obligatoriamente

—

[22] Curiosamente, el *Diccionario fraselógico documentado del español* (Seco, Andrés & Ramos 645), para mostrar dentro de un contexto real el funcionamiento del fraseologismo 'volverse mico', selecciona precisamente este cita de esta novela de MVM.

[23] Como se recoge en De Mauro, *mettersi le mani nei capelli*: "loc. v. CO con riferimento al valore simbolico del gesto, esprimere disperazione", se trata pues de una locución equivalente a la española 'llevarse (o echarse) las manos a la cabeza', fórmula utilizada para manifestar [una persona] asombro, indignación o lamento.

> inferior al borrador H —ya que no puede haber sino borradores. El concepto de *texto definitivo* no corresponde sino a la religión o al cansancio (Borges 239).

Ciertamente, hace ya tiempo que se ha superado la idea de que los textos tienen una única lectura y por tanto una única traducción correcta.[24] Por consiguiente, y a propósito del ejercicio de comparación que hemos realizado entre la primera traducción y la retraducción, con nuestro trabajo no hemos prentendido realizar una contraposición entre ambas textos sino analizar la adecuación o aceptabilidad de las diferentes soluciones adoptadas por cada traductora al abordar los problemas de traducción que plantean los referentes culturales adscribibles al ámbito de la cultura lingüística.

Concluimos, por tanto señalando que el anális detallado de los datos obtenidos evidencia que a nivel léxico-semántico y morfo-sintáctico,[25] en el TM2 se solventan la mayoría de los errores interpretativos presentes en el TM1.[26] Así pues, en el TM2 se restablece a menudo el significado del texto original y se recuperan los valores connotativos perdidos en la primera traducción. El cotejo entre el TM1 y el TM2 muestra asimismo que a menudo en el TM2 se seleccionan términos más precisos y exactos en relación con el TO: 'olía' > *era impregnata di profumo* (TM1)> *odorava* (TM2); 'petaca' > *borraccia* (TM1)> *fiaschetta* (TM2); 'sentenció con rotundidad' > *sentenziò con pomposità* (TM1)> *sentenziò deciso* (TM2); 'campesinado' > *bracciantato* (TM1)> *mondo contadino* (TM2), etc. En cambio, el TM1 incurre frecuentemente en la literalidad o en inequivalencias de traducción, mientras que la retraducción se muestra más orientada hacia la conservación de la atmosfera cultural del TO.

—

[24] Es bien sabido, por ejemplo, que para Borges los conceptos de 'origen' y de 'original' no existen sino que cambian con cada nueva lectura. Véase al respecto el cuento de Borges: *Pierre Menard, autor del Quijote* (Borges 444-450), narración que gira entorno al concepto de "origen".

[25] En realidad, lo ideal sería poder sobrepasar la barrera de la expresión lingüística y poder llevar a cabo un examen comparativo exhaustivo en cuatro niveles: nivel léxico-semántico, nivel morfo-sintáctico, nivel discursivo-funcional y nivel pragmático-estilístico, desafortunadamente, razones de espacio nos impiden realizar esta tarea en este trabajo. Para un ejemplo de análisis traductológico exhaustivo, véase Valero Garcés (2007).

[26] Sobre este aspecto, véanse los ejemplos (1), (4), (5), (6), (7), (8), (9), (10) y (11).

Bibliografía

Arqués Corominas, Rossend, y Adriana Padoan. *Il Grande dizionario di spagnolo*. *Dizionario spagnolo-italiano, italiano-spagnolo*. Milano: Zanichelli, 2012. Impreso.

Baker, Mona, y Gabriela Saldanha, G. (eds.). *Routledge Encyclopedia of Translation studies*. London: Routledge, 2009. Impreso

Bensimon, Paul. "Présentation" *Palimpsestes* 4 (1990): IX-XIII. Impreso.

Berman, Antoine. "La retraduction comme espace de la traduction" *Palimpsestes* 4 (1990): 1-7. Impreso.

Borges, Jorge Luis. *Obras completas*, Tomo I. Barcelona: Emecé, 1989. Impreso.

Brisset, Annie. "Retraduire ou le corps changeant de la connaissance: Sur l'historicité de la traduction" *Palimpsestes* 15 (2004) 39- 67. Impreso.

Celdrán Gomariz, Pancracio. *El gran libro de los insultos: tesoro crítico, etimológico e histórico de los insultos españoles*, Madrid: La Esfera de los Libros, 2008. Impreso.

CLAVE. *Diccionario de uso del español actual*. Madrid: SM, 2006. Impreso.

Collombat, Isabelle. "Le XXIe siècle: L'âge de la retraduction" *Translation Studies in the New Millenium: An International Journal of Translation and Interpreting* 2 (2004) 1-15. Impreso.

Colmeiro, José. *El ruido y la furia. Conversaciones con Manuel Vázquez Montalbán, desde el planeta de los simios*, Madrid: Iberoamericana/Vervuert, 2013. Impreso.

---. *La Novela Policíaca Española. Teoría e historia crítica*, Barcelona: Anthropos, 1994. Impreso.

Cortelazzo, Michele. "Premessa. L'italiano della traduzione e l'italiano di domani?" *Rivista Internazionale di Tecnica della Traduzione* 12 (2010): XI- XVII. Impreso.

DEA. *Diccionario del español actual*. Madrid: Aguilar, 1999. Impreso.

Dietrich, Edmondo. "Anche i ricchi muoino". *la Repubblica* 17 Julio 1994. Sitio web: http://www.vespito.net/mvm/marisud2.html.

DLE, Real Academia Española. *Diccionario de la lengua española*, Madrid: Espasa-Calpe, 2014. Sitio web: http://dle.rae.es.

Fusco, Fabiana. "La ritraduzione nel panorama degli studi traduttologici" *Translationes* 7/1 (2016): 113-124. Impreso.

Hurtado Albir, Amparo. *Traducción y traductología*. Madrid: Cátedra, 2004 [2001]. Impreso.

Major, Aurelio. "Fábulas de san Jerónimo" *El País-Babelia* 30 Septiembre (2017): 14. Impreso.

Marello, Carla. "Traduzione e lingua". *Enciclopedia dell'italiano*. Roma: Istituto dell'Enciclopedia Italiana (2011): 1509-1511. Impreso.

Martínez López, Juan Antonio y Annette Myre Jorgensen. *Diccionario de expresiones y locuciones del español*. Madrid: Ediciones de la Torre, 2009. Impreso.

Molina Martínez, Lucía. *El otoño del pingüino*. Castelló de la Plana: Universitat Jaume I, 2006. Impreso.

Monti, Enrico. "Introduction: La retraduction, un état des lieux". *Autour de la retraduction. Perspectives littéraires européennes*. Paris: Orizons, 2011, 9-25. Impreso.

Monti, Enrico, y Peter Schnyder (sous la direction de). *Autour de la retraduction. Perspectives littéraires européennes*. Paris: Orizons, 2011. Impreso.

Moret, Xavier. "Entrevista: Carvalho es termómetro de las utopías de los sesenta y del desencanto de los noventa" *El País* 19 febrero 1997. Sitio web: www.elpais.com.

Newmark, Peter. *Manual de traducción*. Madrid: Cátedra, 2004 [1992]. Impreso.

Organización Mundial de la Propiedad Intelectual (OMPI). Sitio web: http://www.wipo.int/mdocsarchives/OMPI_DA_LPZ_96/OMPI_DA_LPZ_96_2%20b_S.pdf.

Paz, Octavio. *Traducción: literatura y literalidad*. Barcelona: Tusquets, 1990 [1971]. Impreso.

Penas Ibáñez, María Azucena. "El valor lingüístico-heurístico del proceso semántico metafórico" *Dialogía* 4 (2009): 3-48. Impreso.

Pérez Vicente, Nuria. "Traducción y democracia: la nueva narrativa española publicada en Italia" *Revista Signa* (2006): 425-446. Impreso.

Pierini, Patrizia. "La ritraduzione in prospettiva teorica e pratica". *L'atto del tradurre. Aspetti teorici e pratici della traduzione*. Roma: Bulzoni, 1999. 51-72. Impreso.

Rabadán, R. *Equivalencia y traducción (Problemática de la equivalencia translémica inglés-español)*. León: Universidad de León, 1991. Impreso.

Rebollo Torio, M. A. "El apodo y sus características" *Anuario de estudios filológicos* Vol. 16 (1993): 343-350. Impreso.

Robles-Sáez, Adela. *3000 locuciones verbales y combinaciones frecuentes*. Washington: Georgetown University Press, 2011. Impreso.

Rodríguez Abella, Rosa María. "Tratamiento de la cultura lingüística en la traducción al italiano de *Asesinato en el Comité Central*" *Alfinge* (Revista de Filología) Vol. 25, Córdoba: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Córdoba (2013b): 75-94. Impreso.

---. "Un delitto per Pepe Carvalho: referencias culturales y traducción" *MVM: Cuadernos de Estudios Manuel Vázquez Montalbán*, vol. 1 (2013a): 63-86. Web.

Rodríguez, Liliane. "Sous le signe de Mercure, la retraduction" *Palimpsestes* 4 (1990): 63-80. Impreso.

Seco, Manuel, Andrés et al. *Diccionario fraseológico documentado del español actual*. Madrid: Aguilar, 2004. Impreso.

Skibińska, Elzbieta. "La retraduction, manifestation de la subjectivité du traducteur" *Doletiana. Revista de traducció, literatura i arts* 1 (2007): 1-10. Impreso.

Topia, André. "*Finnegans Wake*: la traduction parasitée" *Palimpsestes* 4 (1990): 45-61. Impreso.

Tyras, Georges. *Geometrías de la memoria. Conversaciones con Manuel Vázquez Montalbán*, Granada: Zoela ediciones, 2003. Impreso.

Valero Garcés, Carmen. *Modelo de evaluación de obras literarias traducidas:* The scarlet letter / La letra escarlata *de Nathaniel Hawthorne*, Frankfurt am Main: Peter Lang, 2007. Impreso.

Vázquez Montalbán, Manuel. *I mari del Sud*, Milano: Feltrinelli (Traducción de Hado Lyria), 2009 [1994]. Impreso.

---. *Los mares del Sur*, Barcelona: Planeta, 2007 [1979]. Impreso.

---. *Un delitto per Pepe Carvalho*, Roma: Editori Riuniti (Traducción de Sonia Piloto di Castri), 1982. Impreso.

Venuti, Lawrence. "Retranslations: The creation of value" *Translation and Culture*, Katherine M. Faull (ed.). Special issue of *Bucknell Review* 47/1. 2004. 25-38. Impreso.

Vocabolario Treccani. Sitio web: http://www.treccani.it/vocabolario.

Zanotti, Serenella. "The retranslation of audiovisual texts: focus on redubbing". *Minding the Gap: Studies in linguistic and cultural exchange for Rosa Maria Bollettieri Bosinelli*. Eds.

Baccolini, Raffaella. et al. (eds.). Bologna: Bononia University Press, 2011. 145-157. Impreso.

Zaro Vera, Juan Jesús, y Francisco Ruiz Noguera. *Retraducir. Una nueva mirada. La retraducción de textos literarios y audiovisuales*. Málaga: Miguel Gómez Ediciones, 2007. Impreso.

CEMVM 4 (2019): 37-44

La soledad del manager como definición de la serie Carvalho

JOSE V. SAVAL

Como cuenta una anécdota, después de un distendido almuerzo entre amigos en Casa Leopoldo, le comentaron a Manuel Vázquez Montalbán, entre bromas, que Carvalho, debido a sus coincidencias con su creador debería ser bajito y gordo, este respondió que no, que él tenía en mente un actor como Harvey Keitel. Su deseo se cumplió, en mayor o menor medida, cuando el actor norteamericano protagonizó *The Galíndez Files* (estrenada en España con el título de *El misterio Galíndez*, dirigida por el reputado cineasta Gerardo Herrero en 2003. La coincidencia resulta interesante, aunque cabe añadir que cuando se decidió llevar a Carvalho al comic se optó por un rostro que tiene grandes parecidos con Ben Gazzara, otro de los actores que Vázquez Montalbán consideraba afín físicamente al personaje de su creación.

Una de las diversas aportaciones de *La soledad del manager*, tercera novela de la serie Carvalho, reside en el comentario político de la realidad circundante, una voluntad de estudio de formas de los distintos grupos sociales, como señala José María Izquierdo: "Las obras de Carvalho son verdaderas fuentes históricas para entender las recientes historias de España y Barcelona, recuperar la memoria histórica de la izquierda y esbozar un modelo de ethos democrático" (Izquierdo 96). Para José Colmeiro es una de las claves de la serie Carvalho y en su opinión Manuel Vázquez Montalbán emplea el género de la novela policiaca: "para hacer su crónica de la vida colectiva española durante y después de la transición democrática" (Colmeiro 171). Mari Paz Balibrea ha manifestado al respecto que:

> A través de la investigación y el esclarecimiento de las identidades de los personajes de estas dos novelas [*La soledad del mánager* y *Los mares del Sur*] se desvela un discurso político de acusación a la ex-izquierda crecientemente hegemónica de la España democrática (Balibrea 90).

En la opinión de Paco Camarasa:

> Vázquez Montalbán utiliza los códigos de la novela negra, que no policial, más clásica, lo que le permite caminar por la parte oscura en la que la política y el delito se relacionan. Llegar allí donde como periodista no podía llegar sin acarrear la suspensión de la publicación, como tantas veces le ocurriera (Camarasa 13).

Con respecto a la novela que es objeto de este estudio, Michael Eaude considera que:

> *La soledad del manager* fue la primera novela de la serie que se publicaría tras la muerte de Franco. En este libro, las descripciones relativas al sexo y a cagar son detalladas y desenfadadas, las cuestiones políticas agradablemente explícitas. Aquí Vázquez Montalbán puede expresar con claridad lo que solo pudo insinuar en *Tatuaje*. El criminal es con toda rotundidad la multinacional norteamericana Petnay; la persona responsable del asesinato es un prominente de la clase capitalista (Eaude 77).

Probablemente la desaparación de los componentes politico-represivos de la dictadura consolidará la serie, esta vez, totalmente libre de ataduras, permitiendo a su autor incluir los elementos más característicos de la serie y por lo tanto de conformar su definitivo formato y definición.

La trama es como sigue: un mánager o ejecutivo, al cual Pepe Carvalho había conocido en los Estados Unidos años antes, es hallado muerto en los alrededores de Barcelona con unas bragas de mujer en el bolsillo. El mánager tenía fama de mujeriego desenfrenado, suficiente para que la policía archive el caso: un cliente molesto ha sido eliminado por el proxeneta de una prostituta acosada. Pero el agudo Carvalho, tras haber sido contratado por la viuda para esclarecer el caso, no se conforma con la versión oficial y acabará descubriendo una realidad todavía más incómoda. *La soledad del mánager* termina esclareciendo las siniestras maquinaciones de una multinacional que financia grupos ultraderechistas que pretenden desestabilizar la nueva democracia española. Finalmente, con esta novela habrá encontrado el tono adecuado y la fórmula mágica de la serie.

La soledad del manager dentro de la serie Carvalho, en su tercera entrega, resulta ser la novela donde se establece el personaje de manera definitiva, asimismo como las bases de toda la serie (aunque con algunas variantes posteriores). La serie se consolidaba a través de su personaje principal, así como los personajes secundarios –Biscuter, Charo y Bromuro- que le acompañarán, por un largo trecho y en el caso de Biscuter más allá del final de toda la serie.

El cine policiaco resultará predominante en la caracterización del personaje y de la serie en general. Vázquez Montalbán siempre subrayaba su desconocimiento de la tradición del “hard boiled novel” norteamericano y probablemente el personaje y la concepción de la serie, a partir de

La soledad del manager, tengan mayores vinculaciones con la tradición cinematográfica y televisiva que con la tradición literaria. También en este texto carvalhiano encontramos pistas sobre futuras entregas de la serie, cuando comenta la futura trama de *Los mares del Sur*, lo que se iba a convertir en, hasta cierto punto, habitual en la serie. También en *La soledad del manager* se impone de manera definitiva la receta carvalhiana como también la quema de libros y los elementos autobiográficos, o meras coincidencias, del autor en conexión con su personaje principal.

Como comentó el autor desde el libro-entrevista preparado por Quim Aranda en *Què pensa Manuel Vázquez Montalbán*, este texto sentaría las bases de la serie carvalhiana: "tenia ja la formula que pretenia: l'esbós del que podria ser la sèrie Carvalho. Hi havia arribat d'una manera molt més sòlida, molt més segura, que després d'haver acabat *Tatuaje*" (Aranda 65). En palabras del propio autor desde *Geometrías de la memoria*, libro entrevista propiciado por Georges Tyras:

> La segunda novela que escribí, que sería la tercera del ciclo contando *Yo mate a Kennedy*, fue *La soledad del manager*. La idea surgió de un viaje que hice a los Estados Unidos con un grupo de amigos. Uno de ellos reunía unas características muy concretas –es el personaje al que se encuentra asesinado, en la novela—y un día de repente, me dijo: "Tienes delante de ti al manager de una multinacional"; con el mismo tono de guasa añadió: "Tú no lo entiendes porque vosotros, los marxistas, no podéis entender esto, no podéis entender la soledad del manager". Me gustó muchísimo esa frase. A partir de eso y de lo que habíamos hablado durante el viaje construí la trama. Más tarde, he sido muy consciente de que esto constituía las fases del aprendizaje. *Tatuaje* y, sobre todo, *La soledad del manager* me enseñaron a enfrentarme a un tipo de escritura que hasta entonces no había ensayado. Por añadidura la familia de Carvalho aumenta, el personaje necesita otros puntos de apoyo para resultar verosímil, para tener un mundo propio. Proyecto a Carvalho como una serie, cuyos títulos y contenidos empiezó a comunicar a la prensa (Tyras 102).

Especialmente en el artículo a toda página que publicaba en *Interviu*, que Francesc Salgado ha estudiado abriendo una interesante línea de investigación, donde comentaba e ilustraba la deriva del, entonces, nuevo personaje. Resulta muy interesante la investigación llevada a cabo por Salgado puesto que ha puesto de manifiesto el elemento experimental de la creación definitiva del detective más famoso de la transición. El personaje se fue desarrollando desde las páginas de la publicación semanal:

> El personaje de Carvalho y algunos secundarios como Charo, Biscuter o Bromuro se perfilan en unos articulos que se dedican en realidad a comentar la situación política en la que el detective avezado desvela a su vecino cuál es la realidad profunda del país. (…) Carvalho desarrolla en las páginas de *Interviu* durante 1977 parte del carácter desapegado, transgresor y lúcido que le caracterizará a lo largo de 27 novelas. La serie se llama "El idiota en familia", aparecen 52 articulos y concluye a finales de año, precisamente cuando se publica la siguiente novela de la serie *La soledad del manager* (Salgado 16).

Un buen ejemplo, conectado con la novela en cuestión, es el artículo "La Internacional fascista", aparecido el 3 de febrero de 1977 (Salgado 144-147), donde Carvalho explica a su vecino, un tal Vázquez (interesante coincidencia) las tácticas de la Cía, y su posible influencia en la política española. En el caso de *La soledad del manager*, la acción se inicia cuando Carvalho todavía es agente de la Cía. El caso empieza a desarrollarse en un doble plano temporal, conectando la acción de la investigación con el pasado donde casualmente el detective conoció al personaje asesinado.

Una de las claves de esta novela, como ya se ha comentado anteriormente, es la aparición de los personajes secundarios, para apoyar los diferentes puntos de vista y aumentar la familia carvalhiana. Otro buen ejemplo es el artículo "La tortilla de Biscúter" aparecido en *Interviu* con fecha de 6 de enero de 1977 sobre el personaje secundario de la serie. La única variante de que en el artículo periodístico, Biscuter procede del Principado de Mónaco y no del Principado de Andorra como era el caso real del personaje que el autor conoció durante su reclusión en la cárcel de Lérida (Aranda 42 y Saval 2014 60-61). En *La soledad del manager* será el primero del triunvirato de acompañantes de Carvalho en aparecer y ser presentado.

El autor describe al ayudante de Carvalho en la novela de la siguiente manera:

> Al cuidado del despacho estaba Biscuter, ex compañero de cárcel de Carvalho. El detective nunca había sabido su nombre. Durante años de vez en cuando se decía: He de preguntarle como se llama. Pero el uso continuado de *Biscuter* cumplía la función y le desmemoriaba. Obseso con los coches ajenos, Biscuter había sido culito de cárcel durante quince años de larga adolescencia (Vázquez Montalbán 23-24).

A esta descripción seguirá la de Bromuro (Vázquez Montalbán 26-27) menos directa porque se hace mediante el diálogo que mantienen sobre el caso que tiene el detective entre manos y sobre la vida en general. Posteriormente tambien aparecerá Charo aunque también describiéndola mediante sus acciones más que de una manera directa como había hecho con Biscuter (Vázquez Montalbán 125). En esta narración también, hacia el final, Carvalho manifiesta su relación e interés por estos tres personajes al comentar la posible redacción de su testamento (Vázquez Montalbán 148), donde se preocupa de dejar sus ahorros y el inmueble de su propiedad en el vecindario de Vallvidrera en herencia a Charo y Biscuter y su bodega al Bromuro. Después de todo, los amigos en casa Leopoldo de Vázquez Montalbán, como comentaba la anécdota, no andaban tan desencaminados ya que Biscuter había compartido días de prisión con el autor y en la novela decide legar su propiedad, o por lo menos ubicada en el mismo lugar (nueva coincidencia entre Carvalho y su creador), a los personajes acompañantes, o la escolarización tanto del autor como de Carvalho en las monjas de S. Vicente de Paúl como se comenta en *La soledad del manager* (Vázquez Montalbán 45) y en la biografía de Vázquez Montalbán (Saval 2013 47), lo cual no estaba tan lejos de la realidad del novelista y poeta.

Volviendo al personaje de Carvalho, que como se ha dicho mantiene algunas coincidencias con el autor: origen, residencia, pasado, entre otras, acaba de perfilarse definitivamente en *La soledad del manager*, definiendo algunos aspectos que no había terminado de concretar en *Tatuaje*. Aparece en la serie de manera ya fija la receta carvalhiana, en este caso un Salmis de pato, además de la quema de libros, que ya apareciera en *Yo maté a Kennedy*. La clave del personaje, a mi modo de ver, y después de que Vázquez Montalbán negara repetidas veces la influencia de la novela de detectives norteamericana conocida como "hard-boiled novel" de los Hammett, Chandler, MacDonald o Cain, es su descripción cinematográfica. Como comentara Colmeiro con respecto a la novela policiaca española en la transición:

> La novela policiaca negra se reveló como un auténtico descubrimiento para la gran mayoría de su nuevo público lector español –casi exclusivamente conocedor de la tradición cinematográfica de dicho género—compuesto en general de lectores no aficionados a la novela policiaca en sus anteriores modalidades y no diferenciado apreciablemente del público culto lector habitual de literatura sin adjetivación (Colmeiro 168).

En *La soledad del manager* aparecen numerosas descripciones de algunos personajes con claras referencias al cine de Hollywood y su lectura de las novelas del sub-género del "hard-boiled novel", ademas de muchas otras, en un claro acercamiento a las referencias culturales de los posibles lectores. En la obra que nos ocupa, el coronel Parra le dice: "Me dijeron que eras detective privado, como en las novelas o las películas de Bogart" (Vázquez Montalbán 53). Más Adelante cuando unos policías le dicen: "no se crea usted el James Bond", contesta: "Me parezco más a Gregory Peck" (Vázquez Montalbán 63).

Cuando se refiere a si el personaje está preparado para soportar la tortura dice: "A Carvalho la peripecia le pareció una excelente secuencia de la película antialemana interpretada por James Cagney y Richard Conte, muy en la línea de *13 Rue Madeleine*" (Vázquez Montalbán 43). Más adelante en su descripción del personaje del coronel Parra dice: "Quince años de distancia no habían aminorado su parecido real con Rosanno Brazzi ahora quizá más cercano al de *Locuras de Verano* que al de *La corona de hierro* (Vázquez Montalbán 52). Más adelante y aplicado a Pepe Carvalho, Vilaseca le comenta: "Usted seguro que podría hacer de asesino. Una especie de Richard Widmark a la española" (Vázquez Montalbán 77). Las descripciones mediante referencias a escenas cinematográficas abundan en el texto (Vázquez Montalbán 79, 80). Pero También aparece una descripción física de Carvalho por parte de Vilaseca: "Ha de cuidarse el pelo, caramba. Esas entradas. Yo estaba al borde de la calva y fui al médico a tiempo. ¿Sabe cuál es el problema? Nervioso. Vida doméstica. Consecuencia: calvo y gordo" (Vázquez Montalbán 79). ¿Quizas una de las preocupaciones del autor? ¿Quién sabe?

Definitivamente el cine hollywoodense de los años 40 y 50 jugará un papel clave en la serie, y en cierta medida Carvalho será leído y decodificado e interpretado por el lector del momento de esta manera: Un detective procedente de la gran pantalla en blanco y negro al que añadirá ciertas características intransferibles; entre otras la gastronomía y la quema de libros, pero también un pasado de agente de la Cía y exmiembro del partido comunista con experiencia carcelaria incluida. Definitivamente, Carvalho es heredero de esta tradición. En palabras de Harmut Stenzal: "Factor decisivo para el desarrollo de esta serie es el recurso a aquella tradición de crítica social propia de la novela policíaca que surgió y creció tras las huellas de la *hardboiled novel*" (Stenzal 258). Como se pregunta el detective barcelonés, nacido en El Raval, en *La soledad del manager*:

> Otro modelo de comportamiento a elegir. ¿A quién debo imitar? ¿A Bogart interpretando a Chandler? ¿A Alan Ladd en los personajes de Hammet? ¿Paul Newman en Harper? ¿Gene Hackman? En la soledad de su coche reptante por las laderas del Tibidabo. Carvalho asumía los tics de cada cual. La mirada húmeda de Bogart y el labio despectivo. La necesidad de Ladd a caminar lo más erguido posible para disimular su escasa estatura, de ahí esa cabecita rubia siempre punzante, como tratando de tirar del cuello. El autoconvencimiento de la propia belleza de Newman. El cansancio vital de un hombre con cuernos y más de cien kilos de peso en el personaje de Hackman (Vázquez Montalbán 95).

Bogart, Ladd, Newman, Hackman, todos parecen ser modelos del tipo de detective propuesto en la serie. Fabienne Viala ha comentado este aspecto en su estudio sobre la novela negra en Vázquez Montalbán y Didier Daeninckx:

> Pepe, qu'on compare souvent à Humphrey Bogart sans l'imperméable!, à James Bond, ou encore à un "Richard Widmarck espagnol", se considère souvent comme le personage d'un film policier et prend parfois "le risqué de passer pour un detective de cinema" (Viala 61).

A modo de conclusión se puede constatar que *La soledad del manager* establece el formato definitivo de la serie Carvalho, que Vázquez Montalbán ya había venido perfilando desde sus artículos de la serie "El idiota en familia", retomando, sin duda las dos novelas anteriores de la serie Carvalho, haciendo uso de toda una gama de referentes autobiográficos así como cinematográficos, en este último caso compartido por su audiencia lectora, sobre la que se fundamentará el éxito de la serie y del personaje, creación de Vázquez Montalbán. Si Carvalho y Manuel Vázquez Montalbán se parecían, muy probablemente podríamos decir que no a pesar de toda una serie de interesantes y jugosas coincidencias. Compartieron ciertas vicisitudes históricas y coinciden en su localización y ubicación, pero este tema merece, quizás, un estudio mucho más amplio y de mayor profundidad.

Bibliografía

Aranda, Quim. *Què pensa Manuel Vázquez Montalbán?* Barcelona: Dèria editors, 1995. Impreso.

Balibrea, Mari Paz. *En la tierra baldía. Manuel Vázquez Montalbán y la izquierda española en la postmodernidad*. Mataró (Barcelona): El viejo topo, 1999. Impreso.

Camarasa, Paco. Prólogo a *Carvalho: huidas* de Manuel Vázquez Montalbán. Barcelona: Planeta, 2013. Impreso.

Colmeiro, José F. *La novela policiaca española: Teoría e Historia crítica*. Barcelona: Anthropos, 1994. Impreso.

Eaude, Michael. *Con el muerto a cuestas: Vázquez Montalbán y Barcelona*. Barcelona: Alrevés, 2011. Impreso.

Izquierdo, José María. "Manuel Vázquez Montalbán (1939-2003): El escriba y la ciudad democrática". *Moderna språk*, XCVIII, 1 (2004): 94-107. Impreso.

Salgado, Francesc. Editor e Introducción. *Obra periodística. Volumen II: Del humor al desencanto (1974-1986) de Manuel Vázquez Montalbán*. Barcelona: Debate, 2011. Impreso.

Saval, Josep Vicenç. "Biscuter era andorrà: els inicis de Manuel Vázquez Montalbán a Editorial Andorra". *Portella, Andorra/Lletres/Arts*, 8 (2014): 60-61.

---. *Vázquez Montalbán, una biografía revisada*. Barcelona: Alrevés, 2013. Impreso.

Stenzel, Hartmut. "Las novelas policíacas – Pepe Carvalho en busca de la identidad de la España posfranquista". *Abriendo caminos. La literatura española desde 1975*, Eds. Dieter Ingenschay y Hans-Jörg Neuschäfer (eds.). Barcelona: Lumen, 1994. 255-267. Impreso.

Tyras, Georges (2003). *Geometrías de la memoria*. *Conversaciones con Manuel Vázquez Montalbán*. Granada: Zoela ediciones, 2003. Impreso.

Vázquez Montalbán, Manuel. *La soledad del manager*. Barcelona: Planeta, 1990. Impreso.

Viala, Fabienne. *Le Roman noir à l'encre de l'histoire: M. Vásquez Montalbán et Didier Daeninckx ou Le Polar en su tinta*. Paris: L'Harmattan, 2006. Impreso.

CEMVM 4 (2019): 45-57

Manuel Vázquez Montalbán: ¿motivo de risa o de reflexión?

ANNE-SOPHIE OWCZARCZAK

Manuel Vázquez Montalbán fue sin duda uno de los grandes periodistas comprometidos de su tiempo. Los artículos que escribió en las revistas o periódicos en los que se incorporó ofrecen al lector la posibilidad de conocer la Historia desde un prisma íntimo y experimental de una España oficial construida por el régimen franquista. Cargados de deseo, de libertad y de compromiso, sus palabras son hoy memorias escritas que permiten recomponer la Historia española del siglo XX. Las armas de lucha desplegadas por el gobierno fueron diversas. Por el contrario, en la escritura periodística montalbaniana podemos destacar una importante: el recurso al humor. Nuestro propósito se inscribe en esta dimensión humorística en los artículos escritos por Vázquez Montalbán, a través de una revista humorística, *Por Favor* (1974-1978) tomando en cuenta el año 1975. ¿Por qué? Este año clave vio la muerte del dictador Francisco Franco y el inicio real de la Transición democrática. Después de treinta y seis años de dictadura que padeció el país aspirando a un cambio político, la cabeza del régimen desapareció tras una larga agonía. En 1975, España se encontró en una posición delicada, entre el deseo de apertura y el miedo al progreso. Tanto los ministros como la población dieron un paso adelante, retrocedieron dos. Las dos Españas establecidas entre los vencidos y los vencedores de la posguerra dejaron sitio a las dos Españas divididas entre el deseo de cambio para una parte de la población y el deseo de inmovilidad por parte del régimen.

La presente investigación se centra no solo en el vocabulario utilizado por el periodista sino también en las asociaciones de palabras, las frases y más allá, el discurso periodístico de Vázquez Montalbán, creando una atmósfera humorística, evitando la censura y desencadenando reflexiones. La frontera entre la risa y la reflexión es estrecha y reside en el acto humorístico. La risa se realiza cuando el lector consigue entender la situación que expone el periodista desdramatizando su propósito y si está de acuerdo. La meta de un periodista es transmitir informaciones, aquí en un contexto difícil de censura estricta. De ahí la importancia de las palabras escogidas: “Il est difficile de donner au mot sa force de suggestion, c’est-à-dire de le rendre acceptable. Et nous ne l’acceptons que parce

qu'il nous paraît ou sortir d'un état d'âme, ou s'encadrer dans les circonstances" (Bergson, 1946: 48).

El análisis se compone de tres partes. Primero explicaremos el contexto jurídico para conocer las normas y los límites impuestos a los periodistas en aquella época, en relación con el contexto político en 1975. Después, hablaremos del arma del periodista explicando el corpus elegido y el método de análisis. Por fin, propondremos unos ejemplos de los resultados. Es de notar que comentaremos solo unos ejemplos. Este trabajo es más extenso y se inserta en una tesis que viene realizada en un corpus más amplio, incluyendo los artículos publicados en la revista *Triunfo* y en la columna *La Capilla Sixtina*, escritos también por Vázquez Montalbán.

Ante todo, analizar el discurso periodístico de Vázquez Montalbán y el recurso al humor es analizar una estrategia utilizada por el periodista oponiéndose a unas normas de conducta escrita que tuvo que respetar para ser publicado. Varias problemáticas de índole distinta obligaron a los periodistas a practicar una escritura con matices, una escritura "subnormal", hermética, codificada. Esas problemáticas fueron el resultado de un contexto político dictatorial durante el cual los periodistas tuvieron que encontrar alternativas a las restricciones gubernamentales y jurídicas. Por una parte, la *Ley de Prensa e Imprenta*[1] que se promulgó el 18 de marzo de 1966. Esta nueva ley sustituyó la de 1938 y se reivindicó como libertadora, en adecuación con las nuevas aspiraciones de los españoles. Consciente a su pesar de la importante transformación sociocultural del país y de la evolución de los medios de comunicación, el gobierno de Franco y más particularmente el Ministerio de Información y de Turismo (el MIT) redactaron esta ley para crear una opinión pública, y ofrecer nuevas publicaciones, nuevos contenidos. Sin embargo, diferentes infracciones amenazaron estos contenidos. Los periodistas pudieron cometer infracciones clasificadas en el texto jurídico como muy graves en el artículo 67, graves o leves. Fueron muy graves:

a. Manifestaciones contra las libertades, contra los derechos de esta ley y contra las limitaciones del segundo articulo (Son limitacio-

—

[1] Texto jurídico, "Ley de Prensa e Imprenta: 18 de mayo de 1966", artículo 67 "infracciones muy graves" y articulo 2 "extensión del derecho", Jefatura del Estado "BOE" núm. 67, Referencia: BOE-A-1966-3501.

nes: el respeto a la verdad y a la moral, el acatamiento a la ley de Principios del Movimiento Nacional demás Leyes Fundamentales, las exigencias de la defensa Nacional, de la seguridad del Estado y del mantenimiento del orden público interior y la paz exterior, el debido respeto a las instituciones y a las personas en la crítica de acción política, y administrativa, la independencia de los Tribunales y la salvaguardia de la intimidad y del honor personal y familiar)

b. Difusión, circulación, reproducción en España de impresos extranjeros
c. Publicación de disposiciones, acuerdos o documentos oficiales de carácter reservado[3].

También, las infracciones leves (artículo 68) son "las informaciones no comprendidas como graves del artículo 67 o de este artículo (el 68)", es decir cualquier contenido que el gobierno no deseó difundir. Por otra parte, fue en 1975 cuando la censura se volvió más estricta, al final de la dictadura. El año 1975 marca un recrudecimiento del "correlato político" como decía Vázquez Montalbán (2011: 32), durante el cual los periodistas se ven cada vez más presionados por el MIT. En efecto, los expedientes y las sanciones muy graves aumentaron, en un contexto de expectativa de un cambio político y de desorden social. La ley de prensa de 1966 abrió fronteras liberadoras pero el gobierno se guardó un margen importante de intervención.

Como lo explica Javier Paredes:

> Esa ley no significa el reconocimiento de la libertad de prensa porque Franco siempre fue el enemigo de las libertades públicas. Solo autorizaba más margen de libertad informativa. La prensa se quedó controlada, y se podía hablar de "libertad vigilada" (1055).

Entonces si el trabajo de un periodista es transmitir informaciones de manera imparcial, para ejercerlo en un país totalmente controlado por un poder totalitario, hacía falta encontrar alternativas.

La de Vázquez Montalbán en *Por Favor* fue el humor. ¿Cómo definir la palabra polisémica "humor"? El acto humorístico depende de la intención del emisor y de la situación de comunicación. La situación de comunicación se determina mediante las condiciones de producción de un discurso y tomamos como punto de referencia el esquema establecido por Roman Ossipovitch Jakobson en el que pone 6 factores imprescindibles para analizar cualquier discurso: el emisor, el receptor, el mensaje,

el canal, el tema y el código. El acto humorístico se inscribe también en un contexto en el que se realiza:

> Lorsque X est une unité linguistique (phonème, morphème, mot, phrase, énoncé), l'entourage de X est à la fois de nature linguistique (environnement verbal) et non linguistique (contexte situationnel, social, culturel). Selon les auteurs, le terme de "contexte" est utilisé pour renvoyer surtout, soit à l'environnement verbal de l'unité (cotexte) soit à la situation de communication. (Maingueneau, and Charaudeau, 2002: 134).

Contra todo presupuesto, la risa no es el garante del humor. Los estudios reconocen que un discurso humorístico quita todo carácter de seriedad y permite así construir una visión desplazada de la realidad. Como lo explica Patrick Charaudeau, "l'humour correspond toujours à une visée ludique" (3). Además en España, durante el tardofranquismo, el humor apareció como una demanda de la población para salir del mundo en el que vivía como lo explica Francesc Salgado: "creo que se trata de una necesidad – síntoma de una coyuntura determinada de la vida española en la que se generaliza la aspiración de liberación, se siente como necesidad y demanda una satisfacción" (32).

Sin embargo, el humor periodístico molesta porque cuestiona la realidad y restablece la verdad. La revista *Por Favor*, en aquella época, fue el emblema del humor periodístico. De tipo vanguardista, combina la información con el humor. Es obvio que el humor ocupa un papel importante en el corpus tratado pero este estudio reside primero en las modalidades de la sonrisa del lector que precede la reflexión y luego una reflexión sobre las razones en el discurso que atrae una reflexión indirecta del lector a partir de las palabras y de las combinaciones escogidas por el periodista. Veremos así como el lector pasa de un acto individual (la sonrisa) a un acto social y colectivo (la reflexión). El corpus de prensa se compone de 26 artículos escritos por Vázquez Montalbán entre el 6 de enero y el 29 de diciembre durante el año 1975, en la revista *Por Favor*.

En relación con nuestro objetivo de analizar el vocabulario usado por el periodista, recurrimos a un programa de lexicometría, llamado Lexico3. Como lo explica Carmen Pineira-Tresmontant, la lexicometría es:

> Una disciplina vinculada a la estadística textual, a la informática y a las ciencias del lenguaje. Es un método de estudio basado sobre el cálculo que permite superar el simple recuento de las palabras, estableciendo, a partir de tratamientos automatizados, las relaciones estadísticas que se producen entre las unidades léxicas. Por consiguiente, la lexicometría abarca toda una serie de métodos

> que permiten establecer reorganizaciones formales de la secuencia textual, recuentos y comparaciones documentales o estadísticos sobre el vocabulario de un texto o varios textos reunidos y constituidos en corpus (227).

Lexico3 es un programa creado por André Salem entre otros y permite estudiar el léxico a partir de un corpus informatizado. Nos da la oportunidad de ver ciertas afiliaciones de palabras que en teoría no tienen sentido juntas. Este método científico no solo es un análisis cuantitativo de las formas gráficas, sino también un análisis lingüístico del discurso de Vázquez Montalbán. Cabe decir que para los resultados, recurrimos primero a las palabras y prolongamos el estudio en función también de la frase, y más allá, del discurso entero. Distintas herramientas permiten analizar el léxico. Principalmente para este estudio, utilizamos la "concordancia" que es:

> Un instrument d'étude fournissant, pour un texte donné, la liste complète des emplois de tous les mots du texte, avec une référence et un contexte, ce qui donne à l'utilisateur la possibilité, selon les besoins, soit de retrouver telle ou telle citation, soit d'étudier parallèlement les divers emplois d'un tel vocable. (Maingueneau, and Charaudeau, 2002: 117).

Lexico3 nos proporciona la lista de las formas graficas (las palabras) utilizadas por el periodista en función de sus ocurrencias, en un orden decreciente. Aquí ponemos las primeras formas hasta la frecuencia 25.

de	1505
la	945
que	925
y	655
el	645
a	588
en	532
se	390
los	362
no	311
un	289
del	254
las	249
por	225
es	213
con	208
una	194
lo	163
más	155
para	125
ha	124
al	117
o	104
como	95
le	94
pero	90
si	90
hay	79
su	75
ya	75
sin	69
nos	67
*españa	66

cuando	60
todo	57
—	57
país	56
bien	55
está	54
han	52
qué	52
señor	50
sobre	50
sus	47
este	46
me	46
ni	46
porque	46
nada	43
esta	42
muy	39
ser	39
ahora	38
puede	38
vez	37
*fraga	36
día	35
entre	35
mi	35
sólo	35
te	35
todos	35
yo	35
les	33
tan	33
va	33

decir	32
les	32
política	32
yo	32
desde	31
ñam	30
político	30
sí	30
uno	30
menos	29
nadie	29
son	29
ante	28
hacer	28
era	27
hasta	27
políticos	27
mucho	26
ñigu	26
tiene	26
años	25
caso	25
guerra	25

Entre estas primeras formas, sacamos las palabras que hacen referencia a unas temáticas. Una de las primeras conclusiones que podemos deducir es que Vázquez Montalbán dedicó gran parte de sus artículos de *Por Favor* a temas políticos en 1975: el sustantivo "país" tiene una frecuencia de 56, "*fraga" tiene una frecuencia de 36, tenemos el poliptotón "político (30)-política (32)-políticos (27)" y la forma gráfica con sentido que utiliza más es "*españa" (64). Vamos a analizar los cotextos de estas formas y sacar algunos ejemplos humorísticos, en relación con nuestro estudio (entre corchetes aparecen las fechas y los títulos de los artículos escritos por Vázquez Montalbán en la revista *Por Favor* en 1975):

> "la sequía en *españa está contaminada." [20.01.1975 – "La sequia está contaminada"]; "*spain hum ¿es lo mismo que *españa?" [26.05.1975 – "¡Español! USA te necesita"]; "(…) horas después todo estaba clarificado. *españa era *españa , lo mismo que *spain…"; "(…) lo difícil que es caer políticamente en *españa . Aquí no se cae nunca…" [04.08.1975 – "Rasputín, la zarina y la República Argentina"] ;(…) que *españa se quede en cueros…" [24.11.1975 – "Llegaron nuevos fueros y España se queda en cueros]; "…un definitivo saneamiento de la *españa presente y futura sería expulsar del país (…)" [27.10.1975 – "¿Qué hacer con los rojos?]

En estos ejemplos, tenemos el recurso a la imagen, un recurso visual para que el lector imagine primero la imagen en un sentido propio y luego en el sentido figurado. Henri Bergson habla de "un sens physique et un sens moral des mots" (87). Estas imágenes se encuentran en "la sequía en España" o "España se queda en cueros". El periodista utiliza conceptos para calificar el país. En teoría, la sequía en España podría remitir al clima en ciertas autonomías, y tenemos una personalización del país con el segundo ejemplo "se queda en cueros". El artículo completo nos proporciona el significado real y así el lector entra en la comprensión con el propósito del periodista: la sequía se relaciona con la pobreza política, económica y social del país, como si no tuviera nada para crecer. La segunda expresión "que España se quede en cueros", se relaciona con la muerte de Franco. Es de notar que nunca aparece el nombre de Franco en el corpus y que Vázquez Montalbán no escribió artículos a final del año 1975 a propósito de su muerte, de manera directa, pero si de manera indirecta. Con la expresión utilizada por el periodista, España está desnuda porque ya no tiene su mentor. Es aquí la elección de una imagen que al principio no tiene nada que ver con el concepto inicial y la puesta en contexto que provoca la risa y la reflexión por parte del lector. El humor reside en las concepciones que se hacen los lectores.

Otros ejemplos son las dos frases sacadas de un diálogo inventado por Vázquez Montalbán: "*Spain*. hum. ¿Es lo mismo que España?" - "…horas después todo estaba clarificado. España era España, lo mismo que Spain…". A través de este invento, el periodista expresa su opinión poniéndose en la piel de otra persona. En este artículo del 26 de mayo, Vázquez Montalbán toma como punto de partida a su artículo la llegada a España del presidente americano en aquel entonces, Gerald Ford. En las líneas, es una verdadera burla que se desarrolla en torno a los intercambios entre G. Ford y su ministro Henry Kissinger. La burla se basa en el hecho de que el ministro anuncia a G. Ford que tiene que ir a España y éste no conoce este país, y tenemos este diálogo. La risa reside en la oralidad del texto con el indicador "hum", las frases cortas y el sintagma relativo a la búsqueda del país "horas después" con los puntos suspensivos, como si fuera una verdadera historia, una verdadera exploración. El lector sonríe primero con la facilidad de entender el artículo con un vocabulario bastante fácil y la transcripción verosímil de la situación. En ello reside el humor: la comicidad de la situación. La reflexión se termina con la comprensión del mensaje implícito: la falta de desarrollo del país que parece desconocido para el resto del mundo.

El tercer ejemplo "…lo difícil que es caer políticamente en España. Aquí no se cae nunca…" muestra una analogía que establece Vázquez Montalbán con Argentina. Se sirve aquí de un acontecimiento extranjero para luego hacer un paralelo humorístico con España. En este artículo del 4 de agosto, trata de la dimisión del ministro argentino López Rega bajo el gobierno Perón después de acusaciones que estipulan que fue al mando de la organización "la triple A", es decir la Alianza Anticomunista Argentina. Después de haber jugado con las palabras "ministro del bienestar # ministro del malestar", Vázquez Montalbán ironiza diciendo que al revés en España es difícil caer políticamente. Tampoco es fácil porque como lo dice "nunca nadie cae", o nadie puede caer porque no hay nadie en política salvo Franco quien lo manda todo. La sonrisa se vuelve risa cuando leemos lo que sigue en el artículo: "Pero insisto. Ninguna exageración". El periodista se posiciona y habla en primera persona. Con estas dos frases en inciso que rompen el ritmo, deja al lector reflexionar. Vázquez Montalbán exagera hablando de España aunque se trate de una situación extranjera pero al final, la consideración es real. La ironía le permite transmitir una opinión sin decirla él y deja al lector interpretar el sentido real.

El último ejemplo ilustra también esta consideración cuando dice que "…un definitivo saneamiento de la España presente y futura sería expul-

sar del país a todos los rojos". Primero, el periodista retoma un sustantivo muy usado por los políticos franquistas "el saneamiento" en aquella época y un verbo "expulsar" para luego desviar la interpretación. Con sarcasmo, utiliza las mismas palabras para burlarse (el simple hecho de reutilizarlas hacer sonreír al lector cómplice de la revista) e ironiza diciendo que para el presente y el futuro, haría falta expulsar a "los rojos". Al principio de su artículo, Vázquez Montalbán establece una lista de todas las expulsiones ocurridas en España: describe primero las expulsiones de los moriscos en la España de los Reyes Católicos, luego de los colonos en América, y por fin la expulsión de los "anticuerpos". Con este término genérico, sin decirlo, se refiere a todos los hombres expulsados porque estuvieron en contra del régimen establecido. Después, el periodista expresa su idea irónica: hay que terminar la lista y expulsar ahora (en 1975) a los rojos "no hay que darle más vueltas", como lo escribe. En realidad, muestra el discurso absurdo que utilizan los políticos y el periodista aboga por una España unida, acogedora, libre y democrática, sin expulsiones.

La segunda forma gráfica que merece ser analizada es "país". Sobre las 56 apariciones, cuatro hacen referencia a Portugal, las demás a España sin citarla cuando escribe a propósito de temas peligrosos o tabúes. Vemos aquí los cotextos en los que utilizar el sustantivo "país" parece más prudente:

> La campaña de *rearme y saneamiento ideológico* por la que pasa el país [08.09.1975 – "O nos vamos o nos quedamos"] ; el *proceso de rearme ideológico* iniciado en este país [22.09.1975 – "La noche de los alcaldes vivientes"] ;; abordar la hora de la verdad *del arreglo político* del país [01.12.1975 – "A propósito de la tercera aparición de Fraga entre los gentiles"] ; ese "proyecto en lo universal" del que *carece* el país [20.01.1975 – "La sequía está contaminada"] ; porque *la *amnistía* la haría todo más apetitoso y el plato único del país sería *amnistía y cualquier cosa [17.02.1975 – "No hay que confundir la amnistía con la magnesia"] ; *extraña crisis política* por la que ha pasado el país ; *la precaria historia de la polifonía política* del país en estos últimos treinta y seis años [17.03.1975 – "La extraña crisis de los convidados de piedra"] ; la circunstancia por la que pasa el país . *entre la nada y la pared*; la importante *crisis económica* que padece el país [06.10.1975 – "La televisión del terror"]

Muchas formas con connotación negativa que hemos puesto en cursiva en los ejemplos, dan un matiz totalmente desfavorable al país. Las vecindades negativas permiten al periodista situar España en una situación

política, económica, cultural y social desastrosa. Uno de los rasgos en la escritura periodística de Vázquez Montalbán es la asociación de palabras que en un principio no tienen nada que ver como "saneamiento ideológico"; "polifonía política"; "rearme ideológico". La densidad del corpus nos proporciona muchos ejemplos, podemos citar algunos otros como "el new-look político", "las exequias de la libertad" o "el destape democrático". Utiliza además términos bastante arriesgados como "amnistía", o "rojos" es decir los enemigos de Franco. Entonces, detrás de la forma gráfica "el país" se efectúa un juego en el que el lector tiene que deducir de qué país se trata, aunque la respuesta es evidente ya desde los primeros párrafos. Este término le permite no llamar la atención del MIT. Así, el periodista se deja un margen de repliegue en caso de control, de modificación o de justificación de sus artículos.

Para terminar, analizamos ahora la cuarta palabra de la lista que tenemos con el programa, "*fraga", que aparece como un blanco para el periodista. Detrás de este nombre se esconde sin lugar a dudas a Manuel Fraga Iribarne, el ministro que redactó, no sin ayudas religiosas, la ley de prensa. La frecuencia elevada de su uso (36) nos atrae a interrogarnos sobre el contenido de los artículos en relación con este nombre, para saber si habla de él a propósito de la ley de prensa. Pero no. A pesar de nombrarle de distintas maneras ("Fraga", "Fraga Iribarne", "el señor Fraga" o "Don Manuel Fraga Iribarne"), el periodista presenta una descripción del ministro y vemos así la opinión que tiene de él. Aquí tenemos unos ejemplos de un artículo:

> *fraga sorprendió a propios y extraños con una canción nueva con letra propia y música de *santiago *carrillo; según las estadísticas ofrecidas por diarios y revistas, *fraga es uno de los políticos más populares de España (…) el análisis de un semiólogo porque *fraga es uno de los ministros españoles que menos ha sonreído en público [03.02.1975 – Fraga, Silva y Areilza a la busca del cuarto mosquetero]



Ante todo, cabe explicar un poco el título del artículo *Fraga, Silva y Areilza a la busca del cuarto mosquetero* que ya puede ser humorístico. Establece el periodista una analogía entre tres ministros, Silva, Areilza y Fraga con la obra de Alexandre Dumas (1845) "Los tres mosqueteros" y ahora buscan al cuarto. Este artículo es un juego entre Vázquez Montalbán y Francisco Umbral que había escrito un artículo "Los tres mosqueteros" y los dos se contestan por vía periodística. Aquí califican a los tres ministros de mosqueteros, o sea jóvenes soldados provistos de un arma de fuego. Se burlan de ellos: Vázquez Montalbán describe la "nueva superproducción de "los tres Mosqueteros" de la derecha civilizada", y la risa viene primero con la portada de la revista con la caricatura hecha por Jaume Perich que los representa no con un arma de fuego, sino con una espada. No parecen asustar a nadie. Están representados como si fueran inofensivos. Entonces el artículo del periodista tiene un doble eco: el de la portada y la respuesta al artículo de Francisco Umbral.

En sus líneas, el periodista califica los discursos de M. Fraga y escribe "Fraga sorprendió a propios y extraños con una canción nueva con letra propia y música de Santiago Carrillo". Compara los discursos del ministro con canciones e ironiza diciendo que la letra la escribió Santiago Carrillo. Quita así con esta comparación todo el carácter oficial y serio de un discurso y provoca la risa. Este ambiente artístico puede remitir a lo carnavalesco, al espectáculo, aunque se trate de discursos políticos, lo que borra toda credibilidad. Asienta el humor con una calificación de M. Fraga que viene después en el seno del artículo: Vázquez

Montalbán escribe que Fraga es el "Johnny Hollyday de la política". Siguiendo su comparación de artista de la canción, ahora le compara al cantante francés Johnny Hallyday, famoso en Francia, pero crea un juego de palabras con el apellido del rockero: "Hallyday" se vuelve "Hollyday". La risa es doble: el significado "Hollyday" que es un término inglés y el sentido, o sea las vacaciones. Entendemos la idea del periodista que viene detrás de la imagen: para él, las apariciones del ministro están comparadas como "shows", sus discursos como "canciones" y sus llegadas como "vacaciones", porque no está mucho en España, siendo el embajador de España en Londres entre 1973 y 1975. El sarcasmo reside en la comparación de M. Fraga y en las calificaciones de sus actos tomando el campo léxico de la fama artística para un ministro, que no lo muestra como una persona seria y responsable. Mediante M. Fraga, Vázquez Montalbán no solo le critica a él, sino a buena parte del llamado búnker.

En el segundo ejemplo, se apoya el periodista en estadísticas para proponer su idea. "Según cifras" escribe, los españoles aprecian a M. Fraga. Vázquez Montalbán retoma esta afirmación modificando el adverbio de intensidad "más" a "menos" para afirmar que es el ministro que menos sonríe en público. Así, aparece ahora como un hombre hipócrita y bribón. El periodista presenta una descripción a las antípodas de las consideraciones de la población mediante comparaciones insólitas y explicando lo absurdo de las estadísticas: ¿cómo puede ser el más popular si no está mucho en España? ¿Vázquez Montalbán no atraería al lector en esta situación, en el terreno del control de la prensa y de las informaciones?

En conclusión, el humor aparece como una pasarela que otorgó a Vázquez Montalbán distintas vías: el uso de una imagen para que el lector se represente la idea implícita; la comicidad de situación que permite alejarse de la tristeza de la situación y tomarla bajo otro ángulo; la ironía que da otra opción al periodista: no solo decir lo contrario de su pensamiento sino también dejar interpretaciones en las manos de los lectores y librarse de toda acusación; lo absurdo; calificaciones mediante campos léxicos que no tienen nada que ver con el comparado, comparaciones insólitas y asociaciones extrañas. En fin, el humor en los artículos no solo estuvo empleado para alejar al lector de la realidad sino también para proponerle un cambio, sugerirle una reflexión, concienciar al pueblo español y romper los límites impuestos por el gobierno. Se trataba del juego del gato y del ratón en el que el ratoncito cogió energía convirtien-

do el miedo provocado por el gato en compromiso, el de invertir las relaciones de fuerzas.

Este trabajo presenta una técnica que residió en un estilo particular que combina una escritura fácil y la propuesta de otra lectura entre líneas que permitió al lector acceder al otro sentido: la comprensión del mensaje escondido pero sugerido. La risa precede a la reflexión y la reflexión sigue a la comprensión de las palabras y del discurso. En esto reside el humor como lo dice Patrick Charaudeau: "l'acte humoristique (…) est un partage gratuit du plaisir de percevoir la subtilité du jeu, d'avoir déjoué la ruse des effets de miroir du langage, d'avoir pu découvrir le non dit qui se cache sous le dit" (14).

En 1978 se despidió de la revista a medida que la línea editorial se debilitó. En un contexto de próxima libertad de prensa y de régimen democrático, el humor ya no apareció como un arma sino como un estilo. ¿Cuál es el papel del humor en la prensa española ahora? Nuevos horizontes nos atraen a proponer nuevas preguntas: ¿qué hubiera sido el arma de Vázquez Montalbán hoy en día? Como decía Vázquez Montalbán: "Oye, sé que las cosas deberían ser de otra manera, pero debemos asumirlas como son, aunque con una mirada crítica, una distancia irónica".

Bibliografía

Bergson, Henry. *Le rire: essai sur la signification du comique.* Paris: Presses Universitaires de France, 1946. Impreso.

Bordería Ortiz, Enrique, Martinez Gallego, Francesc, Gomez Mompert, Josep. *El humor frente al poder: Prensa humorística, cultura política y poderes facticos en España (1927-1987)*. Madrid: Biblioteca, 2015, 224 p. (Historia). Impreso.

Charaudeau, Patrick. "Des catégories pour l'humour. Précisions, rectifications, compléments" *Humour et crises sociales. Regards croisés France-Espagne*. Paris: Ed. María Dolores y Vivero García, L'Harmattan, 17p. 2011. Impreso.

Charaudeau Patrick y Dominique Maingueneau. *Dictionnaire d'Analyse du discours*. Paris: Seuil, 2002, 172 p. (Sciences humaines) Impreso.

Geli, Carles, Mauri, Marcel. *El periodismo según Manuel Vázquez Montalbán*. Barcelona: Ronsel, 2008, 414 p. Impreso

Maingueneau, Dominique. *L'analyse du discours. Introduction aux lectures de l'archive*. Paris: Hachette supérieur, 1991. (Hu. Linguistique) Impreso.

Paredes, Javier. *Historia Contemporánea de España (Siglo XX)*.

Barcelona: Ariel, 2004, 1138 p. (Ariel Historia). Impreso.
Pineira-Tresmontant, Carmen, "Técnicas informáticas de análisis del discurso – Aplicación a textos periodísticos". *Manual de Periodismo*. Amado José El-Mir y Felicísimo Valbuena de la Fuente, Las Palmas: Prensa ibérica, Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, 1995. pp. 223-49. Impreso.
Renaudet, Isabelle. *Un parlement de papier: la presse d'opposition au franquisme durant la dernière décennie de la dictature et la transition démocratique*. Madrid: Casa de Velázquez, 2002. Impreso
Roelens, Nathalie. "Censure ou sensure?", *Communication et langages*. 155, L'écriture au risque du réseau (2008) : 3-26. Web. 12 Feb. 2012.
Salgado, Francesc (intro). Obra periodística. 1974-1986. Volumen II: Del humor al desencanto de Manuel Vázquez Montalbán. Barcelona: Debate, 2011. Impreso.
Strauss, Léo. *La persécution et l'Art d'écrire*. Paris: Gallimard, 1952, 364p (Collection Tel) Impreso.
Texto jurídico, "Ley de Prensa e Imprenta: 18 de mayo de 1966", pp. 3310-3315, Jefatura del Estado "BOE" núm. 67, Referencia: BOE-A-1966-3501
Tyras, Georges. *Geometrías de la memoria: Conversaciones con Manuel Vázquez Montalbán*. Barcelona: Zola ediciones, 2003, 245 p. Impreso
Vázquez Montalbán, Manuel. *Obra periodística. 1974-1986. Volumen II: Del humor al desencanto.* Barcelona: edición a cargo de Francesc Salgado, Debate, 2011. Impreso.
Vázquez Montalbán, Manuel y Josep Fontana. *Por Favor: Una historia de la Transición*. Barcelona: Crítica, 2000. Impreso.
Vázquez Montalbán, Manuel. *Crónica Sentimental de la Transición*. Barcelona: Debolsillo, 1985. Impreso.

CEMVM 4 (2019): 58-71

"¿Hacemos turismo o viajamos, Biscuter?" Manuel Vázquez Montalbán y las modalidades del viaje

IVANNE GALANT

Este artículo nace del descubrimiento de una edición del *Viaje a España* de Théophile Gautier prologada por Manuel Vázquez Montalbán, publicada en 1985 por la editorial Taifa. A raíz de esto, se constituyó un corpus montalbaniano relacionado con el viaje, sabiendo que era un motivo recurrente de la obra literaria de Montalbán[1]. El prólogo al libro de Gautier, bastante crítico hacia el romántico francés, sirvió para iniciar una reflexión sobre la aportación del escritor barcelonés a la problemática de los especialistas del viaje, a través de sus personajes o a través de textos de varios tipos. La obra que más se utilizó fue *Milenio*, de donde proviene la cita-título de este artículo. Los dos volúmenes de *Milenio* proporcionan un gran abanico de citas que servirán aquí para ilustrar el estado de la cuestión teórica sobre la oposición conceptual y semántica que existe, que se construye o que se inventa entre viaje y turismo[2]. Tras estas consideraciones teórico-literarias, se analizará el punto de vista que Montalbán expresa en *Crónica sentimental de España*, con un apartado titulado "Turismo y libertad", en el prólogo al *Viaje* de Gautier, así como en una guía de viaje de Barcelona que se publicó en Francia en 1987. Terminaremos mostrando que, hoy en día, en una Barcelona hiperturistizada, la existencia de un turismo literario basado en la vida y la obra de Montalbán puede constituir un puente entre el viaje, el turismo y la literatura.

Teoría del viaje y del turismo, ilustrada por Carvalho y Biscuter

A menudo se oponen viaje y turismo, pero pocas veces la oposición aparece satisfactoria. Existen varias definiciones, varias explicaciones que van desde la etimología hasta la sociología, y que muchas veces se basan en unas ideas preconcebidas. Según las épocas, los teóricos del viaje intentaron destacar varias diferencias entre los dos términos.

—

[1] Véase "La vuelta al mundo de Pepe Carvalho", que es el Epílogo conmemorativo del 25º aniversario de Carvalho y aparece en la edición de Planeta de *Los pájaros de Bangkok*, en 1997 y que detalla todos los viajes de Carvalho.

[2] Edición consultada para este trabajo: Manuel Vázquez Montalbán, *Milenio Carvalho*, Barcelona: Planeta, Booket, 2010.

En *Milenio*, último periplo de Carvalho y Biscuter, los personajes reflexionan a menudo sobre la oposición entre el turismo y el viaje. En un artículo titulado "Viaje al fin del mundo: Política del tiempo y el espacio en Milenio Carvalho", Mari Paz Balibrea comenta que "la cuestión aquí es que Carvalho se deja interpelar por la lógica del turismo global y piensa en sus opciones de viaje como mediadas por un mercado tan sofisticado que es capaz de acomodar cualquier fantasía. Su esquema para pensar el viaje corresponde al paradigma posmoderno" (Balibrea 201). Los protagonistas se quieren considerar como "viajeros infinitos" (Vázquez Montalbán, *Milenio Carvalho* 532) al mismo tiempo que contemplan los estragos del turismo en una sociedad globalizada.

Si nos fijamos en las ocurrencias de las palabras relacionadas con el viaje y el turismo en los dos volúmenes de *Milenio*, vemos que las derivadas del "viaje" son mucho más numerosas que las derivadas del turismo (*Milenio* 1: viaj- 248/ turis- 77 veces/ *Milenio* 2: viaj- 232/ turis- 65 veces) Podríamos decir que el autor como sus personajes sienten más apego al viaje, siendo una forma mejor considerada – y volveremos sobre esta idea después. Esto se debe al doble sentido de la palabra "viaje", desplazamiento y estancia, así como a la existencia del verbo "viajar".

En cuanto a la etimología, base de la diferencia entre ambos términos, Madame Lissieux precisa en *Milenio* que "tour" implica regreso:

> He tardado años en reaccionar y me ha ayudado mucho haber accedido a la condición de viajera, de viajera, insisto, no de turista. Paul Bowles decía que la diferencia entre un viajero y un turista consiste en que éste sabe cuándo comienza y termina su viaje; un viajero de verdad, no: sabe cuándo comienza, pero no cuándo termina. —¡Como nuestro viaje, jefe! ¡Somos viajeros! (Vázquez Montalbán, 37)[3]

El viajero-explorador *vs* turista-idiota del viaje

El desprecio hacia el turista es algo que se observa tanto en la obra de Montalbán como en el discurso común. Cabe recordar que la palabra "turista" no siempre tuvo un sentido peyorativo: en 1838, Stendhal, por anglofilia y por esnobismo, se enorgullecía de ser un turista, cuando publicó *Memorias de un turista*. Asimismo, Gérard de Nerval aceptó esta

—

[3] Otra diferencia que existe es la espacial: para muchos, viajar significa ir lejos. Pero no parece satisfactoria esta diferencia en nuestro mundo porque con el progreso técnico, las distancias se acortan y además se puede ir muy lejos para "hacer turismo", lo que se ve en el periplo de Carvalho y Biscuter.

condición en *Voyage en Orient* (1843), hablando de "peregrinaciones de un turista". Sin embargo, la imagen del viajero por placer empieza a degradarse bajo la pluma humorística del suizo Rodolphe Töpffer, en sus *Voyages en zig-zag*, (1844 y 1853). En 1850, Gustave Flaubert sentía vergüenza por ser turista: escribió a Louis Bouilhet en vísperas de una excursión: "Esto solo será un viaje de turista, ¡oh! no nos queda ni tiempo ni dinero"[4]. Así, ya promediado el siglo XIX, burlarse de los turistas era algo común: Sylvain Venayre evoca el caso del teatro donde aparecen personajes de turistas que iban garabateando de manera frenética en pequeñas libretas[5]. Como lo señala el equipo "Mobilités Itinéraires, Territoires", el desarrollo del turismo y su estigmatización empezaron casi al mismo tiempo (MIT 11). Hasta en el diccionario francés *Le Littré* se notaba en 1873 un matiz peyorativo que añadía en su definición palabras como "desocupación" y "especie de" que muestran que esta práctica no se comprende muy bien:

> Se dice de los viajeros que solo recorren países extranjeros por curiosidad o desocupación, que hacen una especie de gira por países que suelen visitar sus compatriotas. Designa sobre todo a los ingleses que viajan por Francia, Suiza e Italia (Littré) [6].

El mismo equipo de investigación precisa que la caricatura se amplificó con la democratización del viaje, lo que se nota en *Milenio* donde se pueden encontrar retratos caricaturescos de turistas, como cuando se habla del "turismo interior de fin de semana: con la tortilla de patatas en la fiambrera o la posibilidad de asar cordero, de reproducir el ritual de la costellada, tan religioso como cualquier otro ritual religioso." (Vázquez Montalbán 134)

La visión caricaturesca creciente corresponde a la asociación de la práctica del turismo con el ocio y del tiempo de su advenimiento con la

—

[4] "Ce ne sera guère qu'un voyage de touriste (oh!): il ne nous reste ni temps ni argent" Flaubert, Correspondance à Louis Bouilhet, 1850, citado por Jean-Didier Urbain, "Touriste", *in* Laurent Gervereau (éd.), *Dictionnaire mondial des images*, Paris, Nouveau Monde, 2010, 1590-1593, aquí 1590-1591.

5 Ponencia de Sylvain Venayre pronunciada durante las jornadas dedicadas al proyecto transversal del ILCEA4 "Passages, Ancrage", Université Stendhal, Grenoble 3, 16 octobre 2015 y titulada "Le récit de voyage est-il un genre littéraire? Naissance d'un débat (1780-1880)".

[6] "Se dit des voyageurs qui ne parcourent des pays étrangers que par curiosité et désœuvrement, qui font une espèce de tournée dans des pays habituellement visités par leurs compatriotes. Se dit surtout des voyageurs anglais en France, en Suisse et en Italie".

aparición de las vacaciones pagadas, la urbanización, la moda de las residencias secundarias, la publicidad y el progreso técnico.

El turismo sería entonces unas vacaciones, una manera de ocupar un tiempo libre, cuando el viaje se definiría como más iniciático, lo que opone de manera caricaturesca el placer y la cultura, una pena cuando se sabe que los ingleses del Grand Tour habían asimilado completamente el "prodesse" y "delectare", se divertían y aprendían cosas a la vez. El viajero sería más bien un explorador, libre, abierto a lo desconocido, propenso a visitar sitios inexplorados, dándole tanta importancia al trayecto como al destino, cuando el turista se suele identificar con el "idiota que viaja", para retomar una expresión de Jean-Didier Urbain[7], es decir un viajero bajo tutela con comportamientos de borregos, más consumidor que explorador

En *Milenio*, se asocian comportamientos dignos del idiota del viaje, del turista, como por ejemplo la compra de recuerdos:

> Por el camino de descenso compraron camisas pescadoras, sutiles blusas blancas bordadas, camisetas turistizadas, un vestuario que sólo podía exhibirse en Grecia y en verano, con el que Carvalho trató de provocar el retorno de Biscuter, todavía viajero tras la estela fugitiva de madame Lissieux (Vázquez Montalbán 53-54).

El tema del recuerdo para el turista aparece aquí en forma de burla y caricatura, pero se trata de una práctica que ya existía en el siglo XIX. El recuerdo de viaje es algo que evoluciona al mismo tiempo que la práctica del viaje: la democratización del viaje implica la producción en masa de souvenirs, según la ley de la oferta y la demanda. El souvenir se inserta en el mecanismo del estereotipo: representa a menudo los objetos de la tradición los cuales no evolucionan, inscribiéndose así en una intemporalidad inherente al cliché, como si la figurita o el objeto comprado fuese una encarnación del cliché.

Balance / Problemas de léxico

Si el viajero es él que descubre y el turista él que sigue los pasos del primero, sería lógico pensar que a medida que se conoce el mundo, se

—

[7] Véase Jean-Didier Urbain, *L'idiot du voyage: histoires de touristes*, Paris, Payot, 1991 (traducción española: *El idiota que viaja: relatos de turistas*, Madrid, Endymion, 1993).

viaja cada vez menos. Así, el hecho de pasar de un término a otro se relaciona con la evolución del mundo, entonces ¿para qué darle un sentido peyorativo a la palabra "turista" hasta el punto en que se convirtiera en un insulto? La jerarquía entre los dos viene de una cuestión de percepción, percepción de su propia estancia y mirada de la sociedad sobre ella. Todo es cuestión de punto de vista, como lo dice Bertrand Lévy:

> La identidad está forjada tanto por el sentimiento subjetivo de pertenencia como por el espejo tendido desde lo exterior. La identidad del viajero y la del turista no escapan de esta regla. Existe un sentimiento vivido que no deberíamos descuidar: según las circunstancias, nos sentimos más o menos en la piel de un viajero o de un turista, y visto desde fuera, puede existir una contradicción entre la percepción vivida por el sujeto y la percepción de la alteridad. Así, nos consideramos a menudo como viajero, pero para los demás (turistas o autóctonos), no somos más que un turista entre otros. Las definiciones deben tomar en cuenta estos dos puntos de vista, interno y externo (Lévy 134)[8].

Estas representaciones se basan en estereotipos: por una parte, el viajero tiene "cualidades esenciales de la condición humana: el sentido del movimiento, el sentimiento de libertad, la audacia, e incluso el heroísmo", y por otra parte el turista corresponde a "comportamientos gregarios, actividades de ocio fáciles, un placer superficial" (Lévy 134)[9]. Ante esas representaciones caricaturescas, Dean McCannell, autor de un libro sobre la figura del turista afirma que el debate no es fecundo y que estas consideraciones no hacen nada más que erigir a unos hombres contra otros hombres que, de hecho, a veces son los mismos (Mc Cannell 589-603). Igualmente, otra especialista intenta neutralizar la competencia entre los dos: Céline Gaudier habla de la figura de un "tercer hombre"

—

[8] "L'identité est forgée autant par le sentiment subjectif d'appartenance que par le miroir tendu de l'extérieur. L'identité du voyageur et du touriste n'échappe pas à cette règle. Il existe un sentiment vécu que l'on aurait tort de négliger (MIT, 2002): d'après les circonstances, on se "sent" plus ou moins dans la peau d'un voyageur ou d'un touriste, et vu de l'extérieur, il peut y avoir contradiction entre la perception vécue par le sujet et la perception de l'altérité: ainsi, on se considère souvent voyageur, mais pour les autres (touristes ou autochtones), on n'est qu'un touriste parmi d'autres. Les définitions doivent tenir compte de ces deux points de vue, interne et externe.

[9] "des qualités idéales de la condition humaine: le sens du mouvement, le sentiment de liberté, l'audace, voire l'héroïsme"; des comportements grégaires", des loisirs faciles, un "plaisir superficiel".

que puede tener actitudes o comportamientos de viajero y de turista durante un mismo viaje (Gaudier 125). Esto se ve en *Milenio* cuando Carvalho quiere huir de los caminos turísticos pero actúa como los turistas, afirmando que una visita relámpago a un museo será suficiente (queriendo quizás verlo, para poder contarlo después):

> Esto va en serio, Biscuter. Mañana hay que subir temprano al Partenón para ver las piedras y no los culos de millares de turistas con celulitis reptando hacia las glorias arqueológicas del templo de Atenea y las Cariátides. También quisiera estar cinco minutos en el museo de Atenas. Tiempo suficiente para ver un glorioso Poseidón de bronce que se mueve como si estuviera vivo, como si estuviera recién pescado, y un niño subido a un caballo y expresando el movimiento como sólo podía expresarse en la época helenística (Vázquez Montalbán 53).

Los idiomas, ante la difícil resolución de la diferencia entre viaje y turismo y la connotación peyorativa de la palabra "turismo" forman expresiones a partir de cada una de las palabras. Hablan a veces de "turismo cultural" – expresión empleada en *Milenio* –, un turismo que permite cambiar de horizonte, ensancharlo y al revés, hablamos de "viaje turístico" o de "viaje de placer" para utilizar la expresión de Carvalho y Biscuter.

Manuel Vázquez Montalbán y el viaje a España

Unas reflexiones generales sobre el turismo.

En un artículo de Antonio Martínez Puche, se hace referencia a una frase que hubiera escrito Manuel Vázquez Montalbán en el prólogo de una guía de turismo. Aunque la fuente original fue imposible de localizar a causa de las discrepancias que existen en las bibliografías -Martínez Puche cita a otro universitario, Dolores Vidal, pero cuando remonta el hilo de los orígenes de la cita, no aparece referenciada de manera correcta y completa en los catálogos bibliográficos-, se supone que Vázquez Montalbán escribió lo siguiente:

> los movimientos migratorios turísticos se han convertido en una industria floreciente y, hasta incluso, en la industria hegemónica de algunos países. ¿Se conocen mejor los pueblos gracias al turismo? No. Los viajeros masificados viajan en compañía de prejuicios y tópicos de toda clase y son pocos aquellos que salen de los circuitos turísticos prefigurados para entrar en con-

> tacto con los hombres, las mujeres, las cosas, los saberes del país que visitan (Martínez Puche, 157).

Además de esta referencia, habla de la dificultad de ser un viajero lucido en un mundo dominado por la industria y el mercado en un artículo titulado "Turismo, Medio de incomunicación de masas", publicado en marzo del 1970 en la revista *Construcción, Arquitectura, Urbanismo (CAU)*:

> Se sigue cultivando una imagen romántica del turista como viajero lúcido que visita otro país, observa libremente sus costumbres y sus normas de convivencia y extrae unas consecuencias. Esta imagen del turista perfecto corresponde al siglo XIX cuando escritores como Musset o Stendhal hacían turismo cualitativo y después literatura. Este turista cualitativo existe en la actualidad; Pero es minoritario, poco determinante (Vázquez Montalbán 11).

Critica también la lacra del turismo que representa "un compromiso de hipoteca total" para los países que le consagran mucha parte de su actividad, presupuesto o mano de obra. En este artículo se observa un punto de vista muy crítico sobre la práctica del turismo en general. La violencia de las palabras, el compromiso por este tema, son pruebas del interés de Montalbán por este ocio que empezaba a globalizarse en aquella época y que, por supuesto, afectaba España.

"Turismo y libertad", Crónica sentimental de España, 1971

En *Crónica sentimental de España,* que inicialmente se publicó en forma de artículos en la revista *Triunfo* en 1969, encontramos un apartado titulado "Turismo y libertad". Vázquez Montalbán pinta una España turistizada, compartiendo su sentimiento acerca de las ideas preconcebidas que circulan sobre el turismo: pone en duda el hecho de que sea realmente el turismo una práctica que enriquezca a la población, habla del tópico del bikini, relacionando "la liberalización de las costumbres y la nueva sociedad del ocio a una progresiva despolitización de la ciudadanía" (Fuentes Vega 65). Además de esto, se evoca el tema de la imagen folclórica para satisfacer a la "extranjería":

> La extranjería ha penetrado en nuestros huesos como ese primer frío de otoño que sorprende la inercia de la ventana abierta. Cuando el Cordobés, el torero de los años sesenta, despliega el capote, lo hace, básicamente, para la extranjería. Ellos piden y nosotros damos. Y la extranjería europea sólo nos deja la falsa impresión de una equivalencia falsa. A ellos les interesa esta España turística, con paella y cordero al chilindrón, con sol y paisaje destro-

> zado por los rascacielos del verano. Y para excitarse quieren toreros que se arrimen, poetas que se arrimen, obreros que se arrimen..., pero estos últimos que se arrimen en invierno; el verano que se lo dejen limpio y en paz (Vázquez Montalbán, "Turismo y Libertad" 120).

Así, según Montalbán, siendo el turismo una manera de granjear y acumular divisas, los españoles han aceptado ser lo que la "extranjería" esperaba de ellos por dos motivos: la promoción por el franquismo de una "España diferente" capaz de acoger un turismo de masas basado en el sol y la playa así como una imagen romántica no superada y aun glorificada por el régimen en vigor (el torero). Acerca de la responsabilidad de los románticos en la representación errónea del pueblo español, cabe estudiar de manera detenida el prólogo al *Viaje por España* de Théophile Gautier.

Vázquez Montalbán versus Gautier

La edición del *Viaje a España* de Théophile Gautier, publicada en 1985 por la editorial Taifa, consta de cinco páginas cuya estructura presentaremos a continuación. Tras citar el poema "Carmen" de Gautier, presenta al Gautier poeta, a caballo entre el romanticismo y Baudelaire. Después, relaciona la obra de Gautier con España: "han superado la obsolescencia como peligro literario número uno y pertenecen al eterno revival de lo que siempre no envejece". Desarrolla la relación entre Gautier y el tema español, subrayando la distancia existente entre sus ideas y su literatura, lo que califica de "pose literaria". Así, para Montalbán, existen dos facetas del escritor francés: el Gautier imaginativo y el Gautier fabulador. En esto, es al propio Montalbán a quien se podría calificar de fabulador cuando menciona la figura del especialista greco-turco Menelao Sostrakis misteriosamente desaparecido que hubiera evocado, a su vez, la existencia de dos Gautier: "un pulcro Gautier de camafeo detallista" y un Gautier "dispuesto a enriquecer el conocimiento mítico de la Europa mitológica". Este especialista es un personaje inventado, no tenemos la menor duda de esto cuando Montalbán se refiere con mucha ironía a un artículo suyo, supuestamente publicado en *La revue des Recherches inutiles*. Con estas informaciones, Vázquez Montalbán alude al hecho según el cual, para Gautier, España estaba a la periferia de Europa y en sus libros, Gautier no logró superar la descripción de lo que ya se conocía, es decir la Espana de los clichés. El último párrafo es particularmente interesante:

> Desde culturas fuertes, como sus monedas, Gautier en el siglo XIX y Dos Passos y Hemingway en el siglo XX, vieron tan imparcialmente España que ni pudieron ni necesitaron pasar de "lo aparencial". Sin embargo, el encanto

> y el mérito de Gautier es que su escritura y relectura hacía objetivamente inútiles todas las españolas posteriores (Vázquez Montalbán 12).

Poniendo en duda el crédito de Gautier, insiste en la dificultad para los españoles de desprenderse de la visión que de los mismos difundió el escritor romántico francés, una visión basada en los clichés y tópicos que se encontraron en la literatura posterior (el costumbrismo, por ejemplo) y que impregnaron también los escritos de los viajeros extranjeros. Siendo Vázquez Montalbán de Barcelona, y sintiendo apego por su ciudad, cabe observar de más cerca lo que escribió Gautier sobre Barcelona.

Le dedicó pocas líneas a la capital catalana: es la última página del viaje por España. En ésta, Gautier dice que sus compañeros de viaje y él tenían ganas de volver a la "vida civilizada" que habían olvidado durante seis meses – ¿de allí quizás parte del resentimiento del prologuista? Explica que, tras haber cogido un barco en Gibraltar, se quedaron solamente unas horas en Barcelona. Obsesionado quizás por la idea del retorno a Francia, compara la ciudad condal con Marsella:

> El aspecto de Barcelona es parecido al de Marsella, y el tipo español apenas se ve; los edificios son grandes, regulares, y sin los amplios pantalones de pana azul y las grandes barretinas rojas de los catalanes, podría uno creerse en una ciudad de Francia. A pesar de su Rambla, bordeada de árboles, de sus hermosas calles trazadas a cordel, Barcelona tiene un aire un poco afectado y tieso, como todas las ciudades rodeadas muy estrechamente de fortificaciones. La Catedral es muy hermosa, sobre todo en el interior, que es sombrío, misterioso, casi atemorizante. Los órganos son de factura gótica y se cierran con grandes tableros cubiertos de pinturas; una cabeza de sarraceno hace unos horribles gestos bajo el colgante que lo sostiene. Bellas arañas de siglo XV, caladas como relicarios. (…) La calle de la Platería deslumbra los ojos por sus escaparates, relucientes de alhajas, y, sobre todo, de enormes pendientes, del tamaño de racimos de uva, de una riqueza pesada y maciza, un poco bárbara, pero muy majestuosa, y que compran principalmente las labriegas acomodadas (Gautier 330).

Frente a las ideas preconcebidas que difundieron los relatos de viaje de los franceses, así como las guías de viaje, hubo dos tipos de reacciones en España: unas voces empezaron a levantarse ya en la segunda mitad del siglo XIX para restablecer la verdad con un discurso más en adecuación con la realidad que con la ilusión mientras que otros consideraron que había que corresponder con esta idea de España, para agradar a los viajeros. Los autores de guías de viaje sobre España tuvie-

ron mucha responsabilidad en la imagen que se tenía del país, y en una ocasión, Vázquez Montalbán actuó como tal.

Vázquez Montalbán autor de guía

A pesar de las críticas frecuentes hacia el turismo, Manuel Vázquez Montalbán, en el año 1987, o sea tres años antes del libro sobre Barcelona, publicó un texto para una guía de viaje. Sin embargo, no se trata de una publicación acorde con los estándares del género, se trata de una "guía íntima" por la editorial francesa Autrement. Esta colección de guías invita a sus lectores a cambiar la manera de viajar: "una guía de los barrios, de los sitios, de la gente. Como si se conociera a alguien in situ, iniciado a los ritos y ritmos de la ciudad, que nos propone un doble viaje en lo hermoso, en lo humano"[10].

La guía de Barcelona de 1987 contiene un texto de Vázquez Montalbán titulado "Résurgences des villes enfouies". El autor presenta Barcelona como una ciudad compuesta de varias ciudades ocultas, escondidas, con diferentes arqueologías, diferentes historias. Admite que en Barcelona uno se puede comportar como un turista o como un "rastreador de arte" ("pisteur d'art"). Acerca de la Barcelona turística, éstas son sus palabras:

> Barcelona puede ofrecer, en el sector del turismo, tanto como cualquiera otra ciudad, con, además, esas diferentes visiones de lo que tuvo y que conserva, de lo que le destruyeron y volvieron a construir, su nuevo tejido urbano de la democracia, una democracia que es un tejido urbano. Puede ofrecer hoteles, arte, museos, putas, camareros y concertistas, noches inolvidables y noches olvidables, excursiones en la Costa Brava (a cien kilómetros) o en los Pirineos (a ciento cincuenta), el mar y la montana, un excelente clima, una contaminación tolerable sobre todo cuando el viento sopla y limpia esta ciudad situada entre mar y colinas.[11]

—

[10] "Un guide des quartiers, des lieux, des gens. Comme si l'on connaissait quelqu'un sur place, initié aux rites et rythmes de la ville, qui nous propose un double voyage dans le beau, dans l'humain".

[11] "Barcelone peut offrir, sur le plan du tourisme, autant que n'importe quelle autre ville, avec, en plus, ces différentes visions de ce qu'elle a eu et qu'elle garde, de ce qu'on lui a détruit et reconstruit; son nouveau tissu urbain de la démocratie, une démocratie faite tissu urbain. Elle peut offrir des hôtels, de l'art, des musées, des putains, des garçons de café et des concertistes, des nuits inoubliables et des nuits oubliables, des excursions sur la Costa Brava (à cent kilomètres) ou dans les Pyrénées (à cent cinquante), la mer et la montagne, un

Lo que resalta de este ensayo es la posibilidad de tener varias lecturas de Barcelona. El proyecto es de saludar, ya que no ofrece al lector un itinerario delimitado: son más bien unas reflexiones personales que no ayudaran a visitar de manera superficial la ciudad sino a comprenderla, en todos los sentidos de la palabra. Sin embargo, no se puede pasar por alto dos cosas. Primero, esta colección de guías se dirige a cierto tipo de viajero. La concepción elitista del viaje se percibe en un apartado llamado "Barcelone dans un Keepall", siendo el Keepall un bolso de viaje de la marca Louis Vuitton, presentado en la guía como el equipaje ideal para los pequeños viajes. No corresponde entonces con el tipo de equipaje utilizado por las clases medias, no se trata aquí de turismo popular. Segundo, este mismo apartado se aproxima a la guía tradicional ya que da la lista de todo lo que hay que ver en Barcelona: ¿acaso anula esto la tentativa de un viaje más libre que proponía el texto de Montalbán? Esto dependerá de la recepción y de la lectura personal de cada lector-viajero…

Conclusiones

Hemos visto entonces hasta qué punto Montalbán estaba interesado en la temática del viaje, no solo en el mundo de la ficción, dadas las reflexiones que hacen eco con las problemáticas de su época cuando se habla de un mundo globalizado sino también en textos más personales y comprometidos con esta temática. La oposición viaje-turismo es difícil de resolver, pero notamos en la obra de Montalbán intentos de luchar contra los estragos del turismo y los clichés creados y fomentados por los diferentes discursos viáticos. Carvalho y Biscuter nos enseñaron que en un mundo turistizado, todos tenemos comportamientos dignos de borregos. Pero Montalbán insistió en la posibilidad de otro viaje, más allá del turismo superficial basado en los clichés. Además, en *Milenio*, como lo mostró Georges Tyras en un artículo titulado "Milenio Carvalho, una vuelta al mundo de la literatura", "planea la tentación utópica de un viaje sin retorno", se busca el sitio del que no se quiere regresar. Este lugar podría ser la cárcel porque "el viaje demuestra a la vez que el movimiento se demuestra huyendo y que no hay huida posible" (Tyras 548). Así, *Milenio* también pone de relieve la vacuidad del viaje.

excellent climat, une pollution tolérable surtout lorsque le vent souffle et nettoie cette ville située entre mer et collines".

Ahora bien, en la Barcelona hiperturistizada que conocemos hoy en día, Carvalho y Montalbán se han convertido en patrimonio cultural. En Barcelona, se crearon dos rutas, dedicadas al detective y a su creador. Destacamos una iniciativa pública, gratis, cuyo itinerario se encuentra en la página web de turismo de Cataluña[12] así como una privada, de pago. El primer itinerario se centra en el autor. Empieza por Vallvidrera, "balcón sobre la ciudad", "mirador excepcional" donde se mudó en 1978 y donde Pepe Carvalho vivía:

> La ruta puede comenzar tomando el funicular que lleva hasta la plaza de Pep Ventura, en el centro de Vallvidrera. Desde la estación se puede acceder a un mirador que ofrece excelentes vistas sobre la gran ciudad que acabamos de dejar atrás. Así describe Carvalho la gran urbe vista desde Vallvidrera: "Amanecía por entre las ramas de los árboles, Barcelona como una maqueta de sí misma, a los pies de la sierra de Collserola, le confirmaba dónde estaba y quién era". (…) Desde la plaza de Vallvidrera se puede tomar la calle del Alcalde Miralles, que lleva hasta el mercado, y desde allí la calle dels Reis Catòlics, por la que se llega hasta el Centro Cívico, situado en el número 16-34.(…) Siguiendo por la misma calle se encuentra, a poco más de medio kilómetro, el pantano de Vallvidrera, una pequeña maravilla de la ingeniería construida por Elies Rogent en el siglo XIX, cuyo objetivo era recoger el agua de las rieras de la zona y canalizarla hasta el barrio de Sarrià a través del túnel Mina Grott. De regreso a la estación del funicular se pasa por la parroquia de Santa Maria, de estilo gótico tardío. Antes de tomar el funicular de regreso a la ciudad es recomendable otra visita al mirador que se encuentra encima de la estación para recordar las palabras de Carvalho: "Una de las ventajas de vivir en Vallvidrera es que te puedes despedir de toda una ciudad con una sola mirada".

El segundo itinerario lo organizó en el 2013 la agencia de viajes especializada en rutas enoturísticas *Viemocions*, con ocasión del décimo aniversario de la muerte del escritor. Con un precio de 85 euros, un guía acompaña grupos de no más de 12 personas y juntos visitan la coctelería Boadas para tomar un coctel de cava, el restaurante Can Lluís para probar buñuelos de bacalao y el restaurante Casa Leopoldo, donde se organiza una cena. Se incluye una visita al barrio del Raval, con explicaciones sobre la vida del escritor, así como una lectura de varios fragmentos de sus obras (los participantes recibieron un libro con dichos extractos).

—

[12]http://www.catalunya.com/itinerario-manuel-vazquez-montalban-del-funicular-de-vallvidrera-a-la-ermita-de-santa-maria-24-1-81?language=fr, obtenida el 17/09/2018.

Además de estas dos iniciativas, cabe decir que las guías de viaje también evocan al dúo literario entre sus páginas, haciendo de él un elemento más del patrimonio barcelonés. Sin embargo, aún no proponen ruta o itinerario: el formato que más se encuentra es un apartado sobre el escritor en las partes dedicadas a las celebridades de la ciudad o a los protagonistas literarios. La guía Cartoville es la única que hace coincidir literatura y realidad al presentar el restaurante Casa Leopoldo como uno de "los locales preferidos de Pepe Carvalho, el héroe de las novelas de Manuel Vázquez Montalbán" (Furió *sn*).

Podría considerarse que resulta una ironía del destino que un autor y su personaje que tanto despreciaban a los turistas se hayan convertido en productos turísticos. Estas iniciativas se inscriben en lo que llamamos el turismo literario (en este caso particular es más bien gastro-literario) que se define generalmente como el hecho de visitar los lugares de nacimiento o de muerte de un escritor, pero también como el hecho de pasear por el "decorado" de una obra literaria. Como lo apuntan los universitarios Marta Magadán Díaz y Jesús Rivas García:

> La obra literaria en este caso no ha sido ni pensada ni imaginada para fomentar la llegada de turistas o excursionistas al destino empleado como personaje de fondo. Por tanto, el libro actuaría como una vía indirecta de promoción favoreciendo, incluso, una mejor segmentación del mercado por el perfil de quien se acerca a la obra narrativa considerada en particular (Magadán Díaz, Rivas García 7).

El adjetivo literario le da otra dimensión al sustantivo "turismo". Ennoblece una práctica que tiende a considerarse como un incontestable recurso económico, pero también como una plaga, sobre todo últimamente con la problemática de los pisos de alquiler por temporadas y los estragos causados por celebraciones que se han convertido en una práctica basada en el exceso de todo tipo: las despedidas de solteros de las que se quejan los vecinos. En este panorama tan desolador, me parece que la propuesta de un turismo literario ofrece un buen compromiso para que los que no solo buscan canciones del verano, paella congelada, mojito de garrafón en la playa y amores fugaces, encuentren también cocteles de cava, buñuelos de bacalao y quizás algún que otro adolescente sensible y/o una muchacha dorada.

Bibliografía

Balibrea, Maripaz. "Viaje al fin del mundo: Política del tiempo y el espacio en Milenio Carvalho" en Colmeiro, José. *Manuel Vázquez*

Montalbán, El compromiso por la memoria, Woodbridge: Tamesis, 2007, 197-209.
Equipe MIT. *Tourismes 1: Lieux communs*. Paris: Belin, 2002.
Fuentes Vega, Alicia. *Aportaciones al estudio visual del turismo: la iconografía del boom de España, 1950-1970, 2015*. Tesis disponible en internet, http://eImpresos.ucm.es/32729/
Furió, María José. *Cartoville Gallimard Barcelona*. Barcelona: Ediciones B, 2016.
Gaudier, Céline. *Entre touriste et voyageur: le troisième homme*. Mémoire de licence de géographie, Université de Genève, 2002. Impreso
Gautier, Théophile. *Viaje a España*, Barcelona: Taifa, 1985.
Lévy, Bertand. "Voyage et tourisme. Malentendus et lieux communs", *in Le Globe. Revue genevoise de géographie*. Vol. 144, n° 1, 2004, 123-136.
Littré, Émile. *Dictionnaire de la langue française*. Paris: L. Hachette, 1873-1874. Electronic version created by François Gannaz. http://www.littre.org. Obtenida el 17 de septiembre de 2018.
Magadán Díaz, Marta, Jesús Rivas García. *Turismo literario*, Oviedo: Septem ediciones, 2011.
Martínez Puche, Antonio. "El cine como soporte didáctico para explicar la evolución del viaje y la actividad turística" in *Cuadernos de Turismo*, Universidad de Murcia, no 22, 2008, 145-163.
McCannell, Dean. "Staged authenticity: Arrangements of Social Space in Tourist Settings". *American Journal of Sociology*, 79(3), 1973, 589-603.
Tyras, Georges. "Milenio Carvalho, una vuelta al mundo de la literatura", en José Manuel López de Abiada *et alii*, *Manuel Vázquez Montalbán desde la memoria. Ensayos sobre su obra*. Madrid, Editorial Verbum, 2010, p. 536-549.
Vázquez Montalbán, Manuel. "Turismo, Medio de incomunicación de masas", in *Construcción, Arquitectura, Urbanismo (CAU)*, marzo de 1970.
---. *Crónica sentimental de España*, Barcelona: Lumen, 1970.
---. *Los pájaros de Bangkok*. Barcelona: Planeta, 1997.
---. *Milenio Carvalho*, Barcelona: Planeta: Booket, 2010.

CEMVM 4 (2019): 72-82

Reseñas

Hernán Migoya y Bartolomé Seguí, *Manuel Vázquez Montalbán. Carvalho Tatuaje*. Barcelona: Norma editorial, 2017, ISBN: 9788467929409, por JOSÉ MARÍA IZQUIERDO

El año 2017 se publicó la versión gráfica de la novela de Manuel Vázquez Montalbán, *Tatuaje* (1974). La ejecución de esta versión es obra de dos reconocidos profesionales. El guionista es Hernán Migoya (1971-) que entre otras cosas fue el director de la revista *El Víbora* durante los años 1992-98) y que ha sido el guionista de múltiples comics de 1993 al 2017; a su vez el dibujante es Bartolomé Seguí (1962) bien conocido por sus trabajos en *Madriz*, *Metropol*, *El Víbora*, *Cairo* y *El Jueves*. Seguí ganó junto al guionista Felipe Hernández Cava el Premio Nacional del Cómic con *Las serpientes ciegas* (2008).



El proyecto de versionar gráficamente la novela de Vázquez Montalbán no estaba exento de retos tanto narrativos, como gráficos que en general resolvieron Migroya-Seguí con éxito en la mencionada versión que comento. De todas formas no deja de ser curiosa la importancia que le da Hernán Migoya al asunto siempre peliagudo en el comic de la inclusión del texto gráfico en uno u otro de los subgéneros del comic. En el dossier que se adjunta a *Tatuaje* insiste que "no quería escribir una serie de novelas gráficas: la novela gráfica es un formato copado por lo estadounidense en el género negro, donde pasa por unas convenciones estilísticas que han terminado convertidas en cliché, casi siempre blanquinegro. La raigambre de Pepe Carvalho es, pese a todo, europea, y el personaje resulta muy popular además en toda Europa. Así que me empeñé en adoptar el álbum europeo a todo color como vehículo ideal para Carvalho, donde además

podía destacar como personaje perfecto para la extraordinaria tradición *BD*". Disiento de las opiniones de Migoya porque aunque el origen de las novelas gráficas sea estadounidense, en concreto el texto gráfico de Will Eisner: *A contract whith god and other tenement stories* (1978), se caracteriza por una enorme flexibilidad manifestada desde el tiempo de Eisner hasta nuestros días. Limitar la descripción y definición de un género siguiendo puntos de vista geográficos o en base a ejemplos muy ligados a un tiempo histórico determinado no son en este caso válidos. Desde el texto de Eisner hasta nuestros días se ha desarrollado la novela gráfica con una enorme diversidad tal y como apunta Santiago García en su *La novela gráfica* (2010-2014). Buenos ejemplos prácticos de lo dicho son, por mencionar algunos, las novelas de Paco Roca, *Arrugas* (2007), *El invierno del dibujante* (2010), *Memorias de un hombre en pijama* (2011) o *Los surcos del azar* (2013) y su versión francesa *La Nueve. Les republicains espagnols qui ont libere Paris* (2014). En otras palabras novelas gráficas europeas, con temas europeos y a todo color. Además es difícil de justificar su posición crítica hacia el concepto de novela gráfica cuando él mismo ha sido guionista de dos ellas realizadas con el dibujante Joan Marín: *Olimpita* (2009) y *Plagio* (2012). En realidad no veo justificada la negativa de definir al texto que reseño como una novela gráfica, negativa que solamente puede entenderse bajo premisas mercadotécnicas pensando en los mercados francés y belga donde el formato "Bande dessinée" es muy popular.

A veces algunos guionistas y dibujantes tienen una visión muy ligada a los orígenes de las series de historietas o del comic alternativo reivindicando el aspecto gráfico en detrimento del literario. Vuelvo a recordar el texto de García, hay una infinidad de formas narrativas en las novelas gráficas en algunos casos, se narran historias con un predominio del aspecto gráfico, los dibujos son el texto; y en otros casos se produce una hibridación de ambas prácticas textuales, como –por mencionar alguna- la trilogía de Vicente Llobell (Sento) (1953-) sobre el doctor Pablo Uriel (2014-16).

El texto realizado por el tándem Migoya-Seguí es una versión gráfica de una novela ya existente y, personalmente, pienso que hubiera sido más coherente paginar el libro sin secuenciar las viñetas, siguiendo de esa forma un formato de novela gráfica.

Volviendo a la edición mencionada del *Tatuaje* montalbaniano y pasando a sus aspectos narratológicos quiero resaltar algunas cuestiones a mi entender relevantes. La portada está configurada simultaneando dos imágenes, en la parte alta aparece flotando el cadáver tatuado con el texto "He venido a revolucionar el infierno" del marinero que da origen a la historia narrada en la novela. En la parte de abajo se ve al que el lector posterior-

mente a la lectura del texto reconocerá como a Pepe Carvalho, detective protagonista del relato paseando por las Ramblas de Barcelona. Aparece también un Manuel Vázquez Montalbán treintañero como un guiño hitchcockiano hacia el lector habitual del autor barcelonés. Es decir, ya en la portada se hace una presentación del origen de la acción, de la víctima tatuada, del detective protagonista y de la otra gran protagonista de las novelas carvalhianas: Barcelona. Y en este caso la Barcelona de los años setenta. Las imágenes de las Ramblas, de la Boquería, de la Barceloneta, del aún no higienizado Raval o de la Plaza real son magníficas.

El Pepe Carvalho del texto gráfico sigue las preferencias de Manolo Vázquez que pensaba que el actor Ben Gazzara (1930-2012) de *They All Laughed* (1981) era quien se aproximaba más a su imagen de Pepe Carvalho. Este asunto lo menciona Migoya en el dossier, comentando que la fuente informativa fue Daniel Vázquez Sallés soslayando así el problema de la visualización del protagonista, máxime cuando es una figura de la que el propio Vázquez Montalbán tuvo a lo largo del tiempo diversas opiniones. Los otros personajes que acompañan al detective a lo largo de su serie de novela negra y que aparecen en *Tatuaje*, me refiero a Charo, Bromuro, Teresa Marsé y la Andaluza, siguen las descripciones escritas en la novela a veces matizadas por la imaginación de los lectores asiduos y coetáneos de Vázquez Montalbán. Resalta el caso de Charo en la que el parecido con la presentadora televisiva y actriz Bárbara Rey es más que notable. Teresa Marsé siempre ha sido relacionada con la Teresa de la novela *Últimas tardes con Teresa* (1966) de Juan Marsé (1933-) y con la actriz y modelo Teresa Gimpera (1936-) lo que se refleja en la versión de Seguí de ese personaje en el que se combinan rasgos del personaje mencionado de Marsé con el rostro de la modelo catalana; por no hablar de Bromuro descrito en la novela de 1974: “El escaso pelo del Bromuro



dejaba ver el lecho casposo del cuerpo cabelludo. El limpiabotas se ganaba la vida de correveidile o vendiendo barajas pornográficas o hacién-

dose el gracioso explicando el uso y abuso que los poderes ocultos hacen de los bromuros" (*Tatuaje*, 1974:17).

En el comic del que hablo se reproducen –como en la novela original- la trama policial, el aspecto de crónica sentimental de un tiempo histórico, de una ciudad; y también algunos motivos recurrentes en la narrativa montalbaniana: el placer mestizo del comer, la quema carvalhiana de libros y la sexualidad del detective a la que a través del comic puedo describir, parafraseando en ese caso a Manuel Vázquez, como la de un "extraño atleta sexual" (Vázquez Montalbán 1986) cuando criticó en el diario *El País* al director argentino Adolfo Aristarain (1943-) que dirigió la serie de TVE "Las aventuras de Pepe Carvalho" (1986).

Desgraciadamente en un texto gráfico la voz del narrador está muy limitada, en el caso de las novelas de Vázquez Montalbán, esa voz es determinante y desaparece en la versión gráfica, o cambia su sentido al integrarse en los diálogos de Carvalho. Un ejemplo puede observarse en la viñeta de la izquierda. En este caso el guionista no cambia solamente la perspectiva del narrador convirtiéndola en expresión interna del personaje sino que además reduce, en ese caso, el sentido polisémico de la "ensalada castellana". Compárese esa viñeta con el texto original montalbaniano: "El local olía a riñones al jerez. Carvalho buscó una mesa rinconera desde la que pudiera ver todo el recinto y dejó que el aire espesado por la grasa de los riñones le impregnase las narinas, la boca, la lengua. Pidió una ensalada castellana y riñones. Trató de imaginar todo lo prometido por el adjetivo 'castellana' cuando acompañaba al sustantivo 'ensalada'. Su imaginación fue más lejos que la del cocinero. Se trataba de unas patatas a la vinagreta con algunos olvidos de atún en escabeche, estratégicamente situados en primer plano sobre el adoquinado de las patatas." (*Tatuaje* 1974:16)



En toda la versión de Migoya-Seguí de *Tatuaje* funciona correctamente la simbiosis entre imágenes y textos escritos. Las viñetas no ilustran el texto sino que lo completan. Resalta la elegancia de raccords y conexiones de los textos entre viñetas, las diferenciaciones entre acción y pensamiento, este último en forma de nubes, las cajas chinas o narración en la narración, estas últimas en viñetas perfectamente diferenciadas, o los efectos cinéticos y las representaciones onomatopéyicas. Y finalmen-

te el relato de la ficción dentro de la ficción, por ejemplo cuando Carvalho va a una sala de cine y se nos presenta la anécdota mostrando en la pantalla de la sala un fotograma de la película.

El álbum de Hernán Migoya y Bartolomé Seguí, con todo su mérito, incluye la problemática de trasladar un texto literario a otro de corte gráfico. Hay que reconocer la dificultad de versionar en un comic un texto de Manuel Vázquez Montalbán donde el papel del narrador es siempre muy determinante. En este comic ese papel desaparece y con él la relación entre el narrador y el personaje, cuestión muy importante en la serie de Carvalho. Finalmente pienso que el comic en general, y este album en particular, puede generar el gusto por el relato en el lector juvenil, o potenciar la lectura de otros comics de la serie como la próxima version de *La soledad del manager* (1977), pero no creo que facilite la afición por la literatura montalbaniana.

Bibliografía

Eisner, Will. *A contract whith god and other tenement stories*. New York: Baronet Books, 1978. Impreso.

García, Santiago. *La novela gráfica*. Bilbao: Astiberri. 2014. Impreso.

---. "La lengua materna". *Panorama. La novela gráfica española hoy*. Bilbao: Astiberi, 2013: 5-7. Impreso.

Llobell Bisbal, Vicent (Sento). *Dr. Urive*. Bilbao: Astiberri, 2017. Impreso.

Marsé, Juan. *Últimas tardes con Teresa*. Barcelona: Seix Barral, 1966. Impreso.

Roca, Paco. *Arrugas*. Bilbao: Astiberri, 2007. Impreso.

---. *El invierno del dibujante*. Bilbao: Astiberri, 2010. Im preso.

---. *Memorias de un hombre en pijama*. Bilbao: Astiberri, 2011. Impreso.

---. *Los surcos del azar*. Bilbao: Astiberri, 2013. Impreso.

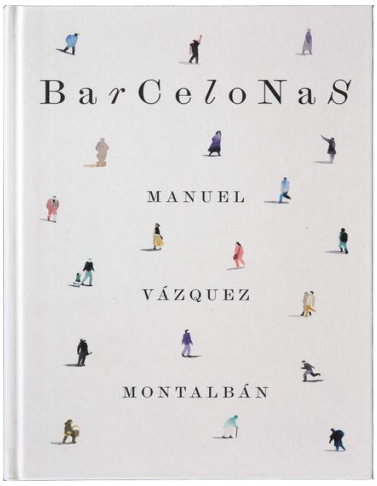
---. *La Nueve. Les republicains espagnols qui ont libere Paris*. Paris: Delcourt, 2014. Impreso.

Vázquez Montalbán. *Tatuaje*. Barcelona: Libros de la frontera. Círculo negro. 1974. Impreso.

---. "Carvalho" *El País Digital* (Madrid), (20.3.1986) de marzo 1986. Web 6 de abril de 2019. Sitio web: https://elpais.com/diario/1986/03/20/ultima/511657201_850215.html.

Manuel Vázquez Montalbán, *Barcelonas*, a cargo de Quim Aranda, ilustraciones de Pau Gasol Valls, epílogo Mari Paz Balibrea, trad. del prólogo de la edición inglesa Linguaserve. Barcelona: Ajuntament de Barcelona, 2018, ISBN: 9788491561415, por JOSÉ V. SAVAL

La sección editorial del ayuntamiento de Barcelona decidió recuperar 30 años después uno de sus autores más emblemáticos en un texto que ya de por sí era toda una declaración de principios y una magnífica premonición de la transformación que estaba sufriendo la ciudad en 1987. Exactamente un año después de la asignación de la celebración de los Juegos Olímpicos a Barcelona, que iniciaba una profunda transformación urbanística y social.



Barcelonas no deja de ser una magnífica aproximación a los avatares de la ciudad desde un plano subjetivo, pero perfectamente documentado. La edición de *Barcelonas*, reeditada, revisada, que ya en su momento era un importante análisis ante los cambios urbanísticos a los que se enfrentaba la capital catalana, no ha perdido vigencia ante lo que para algunos ha significado la invasion turística y la desaparición paulatina de toda una serie de referentes de los que fue la Barcelona industrial y la "gentrificació" de sus barrios, que Vázquez Montalbán abordaba desde las emblemáticas colinas de la ciudad. En sus palabras, en el prólogo introductorio del texto era "la crónica de mi ciudad, pero implicando todas las ciudades posibles que contiene (…) como toda obra de creación, Barcelona no es Barcelona, sino Barcelonas" y que será el "leit-motiv" del texto al irse repitiendo varias veces a lo largo de este.

Esta edición es una reimpresión, ampliada con prólogos y epílogos y notas e ilustrada, de la primera edición de 1987 llevada a cabo por editorial Empuries. En 2018 reaparece en sus versiones en catalán, castellano e inglés y se convieete en una recuperación imprescindible de una obra importante de un escritor siempre comprometido con la memoria histórí-

ca y los sectores más desfavorecidos de la sociedad. El libro es presentado de una manera elegante, preciosa, y lo que es más importante bien documentada y actualizada. Quim Aranda aporta una introducción breve, clara y concisa, que yo hubiera preferido un poco más larga viniendo de quien viene: un excelente conocedor de la obra montalbaniana. El libro-entrevista publicado en la primavera de 1996 al que se hace referencia en las primeras líneas del prefacio (7) no es otro que *Què pensa Manuel Vázquez Montalbán* publicado por Dèria editors, cuyo subtítulo reza "entrevistat per Quim Aranda".

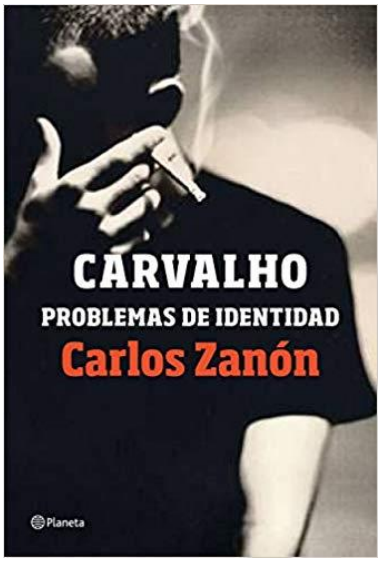
Se añaden unas magníficas ilustraciones a cargo de Pau Gasol Valls de gran belleza visual y que hace el volumen doblemente atractivo. El volumen es en sí casi una edición crítica con las brillantes anotaciones de Quim Aranda, a modo de notas al lado del texto, que no interrumpen la lectura fluida (para el lector menos académico), y que aportan aclaraciones y comentarios sucintos y claros a hechos y personajes. Estas notas son de gran utilidad para el público más joven o menos versado en la materia. Excelente resulta la idea de incorporar la introducción preparada por Vázquez Montalbán para la edición inglesa del texto, aparecida en 1992 desde las imprentas de la editorial londinense Verso (de claras tendencias progresistas). Al no poderse encontrar el texto original, se procedió a la traducción del mismo del inglés. La inclusión resulta muy interesante para el público lector puesto que en su momento suponía una reflexión sobre el texto que había preparado el autor un lustro después de la aparición del texto original en catalán. El libro no deja de ser una reflexion muy interesante sobre la ciudad que Vázquez Montalbán no dejaría de seguir elaborando desde sus artículos periodísticos, su obra narrativa o incluso su poesía. *Barcelonas* y sus aportaciones siguieron elaborándose en textos como el libro-poema *Ciudad* (1997) o el cuento aparecido en el volumen múltiple *Barcelona, un día*, preparado por Rosa Regàs, que incluía el cuento "Bolero o Sobre la recuperación de los barrios históricos en las ciudades con vocación postmoderna" (1998), escrito por el escritor procedente del Raval y habitante de la montaña del Tibidabo desde su privilegiada atalaya de Vallvidrera.

El texto cuenta también con un epílogo escrito por la especialista y experta montalbaniana Mari Paz Balibrea que aporta una vision desde el presente de aquello que había visualizado de manera premonitoria Vázquez Montalbán en el momento de la escritura del texto original, y que se convierte en toda una declaración de principios visto desde el momento actual. Balibrea sostiene la actualidad del discurso montalbaniano y como sus reflexiones y comentarios pueden trasladarse fácilmente

al presente, en parte por los errores cometidos durante décadas de rampante transformación urbanísitica sin tener demasiado en cuenta a sus habitantes, o por lo menos a los más desfavorecidos. Probablemente, casi podría decir, con toda seguridad, que los objetivos cívicos de los primeros días de la municipalidad democrática, de consciencia cívica y solidaria, de justicia social, acabaron engullidos por las necesidades del Capital postindustrial, como apunta Balibrea, y, en sus propias palabras: "la resaca olímpica se deja sentir en la ciudadanía: endeudamiento, deterioro de los servicios públicos, instalaciones públicas millonarias, ahora infrautilizadas, encarecimiento de la vivienda como resultado de la creciente presión inmobiliaria (…), expulsion de los vecinos incapaces de hacer frente a la inflación de precios" (304). Lo que no deja de tener un claro parangón con la actualidad, especialmente después de la reciente crisis económica y la imposición del modelo neoliberal y sus medidas de austeridad extrema que han padecido las clases medias y naturalmente las más desaventajadas.

La recuperación de este texto nos muestra que el relato montalbaniano resulta más actual que nunca y que invita a la reflexión mediante la recuperación de la memoria histórica, en este caso de la ciudad de Barcelona. La edición es excelente, cuidada y hermosa. De la mano de Quim Aranda, con su ilustrativa introducción, la incorporación de la introducción en lengua inglesa y una colección magnífica de notas explicativas e ilustrativas, se aportan actualizaciones concretas que hacen que este libro sea una excelente aportación a la bibliografía montalbaniana. Las ilustraciones de Pau Gasol Valls ofrecen, más allá del color y la belleza de la línea gráfica, cierta documentación sobre los acontecimientos narrados, mientras que el epílogo de Balibrea contextualiza la lectura que podríamos hacer hoy en día del texto original. *Barcelonas* es presentado de manera elegante con la inclusion de contenidos nuevos que hacen de este libro una obra fundamental para analizar y estudiar la metrópolis barcelonesa y su evolución. De gran valor resulta la aportación del ayuntamiento de la ciudad condal que acaba de publicar recientemente otra obra de Manuel Vázquez Montalbán: *Diccionario del Franquismo*, con prólogo de Josep Ramoneda e ilustrada por Miguel Brieva. Publicar a Vázquez Montalbán en estas atractivas ediciones resulta una clara declaración de principios de los que lideran ahora mismo los destinos municipales. Estamos de enhorabuena, que no decaiga.

Carlos Zanón, *Carvalho: problemas de identidad*. Barcelona: Planeta, 2019, ISBN: 9788408201489, por MARI PAZ BALIBREA



Carlos Zanón se enfrentaba a no pequeño reto aceptando encargarse de la resurrección de Pepe Carvalho. No solo por la suplantación de autoría que ello exige, sino también porque parte de la intervención que Vázquez Montalbán en su día se propuso en un género, el detectivesco, que como todos está lleno de pautas a seguir y a considerar ignorar, fue atenerse a la condición humana de su protagonista. Fiel a su promesa, la serie Carvalho, en sus 25 volúmenes, fue constatando la trayectoria de envejecimiento del detective, el paso de su tiempo vital. El trayecto culminó en lo que hasta ahora se nos presentaba en *Milenio*, la última y póstuma entrega firmada por Vázquez Montalbán, como una decrepitud física y mental, una renuncia del mundo incompatible con su oficio (el de detective y el de vivir) y resuelta en su dócil y aliviada aceptación de ingreso en la cárcel al final del volumen. No era una sorpresa para sus lectores. Vázquez Montalbán había decidido acabar con el personaje, y había premeditación de años y alevosía en el intento. Carvalho había venido cultivando su desencanto del mundo y lamentando su declive físico en sucesivas entregas novelísticas. Quién sabe si el autor se habría arrepentido y cambiado de opinión en algún momento, pues su trágica muerte coincidió con la publicación de *Milenio*, reforzando con ello aún más el estigma de inapelable pena capital contra el detective.

El brazo ejecutor, léase leyes del mercado, de un, en este caso, complaciente dios capitalista apropiadamente llamado Planeta, ha venido a salvarle. La industria editorial, que históricamente adoptó la serialidad y la fórmula genérica en la ficción como mecanismos para extender y explotar *sine die* los beneficios de un personaje en una estructura narrativa cuando arraigan en el gusto del público consumidor, ha decretado su indulto. Pero lo único que eso explica es que se han dado las condiciones económicas y de negocio para esa resurrección. Que con ese barro

imprescindible se moldee una encarnación creíble y deseable de Carvalho depende de la capacidad artística de su nuevo artífice. La jugada era de riesgo, pero el nuevo autor ha salido airoso con creces. *Carvalho, problemas de identidad* ofrece una vuelta de Carvalho capaz de ilusionar al lector *connaisseur*, tanto de la obra de Vázquez Montalbán como al sociológicamente más joven del propio Zanón. La novela cumple satisfactoriamente tanto las convenciones del género como las pautadas durante casi treinta años por la serie Carvalho: una incógnita por despejar -quién es el asesino- que requiere interpretar pistas y una sagaz comprensión de la psique masculina y misógina, demostrando una vez más la competencia profesional de Carvalho para resolver misterios; la ambientación urbana -Barcelona, pero también Madrid- teñida de urbanismo crítico; la ternura contenida para con los desheredados de la tierra desmintiendo una visión nihilista del mundo; el lúcido comentario sociopolítico, convenientemente actualizado -independentismo catalán, Trump-; los ágiles diálogos -el *wisecrack*-, que contribuyen a recrearnos un contexto satisfactorio, que es el de Vázquez Montalbán, pero también el que trae de su propia obra Zanón; un entorno social carvalhiano convincentemente poblado por Biscúter, Charo, referencias a Bromuro, junto a nuevas adquisiciones perfectamente coherentes con su mundo: la nueva generación Briongos, e incluso un nuevo amigo, el abogado Subirats, para sustituir al gestor Fuster como compañero de comilonas y confidencias en Vallvidrera; y, por supuesto, cocinar y quemar libros.

Pero, sobre todo, Zanón nos ha restituido una identidad reconocible de Carvalho. De sus bien conocidas amargura y desencanto, de su solidaridad con los más débiles siguen surgiendo los momentos más poéticos del libro. Sintonizar con esa nota poética que emana del cinismo triste carvalhiano es un gran mérito de Zanón. Con ello no solo demuestra éste que conoce el imaginario sentimental y cultural de Carvalho al dedillo porque es buen lector del Vázquez Montalbán escritor de novela negra, sino también del poeta. Ese cruce de ambos géneros es un territorio literario que comparten y en el que Zanón, aún cuando le invoca, es capaz de superar a su modelo. Especial mención merecen aquí el monólogo interior y la corriente de conciencia, técnicas narrativas cultivadas por Montalbán con maestría, pero no particularmente en la serie Carvalho, y que en *Carvalho, señas de identidad* se encuentran entre sus más conseguidos hallazgos.

En busca de la plausibilidad imprescindible para dar oxígeno a su proyecto, Zanón ha tenido el acierto de incorporar a Vázquez Montalbán mismo como personaje. Montalbán gana con ello en ficcionalidad en

proporción directa a la que Carvalho gana en realidad. El resultado es una horizontalidad entre ambos que, al colocar en el mismo plano ficticio a autor y a personaje, destrona a Vázquez Montalbán, con nuestra benévola complicidad, de su posición demiúrgica. En su lugar aparece un señor escritor, El Escritor, fallecido en Bangkok, que se empeñó durante un tiempo, con bastante éxito, en basar uno de sus personajes en el detective "real" Pepe Carvalho que ahora, libre de ese acoso, reflexiona sobre cómo le condicionó esa relación, y sobre cómo le condiciona ahora su ausencia. Problemas de identidad, lógicas narrativas para seguir viviendo. La otra estrategia que Zanón emplea con éxito para insuflar vida en el detective es la de enamorarle, una gran novedad. Ahí había dejado Vázquez Montalbán mucho espacio por ocupar. Su Carvalho había jugado con las reglas más machistas del género planteando la figura del detective como un lobo solitario que define su masculinidad haciendo ostentación de que considera la afectividad como una debilidad mortal. Y aunque uno de sus aciertos es hacernos atisbar hasta qué punto el personaje tiene que reprimir sus sentimientos para estar a la altura del modelo, sus relaciones afectivo-sexuales, incluyendo la que mantiene con la (ex)prostituta Charo, son de carácter sádico hacia las mujeres. La razón por la que el Carvalho abiertamente enamorado de Zanón no desmiente, sino que añade complejidad, al original es que la otra cara del sadismo es siempre el masoquismo. De lo que se trata en ambos casos es de obstruir -para los personajes, para quien lee-, el goce pleno y despreocupado del romance, y de derivar placer de esa obstrucción. Zanón, pues, consigue ese mismo efecto construyendo en su novela al objeto del deseo de Carvalho como un anhelo perpetuamente insatisfecho y postpuesto. La culpable, una *femme fatale* por él llamada Mi Novia Zombie, personaje siempre a punto de emprender la huída al que Carvalho se pasa la novela persiguiendo sin éxito en busca de un encuentro reconciliador.

Al final -no hay sorpresas aquí- el (anti)-héroe sigue solo, pero lejos de estar acabado. Le encontramos en la última página agarrado a la vida por su olfato de sabueso -la fuente de todos sus éxitos-, asqueado del mundo pero sin haber perdido el deseo. Y con su deseo se ha despertado también el de los lectores quienes, para recuperarle tal como se nos presenta en esta novela, estamos dispuestos a hacer acto de fe, olvidando la caducidad, humana, demasiado humana, que su primer autor le había impuesto. Este Carvalho está vivo y pidiendo más páginas en las que seguir deleitándonos.

CEMVM 4 (2019):83-85

Datos de los autores

Mari Paz Balibrea es profesora de Estudios Culturales de España en Birkbeck, Universidad de Londres. Su trabajo estudia la dimensión política de la cultura, centrándose particularmente en la España democrática. En esta línea, ha publicado extensamente sobre el rol de los intelectuales de izquierdas, sobre el legado del exilio republicano y sobre la construcción de la idea de ciudadanía en la ciudad creativa. Sobre Vázquez Montalbán es autora de *En la tierra baldía: Manuel Vázquez Montalbán y la izquierda española en la postmodernidad* (El Viejo Topo, 2007). Entre sus publicaciones recientes, en 2017 apareció su *The Global Cultural Capital. Addressing the Citizen and Producing the City in Barcelona* (Palgrave). Es coordinadora del volumen colectivo *Líneas de fuga. Hacia otra historiografía cultural del exilio republicano español* (Siglo XXI, 2017) y co-editora con Antolín Sánchez Cuervo y Frank Lough del número especial de la revista *History of European Ideas* dedicado a *María Zambrano amongst the philosophers* (2018). Actualmente está trabajando en la expansión de las redes de estudio del exilio republicano que fomenten nuevos acercamientos a su estudio. En Birkbeck dirige el Centre for Iberian and Latin American Visual Studies.

Ivanne Galant es doctora por las Universidades de Sorbonne Nouvelle y Grenoble en Estudios hispánicos e hispanoamericanos con una tesis titulada *Sevilla en las guías de viaje francesas y españolas (siglos XIX y XX)*. Es profesora *agrégée* en la Universidad de Paris 13 donde imparte docencia de traducción, literatura y civilización española. Compagina la docencia con la investigación en el marco del CREC (Centre de Recherches sur l'Espagne Contemporaine) de la Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3. Ha centrado sus investigaciones en la historia del turismo, las publicaciones vinculadas con este sector y la promoción turística. Sus trabajos más recientes tratan sobre el turismo de ocio nocturno en Barcelona y Sevilla, el turismo literario así como el relato sobre la Guerra Civil y el franquismo en las guías de viaje. Acaba de iniciar un proyecto audiovisual de recolección de testimonios de hispanistas franceses sobre sus primeros viajes a España.

José María Izquierdo (Valencia, 1954) es doctor (1993) por la Universidad de Valencia, España. Actualmente es bibliotecario de investigación y responsable del área de lenguas y literaturas románicas de la Biblioteca de Humanidades y Ciencias sociales de la Universidad de Oslo

(http://www.ub.uio.no/fag/sprak-litteratur/romansk/), ha sido profesor de literatura española en el Departamento de literatura, estudios de zona y lenguas europeas (ILOS) y en el antiguo de Lenguas Clásicas y Románicas (KRI) de la misma universidad. Su área de investigación se centra en la literatura española, en la obra de Manuel Vázquez Montalbán y en la literatura de la memoria. Izquierdo preside la Asociación Noruega de Profesores de Español - ANPE y fundó y presidió la Federación Internacional de Asociaciones de Profesores de Español –FIAPE. Es miembro de la dirección de la Asociación de Estudios de Manuel Vázquez Montalbán y coordinador de la Red Internacional de Investigación y Aprendizaje: "Memoria y narración".
Más información: https://uio.academia.edu/JoseMariaIzquierdo y http://www.enmitg.com/wordpress/?page_id=4.

Anne-Sophie Owczarczak es doctora en Estudios Hispánicos y profesora de español asociada en la Universidad de Letras, Lenguas Artes y Ciencias Humanas (FLLASH) de Valenciennes en Francia, y en la enseñanza secundaria. Es miembro del laboratorio Textes et Cultures (EA4028) y del equipo interno CoTraLiS en la Universidad de Artois de Arras. Su tesis, defendida en junio de 2019, trata del impacto de las palabras escritas por Manuel Vázquez Montalbán en las revistas *Por Favor* y *Triunfo* en 1975, bajo un enfoque lexicológico y discursivo. Sus investigaciones se centran en el papel periodístico de Manuel Vázquez Montalbán, la prensa del franquismo, el análisis del discurso, la memoria histórica y la historia española del siglo XX. Es coautora del libro *Supports de mémoire dans l'Espagne contemporaine* publicado en 2019 en la edición L'Harmattan.

Rosa María Rodríguez Abella es investigadora y profesora agregada de Lengua y traducción en el Departamento de Lenguas y Literaturas Extranjeras de la Universidad de Verona. Sus líneas de investigación giran en torno a las relaciones entre escritura y oralidad en el género cómic, los aspectos lingüísticos y culturales de la traducción literaria a través de la obra de Manuel Vázquez Montalbán y las lenguas de especialidad, fundamentalmente la lengua del turismo. Es miembro del grupo de investigación *Linguaturismo* (Universidad de Milán), del grupo interuniversitario de estudios sobre el "Lessico e discorso dei movimenti migratori. Studio linguistico-giuridico spagnolo e italiano" (Universidad de Milán, Bergamo y Verona) y participa también en los proyectos científicos internacionales FRAME, -*Fraseologia Elettronica multilingüe*- (Heinrich Heine-

Universität Düsseldorf & Università degli Studi di Milano) y "The discourse of tourism: e-genres, corpus linguistics, discourse analysis, interpersonality and lexis" (Universidad de Valencia).

José Vicente Saval se licenció en Ciencias de la Información (Periodismo) por la Universidad Autónoma de Barcelona y se doctoró en Filología española por la University of Virginia. Imparte clases en University of Edinburgh sobre Literatura española peninsular contemporánea, donde ha sido jefe de departamento. Ha escrito las monografías *Carlos Barral, entre el esteticismo y la reivindicación*, *La ciudad de los prodigios, de Eduardo Mendoza*, y *Manuel Vázquez Montalbán: una biografía revisada*, entre otras. Sus publicaciones se centran principalmente en aspectos socio culturales y políticos en las letras actuales. Publicará en breve un artículo sobre ficción criminal y política en el volumen colectivo *The Routledge Companion to Crime Fiction*, coordinado por especialistas internacionales en el género como Allan, Gulddal, King y Pepper.

Georges Tyras es catedrático emérito de Literatura española contemporánea, Universidad Grenoble Alpes (Francia) y miembro fundador de la Asociación de estudios Manuel Vázquez Montalbán. Su labor docente e investigadora se interesa por las problemáticas de la creación literaria en contexto posmoderno, enfoque con el que aborda en un centenar de artículos la obra de escritores como Juan Marsé, Eduardo Mendoza, Javier Cercas, Suso de Toro, Mariano Sánchez Soler o Alicia Giménez Bartlett. Considerado como un especialista de referencia de la obra de Manuel Vázquez Montalbán, ha realizado la edición de dos volúmenes de relatos del escritor barcelonés, *Cuentos negros* y *Cuentos blancos* (Galaxia Gutenberg, 2011) y de los tres tomos de la *Obra narrativa* (Galaxia Gutenberg, 2013 y 2014; Espasa, 2015). También ha colaborado en Francia en la última edición de la Serie Carvalho (Bourgois-Seuil, 2012, 2013) y es el traductor al francés de toda la obra llamada "subnormal" del escritor barcelonés. Entre sus trabajos recientes destaca *Memoria y resistencia, El maquis literario de Alfons Cervera*, escritor de quien es el traductor en Francia (Montesinos, 2007) y *Memoria y testimonio, representaciones memorísticas en la España contemporánea* (Verbum, 2012). En marzo de 2020 la editorial Le Seuil publicará su traducción de la última novela de Carlos Zanón, *Carvalho: problemas de identidad*.

CEMVM

Redacción

Editor: José Vicente **S**aval (University of Edinburgh)

Mari Paz **B**alibrea (Birkbeck, University of London)
Federico Bellido (Université Grenoble-Alpes, Grenoble 3)
José **C**olmeiro (SELL, University of Auckland)
Sergio **G**arcía (Universidad Autónoma de Madrid)
José María **I**zquierdo (HumSam-biblioteket, Universitetet i Oslo)
Anne-Sophie **O**wczarczak (Université d'Artois)
Javier **R**ivero Grandoso (Universidad de la Laguna)
Francesc **S**algado (Universitat Pompeu Fabra, Barcelona)
Santiago **S**evilla (Universidad de Nebrija)
Georges **T**yras (Université Stendhal, Grenoble 3)

Consejo editorial

Miembro honorífico: Sergio Beser (In memoriam)
Manuel **A**znar Soler, Catedrático Universitat Autonoma de Barcelona
Ken **B**enson, Professor, Universitetet i Stockholm
Silvia **B**ermúdez, Professor, University of California, Santa Barbara
Carlos **B**lanco Aguinaga, Emeritus prof., University of California, San Diego
Malcolm **C**ompitello, Professor, University of Arizona
Shelley **G**odsland, Senior Lecturer, University of Birmingham
Stewart **K**ing, Senior Lecturer, Monash University
Dominic **K**eown, Reader, Cambridge University, Fitzwilliam College
Yvan **L**issorgues, Professeur émérite, Université de Toulouse 2 - Le Mirail
Jose Manuel **L**ópez de Abiada, Professeur émérite, Université de Berne
José Carlos **M**ainer, Catedrático, Universidad de Zaragoza
Rebeca **M**artín, Profesora titulada superior, Universidad Autónoma de Madrid
Elide **P**ittarello, Professore ordinario, Università Ca'Foscari (Venezia)
Paul **P**reston, Emeritus professor, London School of Economics
Serge **S**alaün, Professeur, Université de Paris 3
Elizabeth **S**carlett, Associate Professor, State University of New York at Buffalo
Jenaro **T**alens, Catedrático, Universitat de València