



MVM

Cuadernos de Estudios Manuel Vázquez Montalbán
Vol. 3, Número 1, 2017

CEMVM

Vol 3, No 1 (2017)

Tabla de contenidos

JOSÉ VICENTE SAVAL. A modo de introducción 1

JOSÉ COLMEIRO. Memoria, ideología y heterodoxia: Contra el pensamiento hegemónico 3

SERGIO GARCÍA GARCÍA. Manuel Vázquez Montalbán, ¿poeta novísimo? 25

MAGDALENA TOSIK. Algunos aspectos del universo carvalhiano sometidos a la traducción 45

DIEGO ERNESTO PARRA SÁNCHEZ. Crónica de un desencanto: la transición a examen en la literatura policíaca de Manuel Vázquez Montalbán y Juan Madrid 63

SECCIÓN BIBLIOGRÁFICA. Reseñas 78

Datos de los autores 89

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

A modo de introducción

En este número, que consta de cuatro artículos, se abordan diferentes temáticas de la creatividad montalbaniana, desde el estudio de sus textos más conocidos, los de la serie policiaca, su posición ideológica, la poesía y la traducción de su obra. Este breve volumen aporta significativamente, dentro de los ya aparecidos anteriormente en esta publicación, otro artículo sobre la poesía de Manuel Vázquez (anteriormente Georges Tyras había dedicado un artículo a esta temática, tan poco estudiada), a la vez que se incluye otro artículo sobre la traducción, añadiéndose a los dos anteriormente publicados aquí por Rosa María Rodríguez Abella. Contamos, a su vez, con otra aportación sobre la novela detectivesca y un estudio en profundidad de la ideología de nuestro autor y la fidelidad a sus ideas.

El prestigioso crítico José Colmeiro abre el volumen con un profundo análisis de la ideología montalbaniana mediante un acercamiento exhaustivo a toda su obra, haciendo una clara síntesis de la posición política e ideológica de Manuel Vázquez Montalbán a lo largo de su extensa carrera que insiste en su coherencia y antidogmatismo. Le sigue un estudio sobre su poesía firmado por Sergio García García que discute las diversas poéticas de los integrantes del grupo Nueve Novísimos, y contrasta sus semejanzas y diferencias, enfocándose en la posición excéntrica de Vázquez Montalbán dentro de dicho grupo. A continuación, se incluye un estudio de Magdalena Tosik acerca de los problemas que se le plantean al traductor de un texto literario a la hora de pasarlo a otro idioma, es decir a otro sistema de referencias culturales. Por último, cierra este tercer volumen, Diego Ernesto Parra Sánchez que analiza la evolución del género policiaco contextualizándolo mediante unas condiciones sociales y políticas concretas, en este caso, a partir de la España de la Transición. También en este número se presenta la novedad en esta revista de incluir reseñas de textos que tienen conexión con el universo creativo montalbaniano, lo que pretendemos continuar en las siguientes ediciones. Aquí presentamos cuatro revisiones bibliográficas de seis textos sobre Manuel Vázquez Montalbán de tres autores diferentes (Colmeiro, Saval y Tyras) escritos por diversos especialistas en la materia procedentes de diversos confines del mundo, desde la India a México, pasando por la Gran Bretaña. Pronto seguirán a estas breves intervenciones bibliográficas nuevas

aportaciones al universo montalbaniano, entre otros una reedición brillante y exhaustiva llevada a cabo por el periodista Quim Aranda sobre *Barcelonas*, que será publicado en breve por el Ayuntamiento de Barcelona.

El número siguiente de esta revista será un número monográfico, el primero en esta publicación, coordinado por José Colmeiro y Michael Aronna bajo el título de “Perspectivas transatlánticas: Manuel ázquez Montalbán y Latinoamérica”. El plazo de entrega de textos para este monográfico se cierra el 1 de febrero de 2018. Pronto le seguirá un número normal que contendrá algunas de las aportaciones presentadas en el IV Congreso, organizado en Grenoble por el profesor Georges Tyras y su magnífico equipo en la capital del Delfinado, además de otros textos aportados por especialistas y estudiosos de la obra del autor que nos ocupa. Más adelante, y coordinado por uno de nuestros principales editores, José María Izquierdo conjuntamente con Juan Carlos Cruz y Claudia Jünke, aparecerá un nuevo número extraordinario sobre “Memoria y Narración”. Mientras, seguiremos brindando, como decía Vázquez Montalbán: “Por la caída del régimen”.

José V. Saval

Memoria, ideología y heterodoxia: Contra el pensamiento hegemónico

JOSÉ COLMEIRO

Los dos primeros versos de la “Oda al partido” [son]: “Tienes dos ojos/ pero el Partido tiene mil”. No hay duda de que Brecht lo escribió primando la mirada colectiva sobre la mirada individual. Con el paso de los años, he pensado que se podría invertir la fórmula: Aunque el Partido tenga mil ojos /siempre debes conservar los dos tuyos”. Si no, se cae en la militancia religiosa, que es la que ha destrozado el socialismo real.

MVM, Geometrías de la memoria (Georges Tyras 31)

Vázquez Montalbán se ha definido en diferentes momentos de su vida pública, más o menos seriamente, como espartaquista, luxemburguista, groupomarxista, eurocomunista, anarquista y postmarxista. La proliferación de términos define tanto su constante militancia en la izquierda como una permanente actitud crítica de ella que gusta situarse en sus márgenes. Tanto la dificultad de definir su propia posición en tiempos de rapidísima erosión en la significación de la identidad de la izquierda, como la conciencia de que el eje de esta izquierda sigue siendo, en gran medida, el marxismo.

Mari Paz Balibrea, *En la tierra baldía* (10)

En una época marcada por las incertidumbres y rebajas ideológicas posteriores a la caída del muro de Berlín, Vázquez Montalbán resumía con habitual claridad y precisión su fundamental compromiso ético, al ser preguntado por su colega Eduardo Haro Tecglen sobre su continua militancia política: “Y tú, ¿por qué sigues siendo comunista?”. Y me contestaste: ‘Por el militante de base’. (“Conversación”). Ante la ruina del comunismo como ideología del estado tras la caída del Muro de Berlín y la desaparición de la Unión Soviética, y plenamente consciente del consiguiente desprestigio o abandono por parte de los sectores de la izquierda, ante el triunfo del neoliberalismo como ideología universal de la globalización y la dictadura de los mercados, Vázquez Montalbán se mantenía fiel a sus principios, y a su profundo compromiso ético y sentimental con su vida, su memoria y su gente. Esta postura de fidelidad consigo mismo y con sus ideales ya había quedado claramente reflejada en otra ocasión anterior, hacia finales de los años ochenta, en la que su amigo Josep Ra-

moneda le preguntó sobre su “obstinada fidelidad al comunismo”, cuando todos parecían ya haber empezado a abandonar la nave en medio del naufragio ideológico del fin de milenio. Como respuesta, Vázquez Montalbán contestó sumariamente diciendo: ‘Déjame que sea el que apague la luz’.

Se puede decir que la relación de Vázquez Montalbán con el comunismo a lo largo de casi 50 años fue tan compleja como coherente, tanto en su vida como en su prolífica obra periodística, ensayística y literaria. Por un lado, se trata de una relación de gran fidelidad a sus propios principios ideológicos de emancipación de los sectores populares más marginados, y también en gran parte como fidelidad a su propia memoria, a su identidad familiar y social, y a la historia. Por otro lado, Vázquez Montalbán siempre mantuvo una postura crítica de confrontación frente al aparato político comunista y a sus dogmatismos, desavenencias y desencantos (del estalinismo y el socialismo real a la desvirtualización del eurocomunismo en la transición y la pérdida de referentes de la izquierda posteriormente). Esta aparente tensión siempre ha estado presente a lo largo de su actividad política e intelectual. Su característica postura crítica frente a cualquier dogmatismo u obcecación ideológica se fundamentaba en unos sólidos principios éticos e ideológicos que supieron adecuarse y servir de instrumento crítico de acercamiento a la realidad política y social de cada momento, y así optar por determinadas respuestas políticas, según las diferentes coyunturas políticas y sociales del momento histórico vivido.

Es cierto que la sensación de desencanto ha tendido a dominar la particular visión del mundo y la sociedad por parte de Vázquez Montalbán, quizás porque la realidad suele acabar traicionando los mejores deseos, individuales y colectivos, y las grandes ilusiones de lograr un mundo mejor, más justo y más equitativo, no solo no se han cumplido sino que ellas mismas han perecido en el naufragio de los grandes ideales a lo largo del siglo que le tocó vivir al autor catalán. Es por esa razón que permanece un sentimiento apesadumbrado de melancolía y derrota colectiva de los grandes ideales de emancipación que han movido a la izquierda, desde la constatación de que la vida “no es como la esperábamos”, en palabras de Gil de Biedma (119), y de que “la historia no es como nos la merecíamos”, frase recurrente en la obra de Vázquez Montalbán. Pero a pesar de ello, su postura está muy lejos de llegar a la clau-

dicación, la resignación o la mutación ideológica, caso de tantos otros intelectuales españoles comunistas y antifranquistas de otro tiempo, que acabaron pasándose a servidores del poder (la lista sería enorme, pero todo el mundo puede pensar en muchas figuras conocidas que ilustran esta tendencia).¹ Muy al contrario, Vázquez Montalbán siempre se mantuvo en una posición de vanguardia política, de continua reivindicación de los valores revolucionarios, de las reivindicaciones de los movimientos obreros y de los sectores emergentes y marginales, en búsqueda de respuestas a los nuevos retos políticos y sociales del momento, tratando de encontrar nuevas vías alternativas en las que encauzar su pensamiento político.² Por ello, a lo largo de su trayectoria se dedicó a apoyar y colaborar con toda una serie de nuevas iniciativas políticas de izquierda originadas en España, y más concretamente en Cataluña, en el posfranquismo, del PSUC a Izquierda Unida a Iniciativa per Catalunya/Els Verts, y sus inquietudes le llevaron a buscar otras alternativas fuera del entorno español, particularmente en Latinoamérica en la última etapa de su vida.³

La coherencia intelectual de Vázquez Montalbán estaría anclada en una ética del compromiso, una continua lucha por encontrar respuestas a las demandas que siempre han movilizado a la izquierda: la lucha por la emancipación, la liberación, la justicia económica y social. Esta postura ética y política se mantuvo firme a lo largo de toda su trayectoria, si bien desde una posición de constante autocritica y distanciamiento de los planteamientos ortodoxos tradicionales y una defensa de los avances históricos. Así su trayectoria se podría resumir en tres periodos clave: 1)

¹ Véase al respecto mi estudio introductorio de su novela *El pianista* (1985), en cuya primera parte se presenta con gran ironía crítica la gran transformación ética de toda una generación y la decadencia de los valores de la izquierda una vez instalados en el poder.

² Véase el estudio pionero de Mari Paz Balibrea (1999) citado como epígrafe en este artículo, que ubica la trayectoria de Vázquez Montalbán y su obra dentro de las corrientes de izquierda de su tiempo. Véanse asimismo los trabajos de José María Izquierdo (2001, 2013), que analizan el compromiso social, ético y estético en la obra del autor y sus estrategias narrativas.

³ Aunque sus reflexiones políticas son muy abundantes tanto en su obra ensayística como la literaria y periodística, quizás su programa político más comprensivo se muestre en el libro *Rafael Ribó: el optimismo de la razón* (1988), donde se analiza el proyecto de una alternativa de izquierdas “poscomunista”, Iniciativa per Catalunya, en la que él mismo participó muy activamente como uno de sus fundadores.

Implicación en el movimiento comunista de la posguerra como vanguardia de la resistencia frente a la dictadura franquista; 2) crítica al comunismo posibilista de la Transición, con sus pactos con el poder, y la decadencia de los modelos tradicionales de izquierda; y 3) búsqueda de nuevos modelos de resistencia a la globalización neoliberal y nuevos sujetos históricos de cambio (en los movimientos de antiglobalización, el zapatismo o el indigenismo).

El propio Montalbán señalaba, no sin su característica nota de ironía, la continuidad ideológica de su trayectoria que se podría resumir en una ética de compromiso, con una realidad social y una memoria histórica, y una lucha emancipatoria, más allá de los avatares políticos o de las puntuales desavenencias con las estrategias de partido:

“El compromiso con las ideas es el compromiso con la realidad y en saber qué es la realidad política, social, histórica desde siempre. Esto se asume cuando uno nace en un mundo de víctimas, de una guerra civil. Es un compromiso que no le abandona a uno en la vida y que le lleva a buscar instrumentos para cambiar las cosas. El compromiso político es como un matrimonio que se hace con infinidad de personas que comulgan con tus mismas ideas. En muchos momentos, el funcionamiento o las actitudes del partido pueden chocar con tus posiciones o credo personal. Algunas veces te equivocas tú y otras se equivoca la institución, pero siempre ha funcionado en mí el que no se produjera la ruptura porque confiaba fundamentalmente en el instrumento” (“Encarna soy yo”, *La Calle*, 23-10-1979).

Josep Ramoneda resumió con concisión la trayectoria ideológica de Vázquez Montalbán, en una lucha ideológica incansable contra el poder hegemónico y una constante coherencia y voluntad de mantenerse fiel a sus principios:

Vázquez Montalbán siguió fiel al comunismo y sus sucesivas metamorfosis, siguió escribiendo desde el compromiso con las propuestas emancipatorias, para decirlo con su lenguaje, y buscando potenciales nuevos agentes del cambio, fiel a la idea de que el mundo es una pugna entre el poder económico que bloquea cualquier proceso que no controle y los sectores sociales sometidos que luchan por su emancipación.

Vázquez Montalbán siempre mantuvo una marcada conciencia de clase, debido a sus humildes orígenes proletarios, y de la tradi-

ción de pensamiento de izquierda, por razones tanto ideológicas como sentimentales, de compromiso con su memoria vivida y con sus gentes, algo que no le abandonará en toda su vida, a pesar de sus grandes éxitos profesionales. Como escritor de gran éxito popular y marcada ideología comunista, esta aparente contradicción fue advertida por muchos de sus críticos, normalmente en posiciones ideológicas adversas. Esta fidelidad a sus convicciones ideológicas, a su trayectoria personal y a su grupo social, responde a su doble creencia en la función social del intelectual en la sociedad moderna de masas, ante todo como una responsabilidad ética, y en la necesidad de mantener un posicionamiento crítico frente al sistema hegemónico. Como ha señalado Francesc Salgado en relación a la actividad periodística de Vázquez Montalbán, pero una observación que puede ser ampliada a la totalidad de su obra: “En realidad se sintió siempre obligado a defender su punto de vista, su opinión, que para él era la de su clase. Nunca quiso dejar de influir. El periodismo de Vázquez Montalbán muestra una especial intensidad porque se sabe en medio de una pugna ideológica de gran importancia estratégica” (21).

En su biografía revisada del autor, José Saval relata que Vázquez Montalbán resultó “muchas veces marginado y excluido por sus ideas comunistas, nunca comulgó con la ortodoxia marxista-leninista y mostró un furibundo antiestalinismo como ante cualquier forma opresiva de poder” (111). Un “marxista inclasificable” según Rafael Ribó, y en general siempre fue un “marxista incómodo para los aparatos del partido (...) un heterodoxo que creyó toda su vida en un socialismo emancipador, no secuestrado por el estalinismo” (111). En opinión de Díaz Alonso: “Poco dado al maximalismo, los dogmas y a la mitomanía, excesivamente irónico para unos, librepensador, equidistante entre nacionalismo español y nacionalismos periféricos, Montalbán fue dentro del PCE-PSUC un comunista muy particular, alejado de cualquier sectarismo o visión estrecha del tipo ‘tribu contra tribu’” (4). Podía valorar los avances emancipatorios de la revolución soviética o cubana, pero no abogó por la dictadura del proletariado, ni por ninguna dictadura de ninguna clase. De hecho, frente a la opinión extendida de que

era un comunista irredento, siempre mantuvo una postura de recelo frente al dogmatismo comunista, como el mismo manifestó en referencia a su entrada en el PSUC, partido en el que militó y abandonó en diversas ocasiones a lo largo de su trayectoria: “Entré sin haberme deshecho de una profunda distancia psicológica respecto al comunismo, una gran distancia, muy fuerte. Es una situación ambigua que no ha desaparecido nunca. Y resulta especialmente curiosa ahora, cuando me llaman “el último intelectual comunista” (Tyras 28).⁴

La resistencia a la dictadura

Vázquez Montalbán nació a los dos meses de la victoria de Franco en un barrio de perdedores de la guerra civil, el Distrito V de Barcelona o El Raval, un barrio proletario degradado con todas las características de un gueto, más conocido tradicionalmente por su Barrio chino, y en el seno de una familia de trabajadores inmigrantes, de ideología anarquista en el caso de la madre, y comunista del PSUC en el del padre.

Los primeros meses de su vida estuvieron determinados por el exilio y posterior encarcelamiento de su padre por ser funcionario de la República. En el mismo año de su nacimiento, el fiscal del juicio militar franquista solicitó la pena de muerte para su padre por “traición e insurrección militar” (Saval, *Una biografía* 25), y el juez dictaminó veinte años de cárcel, de los que cumpliría cinco. La infancia y juventud de Vázquez Montalbán se desarrolla en unas circunstancias familiares de terrible marginación económica y represión política. El hecho de que a costa de grandes sacrificios por parte de sus padres, y gracias a unas grandes dotes personales para el estudio, el joven Vázquez Montalbán consiguiera completar los estudios de bachillerato en el barrio, constituía poco menos que un sueño para la mayoría de las familias de El Raval, condenadas al

⁴ Díaz Alonso mantiene la hipótesis de que la orientación ideológica de Vázquez Montalbán siempre estuvo más próxima del heterodoxo horizonte paramarxista del “Felipe”, con su mezcla de humanismo, existencialismo, tercermundismo y crítica al estalinismo, que de la cultura normativa y ortodoxa PCE-PSUC: “MVM fue hasta su muerte un marxista “felipista” (...). El eclecticismo adquirido por MVM en la primera parada de su vida política activa fue un equipaje que nunca abandonó y que se llevaría consigo al mucho más cerrado y disciplinado PCE-PSUC” (3).

lumpen proletario. Pero que un muchacho de su extracción social pudiera traspasar las barreras infranqueables de las divisiones económicas y sociales de su época, y llegar a estudiar en la universidad, era poco menos que un milagro.

La entrada de Vázquez Montalbán en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Barcelona en 1956 supone su entrada en otro universo sociocultural y conlleva su toma de contacto con la intelectualidad de la época, los grupos de resistencia al franquismo, y su paso a las actividades políticas, entrando a formar parte del clandestino grupo Nova Esquerra Universitaria (NEU), que luego se constituirá dentro del igualmente ilegal Frente de Liberación Popular (FLP) a nivel nacional, que en Cataluña se conocía como el FOC (Front Obrer de Catalunya). El FLP, conocido popularmente como el “Felipe”, era una agrupación de nuevos diversos movimientos establecida en 1958 y situada en sus orígenes entre el marxismo y los sectores más avanzados del cristianismo, influenciada también por el humanismo y el existencialismo. La agrupación estaba formada sobre todo por estudiantes universitarios insatisfechos con la situación desestructurada de los partidos de izquierdas tradicionales, tales como el PSOE, el PCE, la CNT o el POUM, los principales partidos republicanos de izquierda, de ideología socialista, comunista, anarquista y trotskista respectivamente. El “Felipe” intentaba una renovación de los planteamientos fallados de las formaciones de izquierda histórica, optando por una estructura de frente, de coalición de fuerzas, más que de partido político, alejándose de la onda más prosoviética y estalinista, y situándose más cerca de las renovaciones acaecidas en los partidos democráticos de izquierda en Italia y Francia por esas mismas fechas.

La carrera política de Vázquez Montalbán comienza rápidamente y enseguida toma posiciones de liderazgo dentro de la organización clandestina. Como delegado del SEU y miembro de la ejecutiva del FOC, es detenido y fichado en Barcelona por las campañas de protesta y amnistía de 1959. Durante su obligatorio año de estudios en Madrid para finalizar la carrera se dedica a restablecer la célula del partido en la capital. Posteriormente abandona el “Felipe” e ingresa en el PSUC en 1961, el antiguo partido en el que había militado su padre durante la República. Fue una decisión pragmática, como señalaba Vázquez Montalbán, ya que era el único partido en la España de postguerra con posibilidades de oponer

una resistencia efectiva a la dictadura: “Nos hicimos comunistas en este país (...) porque era el único partido que estaba en condiciones de luchar contra el franquismo al menos en los años 60” (Mercedes Milá, citado en Estrade199). El salto político resultaba lógico y coherente, tanto desde el punto de vista personal como colectivo, dada la afinidad ideológica entre el “Felipe” y el PSUC, que en palabras de Vázquez Montalbán tenían una “misma visión sobre la realidad y el mundo político” y porque tras la efectiva eliminación de otros grupos como los anarquistas, “la única instancia organizada era el Partido” (Tyras 27).

Este salto era también coherente una vez vencidos sus temores a la mayor represión policial, ya que el mayor reparo era el peor trato que recibían los militantes comunistas por parte de los cuerpos represivos del estado (Saval, *Una biografía* 62, 71). También se debía a que el PCE-PSUC había ya comenzado por aquel entonces su proceso de desestalinización. Pero el peso sentimental de la militancia política familiar es a su vez un dato a tener en cuenta, en este caso una memoria histórica familiar (la antigua militancia de su padre en el PSUC). También es significativo el hecho de que su compañera de estudios y futura esposa, Anna Sallés, pertenecía a una familia que militaba en ese mismo partido. Así la causa personal se enmarca dentro de una causa histórica, familiar y colectiva más amplia.⁵

Durante ese tiempo, Vázquez Montalbán compaginaría sus estudios de Filosofía y Letras con la carrera en la Escuela de Periodismo de Barcelona. En esos años se implicó a fondo en las actividades políticas clandestinas, hasta el punto que más tarde reconocería que dedicó mucho más empeño a la lucha antifranquista que a los estudios en su etapa universitaria. Así lo indica su participación en las revueltas universitarias en solidaridad con la huelga de los mineros de Asturias en 1962, a raíz de la cual Vázquez Montalbán y Anna Sallés son detenidos y enviados a prisión. La experiencia de la cárcel, junto a los presos políticos Martí Capdevila, Salvador Clotas y Ferran Fullà, fue determinante en la educación política, intelectual y literaria de Vázquez Montalbán, ya que conformaron 18 meses de intensa educación mutua con estos compañeros, expertos en filosofía, literatura, y economía, e ideológicamente cercanos en

⁵ Sobre la evolución política del joven Vázquez Montalbán, véanse los trabajos biográficos de José Saval y Manuel Blanco Chivite, y el análisis de Diego Díaz Alonso.

posturas anti-estalinistas. Durante su etapa carcelaria, Vázquez Montalbán escribe sus primeros poemarios y relatos, así como su primer libro de ensayo, *Informe sobre la información*, libro de teoría de la comunicación innovador que proporcionaba un análisis de óptica marxista, uno de los primeros libros de ciencias de la información publicado en España, que sería lectura obligada en la universidad durante muchos años.

A partir de esos años, las dificultades con la administración franquista, y en particular con la censura, fueron constantes, lo que dificultaba tanto la publicación de libros, como su actividad periodística, teniendo que dedicarse a trabajar como anónimo redactor de noticias y enciclopedias. Esto explicaría su posterior afición a escribir con múltiples seudónimos en revistas y periódicos. A pesar de ello, su actividad no escapaba a la censura de los medios. Durante los últimos años del régimen franquista, Manuel Fraga, ex-Ministro de Información y Turismo, y responsable máximo del aparato censor del régimen, y posteriormente Ministro de Gobernación, resumía la condición de Vázquez Montalbán en unas pocas palabras comunicadas por teléfono a Manuel Ibañez Escofet, director de *Tele/eXprés*: “Montalbán no puede firmar en este periódico. ¡Es un comunista!”. A lo que Ibañez –inmenso– le respondió: ‘Pero, Manolo... ¿cómo va a ser comunista un tipo que tiene un Simca 1000?’” (Bonet Mujica 38).

La situación de Vázquez Montalbán en el contexto político de la época sugiere una aparente contradicción. Por una parte, se debate entre la lucha contra la represión de la dictadura del franquismo, pero por otra también contra la autocomplacencia y la propia dinámica intolerante de cierta izquierda, y a veces del dogmatismo de su propia formación política.

En ese mismo sentido, Vázquez Montalbán iba también a contracorriente de la modernidad burguesa de la *gauche divine* que hacía estragos entre los sectores acomodados de la Barcelona de los sesenta. Esta era una nueva vanguardia cultural e intelectual de corte cosmopolita que aglutinaba corrientes de la cultura de resistencia catalanista, del marxismo y del pensamiento académico, a la que criticaba por ser un tanto “pija”, pedante y autocomplaciente. Al mismo tiempo, su propia visión iconoclasta y desmitologizadora de la izquierda y su posición crítica con la anquilosada estructura del partido, así como su irónica lucidez y espíritu renovador, encontraron el rechazo de los sectores más tradicionales y

ortodoxos. Así resultó incomprendido por una parte de la intelectualidad de izquierdas de la época debido a su labor de rescate de la cultura popular bajo el franquismo, y por su visión crítica de la propia intelectualidad y de la ineffectividad de los programas políticos en la lucha contra el régimen.

Como marxista heterodoxo, Vázquez Montalbán fue frecuentemente visto con sospechas por los sectores dogmáticos del partido, por no encajar dentro de las directrices oficiales, y de las expectativas de lo que un intelectual de izquierdas significaba. La conciencia crítica de la “subnormalidad” del intelectual inmerso dentro del sistema, como ineficaz postura de resistencia frente al poder, era el eje en torno al que se articulaba su *Manifiesto subnormal* (1970), mezcla de manifiesto teórico revolucionario y programa vanguardista, en el que atacaba todos los dogmas y todas las seguridades, invitando a dudar de la propia duda. La obra sostenía una furibunda autocrítica del intelectual, por la neutralización del espíritu revolucionario y los desencantos tras el reflujó de Mayo del 68, que Vázquez Montalbán siempre consideró poco más que un entretenimiento escenificado (“una opereta”, en sus propias palabras) con pocas posibilidades de llegar a desestabilizar el sistema y mucho menos de transformar la realidad. Su visión irónica y crítica de la realidad incluía la propia mitología revolucionaria post-sesentaiochista, como se desprende de esta reflexión posterior:

Cuando publiqué *Manifiesto subnormal* una parte de la izquierda más ortodoxa me acusó de estar al margen de las pautas culturales y políticas del socialismo científico y de la razón estratégica de los partidos marxista-leninistas. Recuerdo condenas duras en órganos de la prensa clandestina universitaria del PCE, a pesar de que yo era militante de un partido tan afín como el PSUC. También los marxistas más marxistas que los jóvenes universitarios del PCE me descalificaron hasta el punto de descubrir ramalazos fascistas en mi manifiesto. (“De la subnormalidad al planeta de los simios” 17)

Esta misma visión cáustica e irreverente se reproducirá en toda su literatura denominada “subnormal”, producida entre 1968 y 1974, que sería posteriormente recogida en sus *Escritos subnormales*. Este posicionamiento auto-crítico “subnormal”, sin embargo, mantiene una continuidad con muchos de los radicales plantea-

mientos éticos y estéticos que reaparecerán décadas más tarde, como algunas de las penúltimas obras de la serie Carvalho, *Sabotaje Olímpico* o *Roldán, ni vivo ni muerto*, así como otras obras contemporáneas como *El estrangulador* y *Panfleto*. Esta evolución es consecuencia del propio devenir de los acontecimientos políticos y la progresiva crisis de la izquierda en el mundo occidental.⁶

Crónica de la Transición

Tras la restauración de la democracia, el PSUC va a entrar en un periodo de crisis interna, entre los sectores leninistas y los renovadores, los pro-soviéticos y los eurocomunistas. El partido sufre una crisis de identidad y va perdiendo fuerza elección tras elección, agotando el capital simbólico acumulado durante los años de la resistencia antifranquista. Vázquez Montalbán es elegido miembro del comité ejecutivo del PSUC, como figura conciliadora, ya que gozaba del respeto de ambas facciones, quizás porque como parte del “sector renovador” no se casaba con ninguna.⁷

En el ámbito de la comunicación Vázquez Montalbán se entrega a una gran variedad de empeños periodísticos y literarios. Su fuerte compromiso ético y su conciencia de la responsabilidad social del escritor de recordar el pasado, de hacer la crónica del presente, de dar voz a los sin voz y desenmascarar los mecanismos del poder, dependía de su capacidad básica de lograr la comunicación con un amplio público lector. Vázquez Montalbán se basó en los planteamientos del teórico marxista italiano Antonio Gramsci, que conocía desde su etapa carcelaria, para utilizar la cultura popular como un instrumento de rebelión contra las fuerzas hegemónicas dominantes de la sociedad, convirtiendo el medio en un instrumento contra sí mismo. En ese sentido abogaba por la reutilización y resignificación de los lenguajes populares como una manera de intervención política y de crear medios expresivos populares que pudieran canalizar resistencias al poder. Esta práctica contra-hegemónica ten-

⁶ Véase al respecto mi estudio *Crónica general del desencanto: Vázquez Montalbán - Historia y ficción*.

⁷ Su crítica al estalinismo y al programa de “imperialismo soviético” ya había aparecido en *¿Qué es el imperialismo?* (50-54), publicado inmediatamente después de la muerte de Franco.

dría el efecto añadido de desmarginalizar los géneros populares, ya fueran la revista, la canción, el cine o la novela popular, tradicionalmente considerados inferiores y subliterarios.

La saga detectivesca de Pepe Carvalho, ideada como una crónica de la Transición, ilustra de manera ejemplar esta tendencia. El personaje central aporta una mirada extravagante que le permite al autor despotricar contra todo, sin las ataduras de un guión político establecido. La arbitrariedad del personaje, que ha sido tanto militante del PCE como agente de la CIA en diferentes etapas de su vida, y cuyas iniciales coinciden irónicamente con las del Partido Comunista, le sirve como instrumento de observación al autor, a través del cual puede focalizar una visión crítica de la sociedad en proceso de transformación tras el final de la dictadura. El personaje de Carvalho, a través de su ambigüedad y relatividad, y su misma esquizofrenia ideológica, es un vehículo idóneo para una visión dialéctica de la realidad social. Saval ha analizado en su artículo titulado “La lucha de clases se sienta a la mesa” la visión marxista de la realidad social que presentan las novelas de la saga Carvalho. En ellas queda reflejada la violencia de las relaciones de poder económico-político y la opresión de los sectores bajos por parte de las clases dominantes, algo que efectivamente se comprueba en todas las novelas de la serie, convirtiéndose de hecho en el tema principal de algunas de las más destacadas, como *La soledad del manager* o *Los mares del Sur*.

Pero quizás la obra que mejor refleja en clave ficcional la compleja relación de Vázquez Montalbán con el Partido Comunista sea su novela *Asesinato en el Comité Central*, publicada en 1981, que escudriña la descomposición interna del PCE. En esta claustrofóbica pero catártica novela que exorcizaba los demonios del pasado se mostraban las disensiones internas dentro del partido y los movimientos de oposición contra el dogmatismo ortodoxo. Como una especie de novela-enigma del tipo “misterio de habitación cerrada” pero en clave política, Pepe Carvalho se desplaza a Madrid para investigar el asesinato del secretario general del partido, cometido durante un apagón en medio de una reunión del Comité Central. El canibalismo político, el declive del eurocomunismo y el sentimiento generalizado de confusión y desilusión de aquellos años resuenan en toda la novela, así como los ecos de la agitación política que dio origen al intento de golpe de Estado del 23-F en el hemiciclo de las Cortes españolas ese mismo año. En esta densa novela, el autor salda sus

cuentas con el Partido desde dentro, puesto que él mismo había sido un militante crítico y revisionista del PSUC así como miembro de su Comité Central en diferentes etapas de su vida. En una conversación con Blanco Chivite, el autor confesaba con franqueza las enormes dificultades de escribir esta novela y el gran pudor ideológico de hacerlo: “Era muy difícil escribir una novela sobre el PCE, desde dentro del PCE, sin ser disidente, sin hacerlo como el clásico disidente que se ha marchado, y al mismo tiempo tratando de explicar qué coño está pasando y qué coño va a pasar, porque la novela está publicada antes de la gran liquidación, antes de la merienda de rojos” (69).

Los planteamientos básicos de Vázquez Montalbán basados en la teoría marxista continúan siendo los mismos, si bien muy alejados de cualquier ortodoxia dogmática. En una entrevista mantenida con el autor en 1987, republicada recientemente en 2013, Vázquez Montalbán explicaba con lucidez su postura sobre el materialismo histórico del marxismo clásico como forma dialéctica de conocimiento. El autor entiende este no como dogma ideológico inamovible, que conformaría una retórica trasnochada o una religión inútil, sino como una forma de diagnóstico de una realidad política y socioeconómica determinada, que sigue teniendo validez como acercamiento, aunque las circunstancias hayan cambiado, y a pesar de que los intentos de poner la teoría en práctica hayan sido malogrados. Significa una comprensión de la Historia y del presente histórico, pero desde unas realidades y unos códigos de lenguaje actuales, que no son los mismos del siglo XIX ni los de la revolución soviética. Vale la pena reproducir la respuesta del autor a pesar de su extensión:

...yo creo que si el materialismo histórico tiene en estos momentos alguna influencia real y alguna posibilidad de servir para algo es precisamente en lo que menos pueda tener de dogma y en lo que más pueda tener de un diagnóstico ya comprobable, empírico. El materialismo histórico —ya nos metemos en el terreno de lo dialéctico— en un momento determinado da explicación a lo que es evidente, un desorden determinado causado por unos elementos determinados, y diagnostica el sentido histórico, es decir, el viaje histórico que ha llevado a ese desorden, y explica por qué se ha producido. Yo creo que aún estamos moviéndonos dentro de ese marco, lo que ocurre es que no estamos moviéndonos como en el momento del diagnóstico. En aquel momento el diagnóstico puede ser confundido con un dogma. Después de eso han pasado 140 años y todos los términos que se mueven dentro de él se han resituado: el capitalismo ya no es el mismo, ya se ha vacunado, muchos

de los hijos de los capitalistas han sido marxistas en una época de su vida, luego han vuelto a la casa del padre y le han prestado el lenguaje. Eso ha producido cambios tremendos. El hecho de que lo que era una teoría fuera convertido en práctica en un lugar determinado del mundo y en cierto sentido haya inutilizado el modelo, eso también ha repercutido enormemente. El materialismo histórico es una descripción determinada de la evolución de la Historia que genera unas contradicciones determinadas dentro de las cuales aún nos encontramos. Pero evidentemente lo que sería un error ahora es tratar de aprehenderlas con mecanismos lingüísticos, veracidades y comprobaciones del XIX. Es ahí donde sería un discurso totalmente retórico, una obra retórica que no serviría absolutamente para nada, o abundar en lo que ha sido durante una época una religión, unas verdades reveladas. (*El ruido y la furia* 67)

El final del milenio y el final de la Historia

La caída del muro de Berlín y la disolución del bloque soviético va a confirmar la entrada en una nueva era de post-Guerra Fría, de imposición de un nuevo orden universal y la victoria del neoliberalismo economicista como una gran verdad de implantación prácticamente global. Para muchos, hablar de marxismo o comunismo en este nuevo contexto se vuelve casi un absurdo cuando no un anacronismo. Sin embargo, la posición ideológica de Vázquez Montalbán sigue siendo la misma, aunque en las nuevas coordenadas políticas e históricas ahora se trata de desenmascarar a un nuevo y peligroso contrincante ideológico, que pudiéramos identificar con un cierto pensamiento postmoderno predicador del final de las grandes narrativas, pero que constituye en sí mismo una gran narrativa totalizante de la que es muy difícil escapar.

Y es que en realidad, como manifestaba en una conversación en 1992, este pensamiento representa un nuevo agente del sistema al servirle de coartada, una avanzadilla del nuevo orden global, instalado en la conformidad, el ahistoricismo, y la dictadura de los mercados:

Ahora aparece todo un frente aparentemente muy audaz de una nueva vanguardia intelectual que predica precisamente la no ingerencia, el no mesianismo, pero en realidad su ingerencia y mesianismo es presentar un proyecto de sociedad único e inapelable, casi con unos mismos acentos totalitarios que pudiera haber adoptado un mensaje marxista y utópico en esa dirección hace cuarenta o cincuenta años. (*El ruido y la furia* 74)

Vázquez Montalbán reaccionaba aquí a los acontecimientos políticos que estaban inaugurando la nueva etapa histórica de la globalización neoliberal y a los agoreros del pronosticado final de la historia (Fukuyama). Además mostraba su desconfianza ante la campaña de las rebajas ideológicas de la postmodernidad ahistoricista. La implantación de la globalización como nueva ideología dominante requeriría un nuevo esfuerzo de reposicionamiento por parte de una izquierda que no debería anquilosarse en estrategias y dogmas del pasado:

La única posibilidad que la conciencia comunista fuera el final y el comienzo de una nueva conciencia capaz de enfrentarse al nuevo desorden creado por la revolución tecnológica, radicaría en su inteligencia y su capacidad por ser más una fuerza sugestiva de una nueva izquierda que en una fuerza simplemente superviviente y administradora de lo que queda de inversiones y ahorros históricos. (L'esquerra necessària)

Vázquez Montalbán se sitúa nuevamente en la vanguardia internacional de los movimientos de resistencia a los poderes hegemónicos y de rechazo del neoliberalismo, así como en la búsqueda de nuevas alternativas, en cualquier parte del mundo, abanderando los movimientos anti-globalización, las reivindicaciones anticoloniales e indigenistas, y los movimientos en defensa de la memoria histórica en España y Latinoamérica. Ramoneda resume esta esplendorosa e infatigable etapa final de "comunista irredento":

Manolo Vázquez Montalbán formaba parte de la media docena de intelectuales europeos -comunistas irredentos, podría decirse- que acudían a la llamada de cualquier signo de emergencia de algún movimiento radical que, en algún lugar del mundo, apareciera como portador de una nueva esperanza. La causa zapatista, el pacifismo antiamericano y los movimientos antiglobalización habían sido sus últimas apuestas. ("Déjame que sea el que apague")⁸

⁸ El propio autor reconocía esta situación, no sin cierta ironía autocrítica, al ser plenamente consciente de la contradicción de ser un burgués europeo de izquierdas, que trata de encontrar otras revoluciones posibles fuera de su entorno inmediato: "Me reconozco sensible ante el argumento de que los burgueses ilustrados de izquierda nos solzamos con las revoluciones lejanas, esas incómodas revoluciones que no quisiéramos interpretar como protagonistas".

En el contexto de las rebajas ideológicas del neoliberalismo globalizador, Vázquez Montalbán reflexiona sobre la erosión de ciertos conceptos marxistas clásicos y de la propia supervivencia de términos como socialismo y comunismo, que han sido usurpados, adulterados y demonizados, y que quedan a la espera de una reivindicación de sus contenidos originales. En el prólogo expresamente escrito para la edición italiana de *Moscú de la Revolución* en 1995 afirma lo siguiente:

Pero las palabras tienen dueño, como asegura Lewis Carroll en Alicia en el país de las maravillas y de palabras como socialismo o comunismo se habían apoderado el estalinismo y el brezhnevismo hasta hacerlas inservibles durante décadas, hasta que se apoderen de ellas otra vez una izquierda tan inocente como la que inició la marcha reivindicativa a partir de la Revolución Industrial. (Prólogo)⁹

En la postdata a la última edición de *Escritos subnormales*, titulada “De la subnormalidad al planeta de los simios”, fechada igualmente en 1995, Vázquez Montalbán se ve a sí mismo identificado como un “recalcitrante poscomunista”, o comunista después del comunismo, por parte de la “secta neoliberal” (17-18). El autor defiende con coherencia y tenacidad la integridad de sus principios, y desenmascara los intereses creados de aquellos empeñados en borrar la incómoda historia de los movimientos de justicia social, y de todo aquello que significa cambiar la historia en un sentido emancipador: “La intolerancia neoliberal trata de descalificar todo lo que niega la instalación en el presente como fatalidad, todo lo que propone utilizar la memoria histórica crítica y el derecho a la esperanza no teologal que implica cambiar la materia y el espíritu de las relaciones humanas” (“De la subnormalidad al planeta de los simios” 18). Se resiste a abandonarse a la imperante ideología del neoliberalismo y la dictadura de los mercados, y arremete contra las élites políticas, económicas y culturales de las clases dirigentes que “practican el reduccionismo falsamente identificador de acusar a todos los críticos del sistema de ‘nostálgicos de la monstruosa alternativa del socialismo

—
⁹ Otra reflexión parecida apareció en la revista *Ajoblanco*, en una conversación con Eduardo Haro Tecglen: “Pero aquí funciona una maldición que no es marxista, sino de Lewis Carroll: las palabras tienen dueño. De la palabra comunismo se ha apoderado el Estalinismo. ¿Quién sale ahora con esa palabra a la calle?” (“Conversación”).

real derrumbado con el muro de Berlín” (18). Vázquez Montalbán sigue firme en sus convicciones de que la teoría marxista es el modo ideal de conocimiento de la realidad capitalista, se disfrace esta como se disfrace:

“El marxismo sigue sobreviviendo como un sistema de análisis, como un método de comprensión de la historia, no en balde es el mejor diagnóstico que hasta ahora se ha hecho del capitalismo, y es capitalismo todo lo que toamos y respiramos” (*Panfleto 65*).¹⁰

Nuevamente tenemos una muestra de la coherencia y fidelidad del pensamiento de Vázquez Montalbán a sus principios, que en 1995, tras el desbarajuste del “socialismo real” por un lado, y por el otro, la apoteosis del final de la historia y la victoria del neoliberalismo como única ideología planetaria, todavía reivindicaba los mismos principios emancipatorios que defendía en 1968. Así veía el autor una lógica de continuidad entre los planteamientos críticos que suscribía en los años 60, que le llevaron a escribir *Manifiesto subnormal* (1970), producto del reflujo de mayo del 68, y *Panfleto desde el planeta de los simios* (1995), resultado de la implantación del nuevo orden universal llamado globalización. Y tan crítico se muestra de la ligereza y fragilidad de los movimientos contestatarios del 68, de la represión de la primavera de Praga por los tanques soviéticos, fracasos históricos de la izquierda, así como del no menor fracaso histórico del capitalismo en su incapacidad para conseguir un mundo más justo y más feliz, provocando una irracional carrera hacia el desastre. Ante este panorama, Vázquez Montalbán reivindica la racionalidad crítica frente a la irracionalidad del sistema, y la emancipación frente a la servidumbre:

Afortunadamente puedo releerme. Y no solo Escritos subnormales, sino una larga ristra de intervenciones que demuestran el parentesco de mis posiciones críticas de 1968 con las de ahora, beneficiado actualmente por la caída de las esperanzas de cartón piedra y por la progresiva evidenciación de que si bien fracasó incluso la intentona de un socialismo con rostro humano machacada por los socialistas ‘realmente existentes’, no por eso el capitalismo ha conseguido universalizar la riqueza como instrumento material de la felicidad en este mundo y sigue siendo empeño necesario la lucha para conse-

¹⁰ Véanse los trabajos de Izquierdo (2001) y Balibrea (2002) sobre la respuesta ideológica y estética del autor frente a los desafíos de la globalización.

guir no ya mejorar las condiciones de vida de los vencidos por el mercado, la inmensa mayoría a escala planetaria, sino incluso garantizar la supervivencia de la humanidad amenizada por la irracionalidad de un crecimiento sin cerebro ecológico. (18)

Para Vázquez Montalbán, la dinámica de la Guerra Fría ha sido sustituida por otra nueva constelación, pero la ordenación del mundo en el planeta de los simios globalizados sigue la misma dinámica de verdugos y víctimas, explotadores y explotados. Su *Panfleto* es por ello un intento de comprensión de una desconcertante realidad alucinada que adquiere el aspecto de una pesadilla surreal. De hecho, la mayor parte de los fundamentales escritos de Vázquez Montalbán en estos últimos años, sus ensayos, novelas y columnas periodísticas, así como sus intervenciones públicas, se vuelcan sobre esta temática: la mecánica del poder, la globalización y la antiglobalización, la reivindicación de la memoria histórica, la lenta agonía del comunismo y la búsqueda de esperanzas y alternativas, y de nuevos motores y sujetos históricos capaces de cambiar la historia. La reivindicación de la memoria histórica es explícita y central en su *Autobiografía del general Franco* así como en *Quinteto de Buenos Aires* o *Galíndez*, donde también se refleja la lucha del comunismo y el anticomunismo en el contexto internacional de la guerra fría y sus consecuencias en el panorama contemporáneo. En *Pasionaria* el autor rehúye del retrato hagiográfico, realizando una autocrítica a la historia del partido comunista y el estalinismo, como forma de catarsis necesaria. En *Moscú de la revolución*, que confiesa es una “parte de la arqueología de mi sentimentalidad” (11), reitera su crítica anti-estalinista pero también su defensa de los principios revolucionarios. *Y dios entró en La Habana*, a pesar de su visión relativizadora, preocupado por la lucha de los derechos humanos y las libertades democráticas, sigue apostando por la posibilidad de la revolución, del diálogo, en su determinación de que la historia no ha terminado. *Marcos: El señor de los espejos* y *Eric y Enide*, retratan el surgimiento de las luchas indígenas en el contexto de la represión de los grupos minoritarios protagonizada por las fuerzas de la globalización. *O César o nada* presenta una metafórica reflexión sobre los mecanismos del poder y la crisis del estado nación en el contexto de la globalización. *El estrangulador* ofrece una carga de pura dinamita verbal contra el cacareado final de la historia. *Milenio*, por último, es un viaje final alrededor del mundo y que aporta una mirada crítica a los efectos

devastadores del neocolonialismo y la globalización en los cinco continentes.

El conjunto de los ensayos, novelas y otros escritos de Vázquez Montalbán en estos años indagan sobre la construcción del poder y de las posibilidades de resistencia. Tratan de explorar alternativas a la implacable dictadura de los mercados, denunciar las corrientes neocoloniales de la globalización y luchar contra la proclamación del final de la Historia, con la constatación de la victoria del economicismo neoliberal como nuevo dogma y doxa universal. En *Panfleto*, el autor se explayaría sobre la necesidad de seguir buscando respuestas, ya que el diagnóstico sigue haciendo preguntas: “No hay verdades únicas, ni luchas finales, pero aún es posible orientarnos mediante las verdades posibles contra las no verdades evidentes y luchar contra ellas” (*Panfleto* 145). Instalados en el planeta de los simios que han borrado su pasado, Vázquez Montalbán nos recuerda que el compromiso de cambiar la Historia y cambiar la vida es un recuerdo por el que todavía vale la pena luchar.

La posición ideológica de Vázquez Montalbán se ha caracterizado siempre por una lucha contra las no verdades, contra el pensamiento hegemónico y contra la ortodoxia en cualquiera de sus formas, y a favor de un compromiso con la realidad social, con la memoria, y la búsqueda de alternativas posibles de cambio. Como hemos visto, su trayectoria vital así como su obra literaria y ensayística constituyen la crónica de una heterodoxia. En los nuevos tiempos del neoliberalismo planetario en que las no verdades se disfrazan de dogmas inevitables y las noticias falsas invaden y se instalan como nuevas doxas, se renueva la necesidad de denunciar, resistir, desde el pensamiento crítico y heterodoxo como reiteradamente hizo Vázquez Montalbán.

Bibliografía

- Balibrea, Mari Paz. *En la tierra baldía. Manuel Vázquez Montalbán y la izquierda española en la postmodernidad*. Barcelona: El viejo topo, 1999. Impreso.
- . “Escrituras de la globalización: espacio y tiempo en la obra reciente de Manuel Vázquez Montalbán”. *Violence politique et écriture de la elucidation dans le bassin méditerranéen*. Eds. Georges Tyras y Claude Ambroise. Grenoble: Presses de la Université Stendhal, 2002. 207-220. Impreso.

- Blanco Chivite, Manuel. *Manuel Vázquez Montalbán & Pepe Carvalho*. Colección ¿YO SOY ASÍ? Madrid: Grupo Libro 88, 1992. Impreso.
- Bonet Mujica, Lluís. "Periodismo en tiempos de plomo" *La Vanguardia* 21 Octubre, 2003: 38. Impreso.
- Colmeiro, José. *El ruido y la furia: Conversaciones con Manuel Vázquez Montalbán, desde el planeta de los simios*. Madrid: Editorial Iberoamericana, 2013. Impreso.
- . *Crónica general del desencanto: Vázquez Montalbán - Historia y ficción*. Barcelona: Anthropos, 2014. Impreso.
- . Introducción. *El Pianista* de Manuel Vázquez Montalbán. Madrid: Cátedra, 1917. 9-97. Impreso.
- "Conversación con Haro Tecglen y Vázquez Montalbán. Coordinada por Óscar Fontrodona y José Ribas" *Ajoblanco* (enero 1993). Obtenido el 15 de mayo de 2017. Sitio web: <http://www.vespito.net>
- Díaz Alonso, Diego. "Los límites del comunismo. Manuel Vázquez Montalbán y la crisis de la izquierda". *Primer Congrés d'Història del PSUC*. 2006. Obtenido el 15 de mayo de 2017. Sitio web: <http://fcim.cat/historiapsuc/pdfs/diego%20diaz%20alonso.pdf>
- Estrade, Florece. *Manuel Vázquez Montalbán*. Barcelona: Ediciones de la Tempestad, 2004.
- Gil de Biedma, Jaime. *Obras. Poesía y Prosas*. Edición de Nicanor Vélez. Madrid: Galaxia Gutenberg, 2010. Impreso.
- Gramsci, Antonio. *Selections from Cultural Writings*. Trad. William Boelhower. Eds. David Forgacs y Geoffrey Nowell-Smith. Cambridge: Harvard UP, 1985. Impreso.
- Izquierdo, José María. "Escribas sentados en planetas de simios: Ideas políticas en la obra de Manuel Vázquez Montalbán" *Pensadores y escritores hispánicos*. Eds. Inger Enkvist y Eduardo Naranjo. Lund: Heterogénesis, 2001. 103-124. <http://www.enmitg.com/izquierdo/literatura/mvm/index.html>. Web
- . "Construcción de conciencia crítica e hibridación. Dos constantes en la obra de Manuel Vázquez Montalbán" *MVM: Cuadernos de Estudios Manuel Vázquez Montalbán*, 1.1 (2013): 3-18. Web.
- Luzán, Julia. "Encarna soy yo". *La Calle*, 23 Octubre, 1979. Obtenido el 15 de mayo de 2017. Sitio web: <http://www.vespito.net>
- Ramonedá, Josep. "Déjame que apague la luz". *El País* 23 Octubre 2003. Web. 15 may 2017.

- Salgado, Francesc. “Prólogo, La vida no es como la esperábamos”. Manuel Vázquez Montalbán. *Obra periodística*. Vol. 3. *Las batallas perdidas. 1987-2003*. ed. Barcelona: Debate, 2012. Impreso.
- Saval, José Vicente. “La lucha de clases se sienta a la mesa en *Los mares del sur* de Manuel Vázquez Montalbán.” *Revista Hispánica Moderna* 48 (1995): 389-400. Impreso.
- . *Vázquez Montalbán. Una biografía revisada*. Barcelona: Alrevés, 2013. Impreso.
- Tyras, Georges. *Geometrías de la memoria. Conversaciones con Manuel Vázquez Montalbán*. Granada: Zoela Ediciones, 2003. Impreso.
- Vázquez Montalbán, Manuel. *Informe sobre la información*. Barcelona: Fontanella, 1963. Impreso.
- . *Manifiesto Subnormal*. Barcelona: Kairós, 1970. Reeditado en *Escritos subnormales*. Barcelona: Seix Barral, 1989. Impreso.
- . *¿Qué es el imperialismo?* Barcelona: La Gaya Ciencia, 1976. Impreso.
- . *La soledad del manager*. Barcelona: Planeta, 1977. Impreso.
- . “Encarna soy yo”, *La Calle* 23 octubre, 1979. Impreso.
- . *Los mares del sur*. Barcelona: Planeta, 1979. Impreso.
- . *Asesinato en el comité central*. Barcelona: Planeta, 1981. Impreso.
- . *Praga*. Barcelona: Lumen, 1982. Impreso.
- . *El pianista*. 1985. Ed. José Colmeiro. Madrid: Cátedra, 2017. Impreso.
- . *Rafael Ribó: el optimismo de la razón*. Barcelona: Planeta, 1988. Impreso.
- . *L'esquerra necessària*. Barcelona: Fundació Caixa de Barcelona, 1989. Impreso.
- . *Galíndez*. Barcelona: Planeta, 1990. Impreso.
- . *Moscú de la Revolución*. Barcelona: Planeta, 1990. Impreso.
- . *Autobiografía del general Franco*. Barcelona: Planeta, 1992. Impreso.
- . *Sabotaje olímpico*. Barcelona: Planeta, 1993. Impreso.
- . *Roldán, ni vivo ni muerto*. Barcelona: Planeta, 1994. Impreso.
- . *El estrangulador*. Barcelona: Mondadori, 1994. Impreso.
- . *Panfleto desde el planeta de los simios*. Barcelona: Crítica, 1995. Impreso.
- . *Pasionaria y los siete enanitos*. Barcelona: Planeta, 1995. Impreso.

-
- . *Quinteto de Buenos Aires*. Barcelona: Planeta, 1997. Impreso.
 - . *O César o nada*. Barcelona: Planeta, 1998. Impreso.
 - . *Y Dios entró en La Habana*. Madrid: El País/Aguilar, 1998. Impreso.
 - . *Marcos: El señor de los espejos*. Madrid: Aguilar, 1999. Impreso.
 - . “De la subnormalidad al planeta de los simios” *Escritos subnormales*. Barcelona: Mondadori, 2000: 17-19. Impreso.
 - . *Erec y Enide*. Barcelona: Planeta, 2002. Impreso.
 - . *Milenio Carvalho*. 2 volúmenes (1: *Rumbo a Kabul*; 2: *En las antípodas*). Barcelona: Planeta, 2004. Impreso.
 - . Prólogo original para la traducción italiana de *Moscú de la Revolución*. (*La Mosca della rivoluzione*. Milán: Feltrinelli, 1995) Inédito. Obtenido el 15 de mayo de 2017. Sitio web: <http://www.vespito.net>

Manuel Vázquez Montalbán, ¿poeta novísimo?

SERGIO GARCÍA GARCÍA

“Un fantasma recorre la poesía española. Para unos, el fantasma es un libro: *Nueve novísimos*. Para otros, el fantasma es el cerco de desprecio o de ira que ese mismo libro solivianta en muchos de sus abundantes lectores.” Con esta paráfrasis del inicio del *Manifiesto comunista* el poeta Félix Grande (283), en una de las críticas más recurrentes hacia la antología *Nueve novísimos poetas españoles*, realizada por Josep Maria Castellet en 1970, planteaba los dos posibles orígenes de la fuerte repercusión que dicha antología produjo en el panorama poético español del tardofranquismo: la propuesta castelletiana en sí misma o la polémica que se originó tras su publicación. A pesar de ser dos los caminos por los cuales este fantasma se iba cerniendo sobre la España de 1971 -año de publicación del texto de Grande-, que con el paso del tiempo acabarían por ser uno solo, en aquel momento un hecho estaba claro: *Nueve novísimos poetas españoles* paulatinamente se estaba consolidando como el canon de la llamada Generación del 68 (Lanz 15), a la que también se le apodó como Generación del 70, más atenta esta etiqueta a la antología de Castellet que a la poesía anterior (21).

Se conoce como Generación del 68 a una serie de poetas que, inicialmente, publicó sus primeras obras entre 1966 y 1968, aunque la nómina fue ampliándose hasta mediados de los años setenta¹, y que no vivió la guerra civil, es decir, estos poetas alcanzaron “la mayoría de edad en los años sesenta, cuando el mundo ha cambiado profundamente” (Bou y Pittarello 17). Sus nombres comienzan a ser constantes en tres antologías claves para la época: *Antología de la joven poesía española* [1967], de Enrique Martín Pardo, y *Doce jóvenes poetas españoles* [1967] y *Antología de la nueva poesía española* [1968], ambas de José Batlló. Es en esta última, como establece Juan José Lanz, “donde por primera vez se teoriza acerca de uno de los elementos fundamentales en la construcción teórico-estética de *Nueve novísimos*: la *ruptura* estética con la poesía anterior”, “el ‘grito de guerra’ —continúa Lanz—, bajo los

¹ Véase Prieto de Paula 41.

ecos revolucionarios del *Mayo francés*, de la joven poesía española que entonces empezaba a surgir” (116 y 117)². Al margen de esta nueva ruptura, de la que Castellet se hará su adalid, Ángel Luis Prieto de Paula expone las dos ideas principales que caracterizaron a estas antologías, así como a las que se publicaron posteriormente: el intento de crear una homogeneidad interna ante “la dispersión de títulos y corrientes que [...] constituían la última poesía española” de aquellos años, y la incitación “a los jóvenes de la misma generación, “descolgados” u obedientes a fórmulas propias, a que orientaran su obra según los nuevos requerimientos estéticos” (78). Desde una mirada generalizada, los requerimientos o las nuevas actitudes estéticas de los poetas sesentayochistas podrían resumirse en cuatro puntos:

1) el interés por los mitos provenientes de los medios de comunicación de masas, a partir de los cuales “se estaba incubando el escepticismo sobre cualquier modo de fe totalizadora” (111), y por una también, aunque en menor medida, “literatura de masas”, como la novela policíaca (Bou y Pittarello 18),

2) lo cual traerá consigo un notable rechazo de la tradición poética española inmediatamente anterior, y hará que estos autores vinculen sus trayectorias a las de los poetas de la Generación del 27, “por el hecho de que esta generación dominante en la anteguerra y arrinconada por las circunstancias postbélicas fue considerada como un tramo perdido del que hubiera debido ser el camino normal de la poesía española del siglo XX” (Prieto de Paula 147 y 148);

3) los poetas del 68, entonces, establecerán un antes y un después con respecto a la poesía del medio siglo, remarcado por la importante presencia en sus textos del imaginario cultural de su época, como se ya mencionado en el primer punto, muy vinculado con una “cultura juvenil”, según Enric Bou y Elide Pittarello, que en los sesenta se proclamó como “la cultura dominante en el mundo occidental, a causa de factores como la masa concentrada en el poder adquisitivo, el hecho de que cada

² El preciso señalar también como elemento diferenciador entre la poesía del 68 y la que años antes se escribió en España la creación en 1964 de la colección de poesía *El Bardo* por José Batlló. Las preferencias de estos jóvenes autores ya no estaban orientadas hacia Madrid y su colección *Adonáis*, sino hacia Barcelona, donde no solo *El Bardo* iba ampliando su nómina de escritores, sino también la colección *Ocnos*, creada por Joaquín Marco (Prieto de Paula 137).

nueva generación de adultos había pasado por la experiencia de la cultura juvenil con experiencia propia y estaba marcada por esta experiencia”, así como con “la prodigiosa velocidad del cambio tecnológico” y con “la ‘asombrosa internacionalización’ por el auge de la industria cinematográfica norteamericana en el periodo de entreguerras” (Hollywood, sobre todo) (15) -estos poetas, asegura Antonio García Berrio, “fueron obviamente hijos de sus circunstancias” (13), sentencia que podría perfectamente complementar el inicio las conclusiones que expuso Castellet en *Nueve novísimos*: “no hay otra actitud posible para la comprensión de la sensibilidad de la nueva generación que intentar establecer un código de sus mitologías” (45);

4) ruptura también con la poesía anterior por el deseo que poner punto y final a una poesía social y neorrealista que creían agotada e injustificada a finales de los años sesenta -Jaime Siles, por su parte, defiende que, más que contra la poesía social, estos poetas reaccionaron “contra la *noción dominante* de un discurso que, desde 1939, y salvo muy pocas excepciones, apenas [...] había experimentado variación” (9)-, para iniciar la búsqueda de nuevos caminos poéticos: neobarroquismo, anticonfesionalismo, etc.

La ruptura que anunciaba la segunda antología de Batlló a la que Lanz se refiere³ se convirtió en el elemento protagonista de *Nueve novísimos poetas españoles*, “de importación italiana” (Bou y Pittarello 9)⁴. La editorial barcelonesa de Carlos Barral, Barral Editores, que editó a los novísimos, ya había dejado huella en la historiografía literaria española diez años antes con la publicación de la antología *Veinte años de poesía española (1939-1959)*, realizada también por el propio Castellet. Para su

³ Guillermo Carnero, uno de los elegidos por Castellet, defiende que la ruptura que el crítico catalán anuncia en *Nueve novísimos* ya “la habían preparado los poetas que nosotros hemos llamado independientes en el período de 1950-1965; en ellos se produce, o bien una actitud crítica hacia las pretensiones de la poesía social, o bien una reivindicación de la primacía del lenguaje poético por encima de cualesquiera exigencias contenidistas” (Lanz 69).

⁴ “Castellet había tomado el título de la antología que en 1961 había lanzado de la mano de A. Giuliani un neovanguardismo en Italia: *I novissimi*” (Lanz 20). Aun así, según Prieto de Paula, el término “ya había sido empleado antes [en 1968] en una antología en homenaje a Alexandre con motivo de su setenta aniversario [...], donde se recogen poemas de generaciones sucesivas, desde la del 27 a la -así denominada- ‘Generación novísima’” (86).

antología el padre de los novísimos eligió a nueve poetas, alguno de ellos sin obra publicada⁵, y seleccionó diez poemas de cada uno, precedidos de una poética escrita por los propios autores. Castellet empleó un criterio natalicio para agruparlos en dos secciones: “los seniors”, formados por Manuel Vázquez Montalbán, Antonio Martínez Sarrión y José María Álvarez, y “la coqueluche”, término que no hace justicia a la producción poética de algunos de sus miembros, a pesar de que la denominación sea “cariñosa”⁶; los agrupados aquí son Félix de Azúa, Pere —por entonces Pedro— Gimferrer, Vicente Molina Foix, Guillermo Carnero, Ana María Moix y Leopoldo María Panero. La selección concreta de estos nombres fue una de las causantes del nacimiento de aquel “cerco de desprecio o de ira” en torno a la antología al que se refería Félix Grande:

Se enfadaron los nuevos poetas que se creían con derecho a estar incluidos por ser tan rupturistas y vanguardistas como los seleccionados (el caso más aparatoso fue el de José Miguel Ullán); se enfadaron los poetas jóvenes que querían continuar la poesía social desde presupuestos menos simplistas que los habituales; incluso algún poeta de la generación anterior, como el siempre ponderado Ángel González, pareció perder ostensiblemente los nervios en prosa y verso (García Martín VII).

Algunos de los poetas del primer grupo a los que se refiere José Luis García Marín, que “ocuparon un espacio ‘a la sombra de’ o ‘frente a’ la antología de Castellet”, fueron Francisco J. Carrillo, Antonio Carvajal, Antonio Colinas, Francisco Ferrer Lerín, Aníbal Núñez, Juan Luis Panero, Jaime Siles, Jenaro Talens y Jorge Urrutia, entre otros, según la propuesta de José Francisco Ruiz Casanova (XVI).

Las críticas hacia la propuesta castelletiana empezaron a salir a la luz incluso antes de la publicación de la antología⁷. Ejemplo de ello es la

⁵ Sobre el proceso de elección de los novísimos, véase Lanz 117-120.

⁶ De la siguiente manera define Castellet a este grupo: “denominación cariñosa dada por alguno de sus mayores a la irrupción de un grupo de jóvenes tan irritantes como una enfermedad infantil y tan provocativos e insolentes, en poesía, como puede serlo un adolescente con ganas de divertirse a costa de un grupo de venerables ancianas, además encabezados por la precocidad insultante de Pedro Gimferrer” (28).

⁷ Sobre ello, escribe irónicamente el barcelonés: “Castellet, de un colectivo de 10.000 poetas jóvenes, o los que fueran, seleccionaba nueve, con lo que sembraba 9.991 agravios, multiplicados por los agravios compartidos de los amigos, amigas, novios, novias,

carta a la revista *Triunfo* firmada por Julián Chamorro Gay y Aníbal Núñez, donde sus autores exponen “la sospecha de que tras esta actitud renovadora no existe más que una poesía metropolitana de evasión y divertimentos formalistas” (257); una nueva poesía, en definitiva, formada por “amigos de Centralia” que excluye cualquier voz que no pertenezca al ámbito Madrid-Barcelona, como se señala en una enardecida reseña a *Nueve novísimos* bajo la firma de C. F. (268). El otro principal motivo de las críticas fue el propio Castellet⁸, de quien se dijo que era “un fenómeno, fundamentalmente extraliterario, de la literatura española contemporánea” (Meliá 264), así como que su persona era mucho más importante y conocida que la de los poetas antologados (Conte 259). Indudablemente, como asegura Jenaro Talens, “si el nombre del antólogo no hubiera sido el que es ni la casa editora la que fue, posiblemente el carácter canónico que ha acompañado al libro durante todos estos años no habría existido” (30). Es un hecho, pues, afirmar que *Nueve novísimos poetas españoles* se convirtió en el canon de la poesía del 68⁹ y que,

amantes, maridos, esposas, madres, padres, tíos, tías, abuelos, abuelas de los 9.991 no escogidos” (“Sobre los ‘novísimos’...” 423).

⁸ Vázquez Montalbán entendió perfectamente cuál era el entramado que había detrás de la antología, pero no por ello pudo tolerar el ensañamiento que gran parte de la crítica tuvo con Castellet: “Minutos después de habernos leído Castellet el prólogo de los *Nueve novísimos* dichosos, bajaba la escalera de su casa con Félix de Azúa (otro de los implicados) y comentábamos: en el libro, el que quedaba mejor de todos es el propio Castellet. ‘Nos es relativamente infiel’, comentó Azúa con profundísima comprensión. El público no lo ha entendido así, salvo excepciones, y Castellet ha quedado tan ‘novísimo’ como nosotros nueve y me atrevería a decir que más insultado incluso. Porque a un servidor le han llamado chismorrero y a Gimferrer ‘Celia Gámez’, pero a Castellet le han llamado ignorante e infiel. Son cargas de profundidad. Son insultos serios. Científicos dirían, de no temer devaluar una palabra que tantos respetos merece” (“Castellet o la ética...” 260).

⁹ La importancia canónica de los novísimos fue tal que en 1986 Luis Antonio de Villena tituló a una antología que pretendía aunar el panorama de la joven poesía española de aquella época *Postnovísimos*. Por su parte, José Luis Cano en *Lírica española de hoy*, antología publicada en 1975, identifica a “los más jóvenes poetas” del momento exclusivamente con los novísimos, concretamente Vázquez Montalbán, Gimferrer y Carnero (14 y 15), olvidándose por completo de cualquier otro autor del 68 excluido por Castellet en el libro. Asimismo, cuenta Lanz que tras cinco años de la publicación de *Nueve novísimos* se produjo un intento fallido de llevar a cabo una segunda edición de la obra, “ampliando la selección de poemas y reduciendo la de poetas” (101 y 102).

en palabras de Jaime Siles, aceleró el proceso de su repercusión “al poner en venta un fruto aún no maduro” (11).

Pero con el canon llegó el error, una de las mayores confusiones de la historiografía literaria del XX causada en gran medida por los odios que despertó *Nueve novísimos*: la identificación de poesía novísima como poesía culturalista. El culturalismo, corriente cuyos rasgos fueron advertidos inicialmente por José Hierro en los años sesenta (López, 2010: 46), consiste, según la definición de Prieto de Paula, “en la utilización en el poema de referencias —abundantes, no consabidas y explícitas— de la historia cultural, instaladas en el territorio de lo imaginario mítico, tanto si son constitutivas esenciales del poema como si son sólo un anexo circunstancial del mismo”, siempre que estas referencias no aumenten su implícitud y se hagan irreconocibles “una vez que se han diluido en la riqueza formativa del autor” (174); en él se insertan de manera clara un primer Gimferrer y, sobre todo, la obra de Carnero, quedando lejos de esta nueva expresión estética el resto de poetas novísimos. El culturalismo fue entonces considerado como el sinónimo indiscutible de poeta novísimo, y, por consiguiente, el rechazo hacia la poesía culturalista fue en aumento con el paso de los años, siendo uno de las principales estéticas a superar por la denominada “poesía de la experiencia” que irrumpió en España en los años ochenta. Se puede apreciar perfectamente esta confusión -y este rechazo hacia el culturalismo-, en parte intencionada si se atiende al largo catálogo de vituperios que recibieron los novísimos, en una carta que Jaime Gil de Biedma escribió a Luis García Montero en julio de 1985, quien llegará a afirmar años más tarde que el culturalismo es un “circo ornamental” (208), donde el poeta barcelonés da sus opiniones al joven poeta de Granada sobre los autores antologados por Castellet:

En cuanto grupo, siempre he pensado de ellos que confundían demasiado a menudo creación de actualidad literaria con la creación literaria. Gimferrer es un poeta excelente, lo mismo en castellano que en catalán, y su poesía me divierte aunque no estoy seguro de que me interese mucho. De Carnero me interesa lo que ha estado intentando hacer a partir de *Variaciones sobre un tema de la Bruyère* -me interesa más la tentativa que lo conseguido- y hay un poema de Blablapoldo Panero, “Deseo de ser piel roja” (muy en la línea de *Poeta en Nueva York*), que me gustó mucho cuando lo leí. Lo que conozco del resto -que no es mucho, ciertamente- me parece más bien pobre. Es curioso que la obra de un grupo tan programáticamente esteticista y culturalista ofrezca tan poco interés en cuanto a materia artística, innovaciones y técnica literaria -a

ese respecto, uno puede prescindir de ellos bastante tranquilamente. Félix de Azúa, por ejemplo, me ha parecido siempre un versificador aficionado. Los cambios fueron más temáticos que formales (Gil de Biedma 422 y 423).

No obstante, esta identificación equívoca fue más allá, y al poco tiempo a los poetas novísimos se les empezó a denominar poetas venecianos, término peyorativo y un tano desafortunado que acuñó Eladio Cabañero y que se encargó de difundir Francisco Umbral (Barnatán 16); peyorativo por recordar el desafecto existente hacia el culturalismo y desafortunado por su intención unificadora de todos los poetas del 68, ahora todos novísimos, pues el hecho de que tres de aquellos autores escribieran un poema inspirado o dedicado a la ciudad de Venecia (“Oda a Venecia ante el mar de los teatro”, de Gimferrer; “Muerte en Venecia”, de Carnero, y “Oración en Venecia”, de Marcos-Ricardo Barnatán) hizo que la aparición de dicha ciudad se consagrara como una de las características indiscutibles de la poesía sesentayochista. Comenzó a asumirse la idea de que todos los poetas novísimos escribían sobre Venecia y esto no era bien acogido en el panorama poético de la España de los sesenta¹⁰. Debido a esta -absurda siempre- máxima, que reducía a otras muchas propuestas estéticas y formales que enriquecieron la poesía después del medio siglo “a un problema de Venecias en ruinas o de Príncipes contemplando el deterioro de las cornamusas sobre el cadáver incorrupto de sus antepasados” (26), la obra de un número elevado de autores, como es el de caso de Vázquez Montalbán, dejó de interesar no solo a los lectores y a los estudiosos de la poesía española de aquel tiempo, sino también a las generaciones poéticas futuras. A esta falta de memoria también se la debe relacionar con que algunos de los novísimos, como el propio barcelonés o Félix de Azúa, durante el desarrollo de sus respectivas trayectorias literarias abordaron otros géneros además de la poesía, y gran parte de la crítica inmediatamente los clasificó antes como

¹⁰ El propio Vázquez Montalbán fue tachado de poeta veneciano al incluir el gentilicio en uno de sus versos: “Muy pocos se tomaron la molestia de deslindar las radicalmente diferentes poéticas que coexistían en aquel libro, y hasta que un notable tratadista me clasificó como poeta veneciano, junto a Gimferrer, por el simple hecho de que yo en un poema, en un solo poema, hablaba de algo más o menos veneciano. Decía que un verdugo, y me estaba refiriendo a Franco, se miraba en ‘las venecianas aguas de un espejo roto’. Consto, pues, como *poeta veneciano* en una antología poética para estudiantes universitarios. Peores cosas me han dicho” (“Sobre los ‘novísimos’...” 423-424).

narradores que como poemas. En este aspecto, el caso de Vázquez Montalbán es notorio, cosa que siempre le molestó, como demuestra en un artículo publicado en *El País* el 3 de diciembre de 1985, ya citado anteriormente:

[...] no hace mucho en las páginas de este diario un, por otra parte, excelente escritor publicaba el *réquiem 1.000 o 2.000* de *Los novísimos* y se esforzaba en demostrar que casi todos los poetas seleccionados por Castellet ya no éramos poetas, éramos novelistas, o críticos, o profesores, o jurados de premios literarios. Le falla la memoria o el archivo al ilustre articulista; en casi todos los nueve casos, y en lo que a mí respecta, cuando Castellet me metió en su selección nacional sólo había publicado dos libros de poemas y en la actualidad he publicado cinco, el último y excelente, en 1982, con el título de *Praga*. Cinco libros son muchos libros, demasiados diría yo, y creo merecer la etiqueta de poeta que no he dejado en mal lugar la opción de Castellet: es decir, ser uno de los 10.000 mejores poetas españoles a fines de la década de los sesenta (“Sobre los ‘Novísimos’ ...” 425).

El escritor barcelonés, el mayor de los “seniors” de Castellet, publicó en *Nueve novísimos poetas españoles* diez textos: “Conchita Piquer”, “IX [Nunca desayunaré en Tiffany...]”, “XI [Rodajas de limón...]”, “XII [Qué poco me cuesta creerlo...]” y “XV [Olvidable la muerte de todos, tú...]”, que ya habían sido recogidos en la 1.ª ed. de *Una educación sentimental* [1967], primer poemario publicado de Vázquez Montalbán y el único en aquella fecha; “Suave es la noche” y “¡No corras, papá!”, inéditos hasta su inclusión en *Nueve novísimos*, aunque un mes después de la aparición de la antología fueron recogidos en la 2.ª ed. ampliada de *Una educación sentimental*; “Poema publicitario...”, incluido también en la obra montalbaniana *Manifiesto subnormal* [1970], y “Arte poética”, inédito hasta la fecha, e “¿Yvonne de Carlo? ¿Yvonne de Carlo?... ¡Ah! ¡Yvonne de Carlo!”, “poema especialmente escrito para *Nueve novísimos*”, tal y como lo señala Vázquez Montalbán en *Memoria y deseo*, recopilación de su obra poética entre 1963 y 1990 (137), aunque es muy posible que “Arte poética” asimismo hubiera sido concebido inicialmente para formar parte de la antología. El también novísimo José María Álvarez ha declarado que, además de que no existía una estética común entre los nueve, “los poemas que le enviamos ni siquiera representaban lo más considerable del carácter de cada uno, ya que Castellet nos solicitó ‘lo más innovador’, lo más escandaloso, aunque se trata, como en

muchos casos sucedió, de poemas a medio elaborar o experimentos que, afortunadamente, serían abandonados o pronto olvidados” (Fernández 150). Bien podrían estar dentro de estos poemas “escandalosos” a los que se refiere Álvarez “Arte poética” e “¿Yvonne de Carlo?...”, textos ambos cargados de una gran ironía, más el primero que el segundo, también latente en la poética que Vázquez Montalbán escribió expresamente para *Nueve novísimos*, aunque, asegura Lanz, las nueve poéticas de los novísimos

tenían un cierto tono irónico, manifiesto en una voz naïf en algunos casos, en otros en una voz distanciada, que servía para presentar una serie de ideas de un modo irónicamente ingenuo, falsamente frívolo, que encarnaba el discurso aparentemente desideologizador, el distanciamiento de una estética de compromiso ideológico, expuesto en su contenido. En cierto modo, hacían suyo el tono (“medio en serio, medio en clave divertida”) en que discurría el discurso teórico del texto prologal (132).

Quizás esta ironía pretendía ocultar o disfrazar los planteamientos expuestos por Castellet en las cinco secciones del prólogo que encabeza la antología, un texto teórico donde el lector puede encontrar cierta inestabilidad en los planteamientos teóricos del crítico catalán, “precariedad -afirma Talens- que el antólogo honestamente subraya y explicita” (30). Cuatro son los puntos que Castellet propone en su prólogo como comunes para alcanzar la homogeneidad generacional:

- 1) “despreocupación hacia las formas tradicionales” (41);
- 2) “introducción de elementos exóticos, artificiosidad”, destacando el gusto por todo aquello ajeno a lo español y la notable influencia de la cultura proveniente de los *mass media* (42);
- 3) “escritura automática, técnicas elípticas, de sincopación y de ‘collage’” (41 y 42), donde habría que situar uno de los dos tipos de “cogitus interruptus” que protagonizaron, según Castellet, algunos poetas de la antología, como Vázquez Montalbán y Martínez Sarrión, esto es, “la voluntad de ruptura con una lógica sociolingüística que traduce los esquemas organizativos de una sociedad irracional y represiva” (34) -en esta “libertad expresiva” generada por dicha ruptura, Ángel Otero-Blanco ve además una intención de “desarticular el sistema referencial y represivo de la dictadura y trascender los oxidados moldes sociales y existenciales de la literatura de posguerra” (60)-, lo cual se relaciona directamente en

la obra montalbaniana con los planteamientos de la denominada escritura subnormal cultivada por el barcelonés, tan presentes en su poética de *Nueve novísimos* (García García 57); asimismo, cabe destacar el empleo de la técnica del *collage*: en el caso de Vázquez Montalbán representaría desde una visión general “el mestizaje cultural que él siempre defendió, reflejado sobre todo por la convivencia de géneros literarios en un mismo texto” (57), un *collage*, más allá de lo formal, que nada tenía que ver con los cultivados por sus compañeros de antología:

Tampoco mi *collage* cultural es equiparable al de otros poetas de los ya viejos novísimos [...] El *collage* de Gimferrer es fundamentalmente iconográfico, aséptico, como lo había sido en Pound o en Eliot. En Panero era la denuncia del caos, la declaración de la imposibilidad de ordenar ese puñado de imágenes rotas sobre las que inevitablemente cae la noche. En mi caso era la confesión de mi propia arqueología sentimental, de las ruinas que hay en uno mismo, de las ruinas que hay en todo lo nuevo, en todo lo contemporáneo (Vázquez Montalbán, “¿Dónde están los rapsodas...” 8);

y 4) “tensiones internas del grupo” (Castellet 43 y 44). Estas tensiones a las que se refiere Castellet versan sobre el tratamiento del fenómeno *camp*: lo *camp*, o el “gusto *camp*”, como lo denomina su creadora Susan Sontag, “es una nueva manera de mirar al mundo como fenómeno estético” o, en otras palabras, lo *camp* supone una nueva propuesta de visión artística que pretende la democratización de todos los elementos, situando así en un mismo nivel aquellos elementos pertenecientes a la “alta cultura” y a aquellos pertenecientes a la cultura de masas; lo *camp* es, en definitiva, “la equivalencia de todos los objetos” (357 y 372).

Volviendo a las tensiones castelletianas, lo que defiende el crítico es la existencia de una doble interpretación de lo *camp*: algunos autores asumen este fenómeno “como posibilidad de preconizar una poesía que arranque de la cultura popular”, y otros lo reciben “como asunción *snob*, aristocratizante, de los mitos populares” (Castellet 44) -es preciso señalar que para Castellet la base de la ruptura novísima reside en el tratamiento de numerosos elementos provenientes de los *mass media*, los cuales se han convertido en una nueva cultura popular asumida por toda una generación (23 y 24)-. Vázquez Montalbán es situado por su antólogo en el primer grupo, pero este se equivoca, ya que la finalidad del empleo de la

cultura popular es otra en el caso del barcelonés; así lo explica en el prólogo a la edición moderna de *Crónica sentimental de España*:

No me movía a mí la pulsión *camp*, teorizada entonces por Susan Sontag, [...] puesto que yo no cultivaba el pop con un propósito vanguardista o lúdico, sino como un acto de reafirmación de mi propia conciencia de origen y proyecto personal y colectivo. Yo utilizaba los materiales de la cultura popular con el mismo respeto sacro con el que un poeta culto podía utilizar los referentes adquiridos en la biblioteca de su padre, su abuelo, hasta su tatarabuelo (22).

Además, leyendo el planteamiento de Sontag sobre lo *camp*, sus palabras rápidamente revelan una escasa visión de futuro para esta “nueva manera de mirar el mundo”, dadas sus pretensiones rebeldes mal argumentadas y su falta de coherencia en no pocos de sus puntos¹¹. Lo *camp* se redujo a una moda pasajera de finales de los años sesenta, y así lo señala en un artículo Vázquez Montalbán, empleando su particular ironía, tan mordaz e indigesta a veces, que tanto caracteriza su estilo:

hay otro sector, muy próximo al de los ‘snobs’, que espera la novedad que le conviene como quien espera el autobús que ha de llevarle a los más exactos paraísos terrestres. De momento, este sector se ha subido a un autobús que el ‘snob’ ya contempla con desdén, allá en la lejanía, pero que todavía no ha llegado a su destino.

Perdonen tan largo prolegómeno. Ese autobús es el *camp*. La cultura *camp* (“De la kulturkampf...” 34).

Para escritores como el barcelonés, lo *camp* “se confundió con el empeño de recuperar la memoria que nos urgía a los escritores que habíamos llegado a la adultez” (“¿Dónde están los rapsodas...” 8). La democratización cultural que tan presente está en la obra montabaniana, y que guarda una estrecha relación con el *collage*,

más que mostrar sencillamente que una canción de Conchita Piquer, como bien puede ser *Tatuaje*, posee la misma relevancia cultural que los versos de *La tierra baldía*, de Eliot -esto sería estar de acuerdo con Sontag-, pretende reivindicar y devolver al pueblo esa cultura popular de la que se había apo-

¹¹ Por ejemplo: “Lo *camp* es arte que quiere ser serio pero que sin embargo no puede ser tomado enteramente en serio porque es ‘demasiado’” (Sontag 365).

derado el franquismo, así como ser la expresión clara y coherente del mestizaje cultural de su propia generación (García García 69).

Y este fin para Vázquez Montalbán no es otro que la recuperación de su memoria particular, donde convive, en palabras de él mismo, “la cultura convencional que aprendí en los libros apellidados y en la Universidad” con la cultura pop proveniente de los medios de comunicación de masas (“¿Dónde están los rapsodas...” 7).

Aunque para Castellet, como ya se ha explicado, la presencia del *camp* de Sontag en las propuestas poéticas de los novísimos o la recurrente presencia de elementos alejados de la tradición española en sus textos eran algunos de los puntos de confluencia entre sus nueve autores seleccionados, para Vázquez Montalbán esta característica unitaria respondía, entre otras, a “la reacción contra la *poesía social* más grosera” (Lanz 25). No solo había que superar la popular idea poetizada por Gabriel Celaya de que “la poesía es un arma cargada de futuro” -pensaba el barcelonés-, sino que era necesario rectificar el significado del adjetivo, cuya interpretación estaba completamente alejada de su verdadera definición¹²; así lo explica en la poética -“Rápidas notas sobre la llamada ‘poesía social’”- que escribió para la antología *Poesía social*, de Leopoldo de Luis, en la que fue incluido en su 2.^a ed. en 1969:

La expresión *poesía social* es una convención cultural falsa.

[...] Social es todo tipo de poesía y todo tipo de comunicación cultural. Hay poesía muy social: las letras que ha cantado Antonio Machín, por ejemplo, o las de Conchita Piquer, Juanita Reina, Valderrama, etc. Hay poesía un poco menos social: la de Rafael de León, José Carlos de Luna, etc. Hay poesía un poco social: la de Celaya, Blas de Otero, José Agustín Goytisolo, García Nieto, López Anglada, la mía, etc. Es más social la poesía más sociable, que llega, objetivamente a más gente. Es menos social la menos sociable, la que sólo leemos unos 2.500 españoles.

[...] Ocurre que entre todos hemos hecho el juego a “la poesía social” y la hemos escrito *como si* fuera a provocar vastos movimientos de masas, *como*

¹² Resulta interesante recordar aquí la afirmación de uno de los personajes de la novela *La soledad del manager* [1977], de Vázquez Montalbán: en un determinado momento, el detective Pepe Carvalho se encuentra con un bedel que está leyendo *La Realidad y el Deseo*, de Luis Cernuda, y tras descubrir que dicho sujeto es poeta y después de unas breves palabras, el bedel afirma: “La poesía no es ni social ni tangerina, o es poesía o no es nada” (64).

si la poesía estuviera dirigida a la inmensa mayoría, como si la poesía fuera material estratégico convencional de primera clase en la lucha frente a la contradicción de primer plano o la contradicción fundamental. [...] la disposición moral a hacer “poesía social” estaba cargada de idealismo y por lo tanto de romanticismo formal.

[...] ¿Qué puede hacer un poema del mismísimo Blas de Otero, con una circulación de mil o dos mil ejemplares, frente a programaciones de TV como el viaje del Apolo VIII, que llegan a 700 u 800 millones de seres?

[...] Esta lucidez da una mayor libertad de creación, posibilita el hecho experimental, carga de realismo a la propia poesía, permite superar el *ridiculismo*: ismo en el que se incurre cuando el poeta confunde su estilográfica con un proyectil dirigido o su subjetividad con la energía nuclear.

[...] Tras unos años en que la “poesía social” se autojustificaba porque había una identidad entre la intención de la protesta y su formalización, en la actualidad, la significación de “poesía social” se corresponde a la función de un modesto tirachinas (De Luis 535-537).

Asimismo, Vázquez Montalbán encuentra otros puntos de confluencia entre él y el resto de sus compañeros novísimos, aunque son características que perfectamente podrían ampliar sus fronteras y aplicarse a la poesía sesentayochista en general -véase la consonancia que tienen las siguientes ideas con los cuatro puntos sobre el panorama literario del 68 sugeridos al principio de este estudio:

Porque algo nos unía. Haber asimilado la relativización del sujeto poético, ya practicada por los Valente, Biedma, Barral, Ferrater, González, Crespo, Goytisolo y compañía¹³; haber comprendido la relativización de la función social-histórica de la literatura; valorar la exigencia de *lo literario* y rechazar

¹³ Andrew Debicki entiende la distancia que estos poetas —no todos— cogen con respecto al yo confesional como un primer acercamiento o un primer síntoma del culturalismo: “Si la generación anterior seguía preocupada, a pesar de su escepticismo, por el ‘yo’ en la realidad circundante, el escepticismo más fundamental de los ‘novísimos’ les lleva a considerar el ‘yo’ como a menudo aislado de tal realidad, y relacionado más bien con su lenguaje y con la ficción artística que éste pueda crear. En último término, llegan a percibir la realidad que les llega a través del arte como de igual importancia que la que se les entrega anecdóticamente. Su así llamado ‘culturalismo’ estriba, en efecto, no en un deseo de deslumbrar al lector con alusiones, sino en la creencia de que una nueva experiencia artística se crea a menudo a base de una obra de arte previa” (15). Quizá Debicki vuelve a caer en el error al considerar que todo el 68 fue culturalista, pues el tratamiento del yo por parte de estos autores fue mucho más complejo y variado; véase, para ello, Prieto de Paula 329-368.

la justificación de las buenas intenciones ideológicas; partir de un nivel de información cultural superior en relación a las promociones de la posguerra, en parte gracias al esfuerzo hecho por las promociones de la posguerra (“Sobre los ‘novísimos’...” 424).

En cambio, si se presta atención a algunas entrevistas realizadas al barcelonés, las diferencias entre los novísimos, desde su punto de vista, son más notables que sus puntos en común, en la línea de lo que ya se ha comentado sobre la asunción de la técnica del *collage*: “Pocas cosas compartíamos radicalmente, y si alguien se toma la molestia de releernos comprobaremos que cada poeta es un caso” (424), sentencia. En primer lugar, están los orígenes sociales: “Esos orígenes sociales han marcado mi talento y mi *manera* de apropiarme del patrimonio y de adquirir un código. Yo soy un mestizo cultural real y casi todos los demás *novísimos* habían adoptado un mestizaje mitómano y lúdico”, confiesa Vázquez Montalbán, remarcando que esta cuestión se aprecia en las poéticas que acompañaban a cada autor en la antología (Rico, “Entrevista...” 22). Y en segundo lugar, la proximidad a los poetas del medio siglo. Opina Vázquez Montalbán que algunos de sus compañeros, como Gimferrer, “han dado el salto sobre lo más inmediato para llegar a la generación del 27 o a poetas extranjeros, como Octavio Paz o Wallace Stevens. Han ido a buscar sus mentores culturales fuera y no en casa, porque los que estaban a su alcance les parecieron mediocres. Yo no he prescindido de esa generación inmediata, pero también he buscado modelos extranjeros” (Campbell 159).

De estos poetas, el barcelonés se siente más ligado a “Jaime Gil de Biedma y Gabriel Ferrater, a tres poemas de Carlos Barral, al primer libro de Goytisolo, a algunos poemas de Valente” (Batlló 363 y 364), pero tampoco desecha a las promociones poéticas anteriores, destacando especialmente a Antonio Machado, Blas de Otero, “cierto Celaya” y José Hierro (Rico, “Entrevista...” 22), quienes han influido notablemente en su producción poética, así como autores extranjeros como Cesare Pavese o su admirado T. S. Eliot (Tyras 13), autor omnipresente tanto en su poesía como en su obra en prosa.

Con respecto a los poetas del medio siglo, Manuel Rico establece un paralelismo entre Vázquez Montalbán y estos autores, considerando al barcelonés como un claro heredero de las claves poéticas de los escritores que lo precedieron. “El enorme valor de la experiencia íntima y

colectiva como suministradora de emociones susceptibles de convertirse en poesía”; la presencia de “la realidad diaria, las ciudades —la ciudad—, la amistad, el amor”; la representación literaria de “la experiencia de lo cotidiano”, y la consideración del poema como vía de conocimiento y como unidad crítica, son algunos de los rasgos de la poesía del medio siglo que Rico resalta dentro de la poesía de Vázquez Montalbán (*Memoria, deseo y compasión* 43-46), lo cual lleva a considerar, en palabras de Santiago Martínez, a la producción poética del barcelonés “como obra de transición entre la generación del medio siglo y el posterior aire renovador de los novísimos” (V), o al menos el enlace inicial con dicha generación (Otero-Blanco 59), que también se podría aplicar al resto de los “seniors”, negando de tal modo esa ruptura absoluta con la poesía anterior que Castellet expuso en su prólogo (Lanz 67).

Es un hecho claro que si Manuel Vázquez Montalbán no hubiera formado parte de *Nueve novísimos poetas españoles*, la presencia de su obra poética en la literatura española del s. XX hubiera pasado por completo desapercibida. Aun así, el ser uno de los elegidos por Castellet no hizo que su poesía fuera tan recordada como la de alguno de sus compañeros, como Gimferrer o Carnero; no fueron pocas las antologías posteriores a *Nueve novísimos* que excluyeron al barcelonés de sus índices¹⁴. El caso montalbaniano, entonces, no coincidiría con la creencia de José Olivio Jiménez de que lo único que perdurará de estos autores, “como más firme y permanente, es su poesía de madurez” (1); como es bien sabido, el lector común solo recuerda de su poesía algunos poemas de *Una educación sentimental*, especialmente aquellos incluidos en *Nueve novísimos*, y alguno más por motivos más bien anecdóticos que literarios, como es el caso del texto “El cartero ha traído el *Bangkok Post...*”, de *Pero el viajero que huye* [1990] (Cruz Ruiz 289). Talens defiende que la estrategia canonizadora de la antología castelletiana desembocó en que muchas de las propuestas de escritura fueran sustituidas, simplemente, por nombres propios, y poetas como Vázquez Montalbán y Leopoldo María Panero, cuyos “planteamientos eran los más radicales, ideológica y políticamente hablando”, fueron paulatinamente siendo olvidados al no corresponderse con los gustos dominantes “y, en consecuencia, más asimilables por la crítica establecida” (31); incluso se podría interpretar que

¹⁴ Véase Rico, “Introducción” 19.

la falta de memoria hacia estos poetas fue síntoma de su no correspondencia con las propuestas culturalistas, más recordadas por los ataques que recibió de muchos frentes de la crítica que por su calidad literaria.

Pero, ¿podríamos llamar a Vázquez Montalbán novísimo? Es más: ¿qué implica ser un poeta novísimo? Desde un punto de vista estético y teórico, difícilmente se podría afirmar que los nueve poetas que Castellet lanzó con su antología tuvieran un potente nexo común para constituir una promoción poética definida. Es cierto que la etiqueta de novísimo sirve para designar a estos nueve autores, pero el problema recae en que dicha designación ha eclipsado a un gran número de voces contemporáneas —por no decir coetáneas— que sí que estaban siendo, a la par que los novísimos, agentes del cambio de la poesía española de finales de los años sesenta; los nueve mil novecientos noventa y escritores novísimos los llamaría Vázquez Montalbán (*La literatura...* 154). Como ya se ha demostrado en las páginas anteriores, *Nueve novísimos* se convirtió en el canon de los poetas del 68, y ello trajo consecuencias muy perjudiciales para las nuevas propuestas literarias que se estaban gestando, pues enseguida toda la poesía que se escribió antes, después y durante la antología castelletiana ya solo podía ser para la mayor parte de los lectores, una poesía novísima, esto es, culturalista y, aún peor, veneciana. ¿Cuál fue entonces el verdadero y definitivo fantasma que recorría España en 1971: *Nueve novísimos* o su circunstancia posterior? Definitivamente, las constantes críticas hacia la antología, venidas de diversos círculos culturales, catapultaron su fama, su nombre y su consolidación dentro del canon, así como la figura en sí de Castellet, cuyo papel en el panorama literario de la segunda mitad del s. XX no era precisamente secundario. Por tanto, ¿existe una serie de características concretas para determinar si un poeta es o no es novísimo? El ejemplo de Vázquez Montalbán es revelador: poca similitud literaria tenía él con sus compañeros novísimos, similitud que sí se podría encontrar, por ejemplo, entre Gimferrer y Carnero, pero que no existe como tal entre los nueve antologados, lejos ya de las polémicas y las constantes críticas. *Nueve novísimos poetas españoles* fue una publicación puntual que se aprovechó de un momento concreto de cambio literario y que, por razones absolutamente extraliterarias, se convirtió en norma más que en ideario.

Sería, así pues, una afirmación liviana considerar que Manuel Vázquez Montalbán fue propiamente un poeta novísimo; es innegable su parti-

cipación en la antología de Castellet, lo cual le ha otorgado el derecho a recibir ese calificativo, pero el problema reside, como se ha intentado demostrar en las páginas anteriores, en la propia denominación de “novísimo”, que responde antes a cuestiones vinculadas con la cronología de la historiografía literaria que a la denominación de una generación poética o un grupo de escritores que comparten entre sí un ideario literario, donde, como ya se ha señalado, apenas funciona. Vázquez Montalbán en su obra *Un polaco en la corte del Rey Juan Carlos* recuerda un encuentro con el poeta José-Miguel Ullán, excluido de la antología, en una fiesta que organizó Miguel García Sánchez durante la Feria del Libro de Madrid de 1995, donde propone una conclusión muy coherente de lo que fueron en realidad los poetas novísimos para él: “me lanzo a recordar con Ullán lo que pudo haber sido y no fue en torno a *Los nueve novísimos*, que pudieron ser incluso once o ciento uno” (77).

Muchísimas voces poéticas que empezaron a surgir a lo largo de los años sesenta, algunas más relacionadas con otras, sufrieron de un modo u otro la aparición y la designación de la antología de Castellet, que marcó un antes y un después en la poesía española de la segunda mitad del XX. De la noche a la mañana, todos recibieron la etiqueta de novísimos, y unos huyeron de ella, otros la obviaron, y hubo algunos, como Manuel Vázquez Montalbán, que siguieron escribiendo una poesía hasta el final de sus días completamente al margen de todas las corrientes en las que se disgregó el 68; una poesía, aunque aislada, ante todo personal y comprometida con la mirada artística de su creador.

Bibliografía

- Barnatán, Marcos-Ricardo. “La polémica de Venecia”. *Ínsula. Revista de Letras y Ciencias Humanas* 508 (1989): 15 y 16. Impreso.
- Batló, José. *Antología de la nueva poesía española*. Madrid: Ciencia Nueva, El Bardo, 1968. Impreso.
- Bou, Enric, y Pittarello, Elide. “Introducción: las claves de la Transición”. Enric Bou y Elide Pittarello, eds. *(En)claves de la Transición. Una visión de los Novísimos. Prosa, poesía, ensayo*. Madrid / Frankfurt am Main: Iberoamericana-Vervuert, La Casa de la Riqueza, 2009. 7-37. Impreso.
- Campbell, Federico. *Infame turba*. Barcelona: Lumen, 1971. Impreso.

- Cano, José Luis, ed. *Lírica española de hoy. Antología*. Madrid: Cátedra, Letras Hispánicas, 1998 (14ª ed.). Impreso.
- Castellet, J. M., ed. *Nueve novísimos poetas españoles*, Barcelona: Península, 2010. Impreso.
- Chamorro Gay, Julián, y Núñez, Aníbal. “Cultura e industria”. Castellet, J. M., ed. *Nueve novísimos poetas españoles*. Barcelona: Península, 2010. 257 y 258. Impreso.
- C. F. “¡Oh, no!”. Castellet, J. M., ed. *Nueve novísimos poetas españoles*. Barcelona: Península, 2010. 268. Impreso.
- Conte, Rafael. “J. M. Castellet o la crítica como provocación”. Castellet, J. M., ed. *Nueve novísimos poetas españoles*. Barcelona: Península, 2010. 258-261. Impreso.
- Cruz Ruiz, Juan. *Egos revueltos. Una memoria personal de la vida literaria*. Barcelona: Tusquets, Fábula, 2013. Impreso.
- De Luis, Leopoldo, ed. *Poesía social española contemporánea. Antología (1939-1968)*. Ed. Fanny Rubio y Jorge Urrutia. Madrid: Biblioteca Nueva, Clásicos de Biblioteca Nueva, 2010 (2ª ed.). Impreso.
- Debicki, Andrew. “La poesía postmoderna de los novísimos: una nueva postura ante la realidad y el arte”. *Ínsula. Revista de Letras y Ciencias Humanas* 505 (1989): 15 y 16. Impreso.
- Fernández, J. Benito. *El Contorno del Abismo. Vida y leyenda de Leopoldo María Panero*. Barcelona: Tusquets Editores, Fábula, 2006. Impreso.
- García Berrio, Antonio. “El imaginario cultural en la estética de los ‘Novísimos’”. *Ínsula. Revista de Letras y Ciencias Humanas* 508 (1989): 13-15. Impreso.
- García García, Sergio. “Las canciones de Conchita Piquer y otras alusiones subculturales en la primera poesía de Manuel Vázquez Montalbán”. *Cuadernos de Aleph* 8 (2016): 56-71. Digital.
- García Martín, José Luis. “Una antología necesaria”. *Anthropos. Boletín de Información y Documentación* 110-111 (1990): VII y VIII. Impreso.
- García Montero, Luis. *Las inquietudes bárbaras*. Barcelona: Anagrama, Argumentos, 2008. Impreso.
- Gil de Biedma, Jaime. *El argumento de la obra. Correspondencia (1951-1989)*. Ed. Andreu Jaume. Barcelona: Lumen, 2010. Impreso.

- Grande, Félix. "Poetas novísimos, vieja confusión". Castellet, J. M., ed. *Nueve novísimos poetas españoles*. Barcelona: Península, 2010. 283-285. Impreso.
- Jiménez, José Olivio. "Variedad y riqueza de una estética brillante". *Ínsula. Revista de Letras y Ciencias Humanas* 505 (1989): 1 y 2. Impreso.
- Lanz, Juan José. *Nuevos y novísimos poetas en la estela del 68*. Sevilla: Renacimiento, Iluminaciones, 2011. Impreso.
- López, Ignacio Javier. "Introducción". Carnero, Guillermo. *Dibujo de la muerte. Obra poética (1966-1990)*. Ed. Ignacio Javier López. Madrid: Cátedra, Letras Hispánicas, 2010 (2ª ed. rev.). 11-80. Impreso.
- Martínez, Santiago. "La poesía de los 'seniors': las voces que no se apagan. Manuel Vázquez Montalbán, Antonio Martínez Sarrión y José María Álvarez". *Anthropos. Boletín de Información y Documentación* 112 (1990): V-XII. Impreso.
- Meliá. "Castellet y los novísimos". Castellet, J. M., ed. *Nueve novísimos poetas españoles*. Barcelona: Península, 2010. 264-266. Impreso.
- Otero-Blaco, Ángel. "Poesía novísima y social en Manuel Vázquez Montalbán". Enric Bou y Elide Pittarello, eds. *(En)claves de la Transición. Una visión de los Novísimos. Prosa, poesía, ensayo*. Madrid / Frankfurt am Main: Iberoamericana-Vervuert, La Casa de la Riqueza, 2009. 57-77. Impreso.
- Prieto de Paula, Ángel L. *Musa del 68. Claves de una generación poética*. Madrid: Ediciones Hiperión, 1996. Impreso.
- Rico, Manuel. "Entrevista a Manuel Vázquez Montalbán". *Ínsula. Revista de Letras y Ciencias Humanas* 605 (1997): 21-24. Impreso.
- . *Memoria, deseo y compasión. Una aproximación a la poesía de Manuel Vázquez Montalbán*. Barcelona: Mondadori, 2001. Impreso.
- . "Introducción". Vázquez Montalbán, Manuel. *Una educación sentimental*. Praga. Ed. Manuel Rico. Madrid: Cátedra, Letras Hispánicas, 2001. 11-66. Impreso.
- Ruiz Casanova, José Francisco. "¿La última generación poética española?". *Anthropos. Boletín de Información y Documentación* 110-111 (1990): XIV-XVII. Impreso.
- Siles, Jaime. "Los novísimos: la tradición como ruptura, la ruptura como tradición". *Ínsula. Revista de Letras y Ciencias Humanas* 505 (1989): 9-11. Impreso.

- Sontag, Susan. *Contra la interpretación*. Trad. Horacio Vázquez Rial. Madrid: Alfaguara, 1996. Impreso.
- Talens, Jenaro. “De poesía y su(b)versión (Reflexiones desde la escritura denotada ‘Leopoldo María Panero’)”. Panero, Leopoldo María. *Agujero llamado Nevermore (Selección poética, 1968-1999)*. Ed. Jenaro Talens. Madrid: Cátedra, Letras Hispánicas, 2014 (4ª ed.). 7-51. Impreso.
- Tyras, Georges. *Geometrías de la memoria. Conversaciones con Manuel Vázquez Montalbán*. Granada: Zoela, 2003. Impreso.
- Vázquez Montalbán, Manuel. “De la kulturkampf a la culturcamp”. *Triunfo* 394 20 Dic.1969: 32-35. Impreso.
- . “¿Dónde están los rapsodas de antaño?”. *Coplas a la muerte de mi tía Daniela*. Barcelona: Editorial Laia, Laia Literatura, 1984. 7-10. Impreso.
- . *Un polaco en la corte del Rey Juan Carlos*. Madrid: Alfaguara, Alfaguara Extra, 1996 (3ª ed.). Impreso.
- . *Memoria y deseo. Obra poética 1963-1990*. Barcelona: Mondadori, Biblioteca Vázquez Montalbán, 2000. Impreso.
- . *La literatura en la construcción de la ciudad democrática*. Barcelona: Mondadori, Biblioteca Vázquez Montalbán, 2001. Impreso.
- . *Crónica sentimental de España*. Barcelona: Debolsillo, 2003 (2ª ed.). Impreso.
- . *La soledad del manager*. Madrid: Diario Público, Colección Vázquez Montalbán, 2006. Impreso.
- . “Sobre los ‘novísimos’ y sus postrimerías”. *Obra periodística. Volumen II: Del humor al desencanto (1974-1986)*. Ed. Francesc Salgado. Barcelona: Debate 2011. 423-425. Impreso.
- . “Castellet o la ética de la infidelidad”. *Obra periodística. Volumen I: La construcción del columnista (1960-1973)*. Ed. Francesc Salgado. Barcelona: Debate 2016. 260-266. Impreso.

Algunos aspectos del universo carvalhiano sometidos a la traducción

MAGDALENA TOSIK

La traducción por su carácter multidisciplinar se sitúa entre el arte, la destreza y la ciencia. En realidad, la práctica del traductor se funda en la combinación de los tres elementos. De ahí que dos traductores nunca realizan dos versiones iguales de un mismo texto en una misma lengua meta. Este hecho documenta que la noción de la traducción se tiende a percibir sobre todo como el proceso de negociación. Umberto Eco sostiene que: “muchos de los conceptos que circulan en traductología (equivalencia, adherencia al objetivo, fidelidad o iniciativa del traductor) se inscriben, para mí, en el aparato de la *negociación*” (Eco 2009: 23). En su libro *Decir casi lo mismo* analiza el teórico italiano el proceso de la traducción en relación con la teoría del texto abierto. Sin embargo, la teoría del texto abierto de Eco apuesta que por interpretación se entiende “la actualización semántica de lo que el texto, como estrategia, quiere decir con la cooperación de su Lector Modelo” (Eco 2000: 252). Por lo cual llegamos a la conclusión de que lo esencial en la traducción del texto literario es descubrir las estructuras narrativas de las cuales consta el mecanismo del texto, ya que de este modo el lector es capaz de gozar de *indeterminaciones*, llamadas así por Ingarden en 1931, o de su naturaleza de la obra abierta como expusiera Eco en 1962, que le permite entrar en el texto y, en efecto, producir la imagen.

Jolanta Kozak (2009), traductora de la literatura inglesa y americana al polaco sostiene el postulado de la necesidad de acercarse al texto original para entender cómo funciona. Tal y como señala Kozak, la característica permanente del texto se manifiesta en el hecho de conservar tanto su carácter dinámico del espacio repleto de imágenes como su estructura lógica a pesar de las limitaciones que impone el horizonte conceptual de la época en la cual se lo activa (Kozak 80). El texto consta de la textura (su manifestación física), de códigos (que conllevan el sentido) y de imágenes (que son producidas en el mismo texto). Según Kozak, la textura, junto con la imagen y el sentido del texto constituyen la unión

que a continuación uno puede imitar en el proceso de traducción (Kozak 80).

Las premisas presentadas arriba someten el proceso de traducción a los requisitos del mecanismo narrativo que, en el caso de la serie Carvalho, han sido determinados como propios de la novela negra (Colmeiro, 1994; Vázquez de Parga, 1986). En ellos, la investigación detectivesca desempeña el papel de hilo conductor y es el motivo de crítica social se convierte en el principal elemento del mismo subgénero. De ahí que se postule que el traductor perciba el análisis literario de la obra y sus requisitos genéricos como una de las herramientas que se puede usar en el proceso de negociación entre culturas, pues es así como se entiende la traducción hoy en día (Venuti, 1995).

El universo carvalhiano en la traducción

En este artículo intentamos demostrar cómo las exigencias del mecanismo narrativo que es una consecuencia de la fórmula genérica influyen o deben influir en el proceso de la traducción. Nuestro análisis está basado en la novela *Los mares del Sur*, la tercera obra de la serie Carvalho del autor Manuel Vázquez Montalbán que fue publicada en 1979 por la editorial Planeta, siendo además el cuarto libro de las aventuras de Pepe Carvalho, protagonista de la serie. El libro destaca por recrear entre sus páginas los rasgos de la novela negra y por determinar a la perfección, como todos los libros del ciclo Carvalho, el tiempo y el espacio. Por tanto, afirmamos que el carácter de la crónica que expone la novela complementa las técnicas narrativas del género negro.

La acción de *Los mares del Sur* transcurre en Barcelona, en los barrios de Sarrià-San Gervasi, Ciutat Vella, el Barrio Chino, El Raval y San Magín – barrio ficticio situado en los alrededores del municipio de l’Hospitalet. No obstante, la acción se concretiza aún más apuntando a un momento exacto, tras las elecciones de junio de 1977, ya que el propio Carvalho pregunta: “¿Por quién votó el señor Stuart Pedrell en las elecciones de junio de 1977?” (Vázquez Montalbán 2014: 44). Igualmente, podemos identificar el momento a partir de los enunciados de otros personajes como, por ejemplo, Ana Briongos, ex-amante de Stuart Pedrell, quien relata que conoció a Pedrell a fines de 1977 (Vázquez Montalbán, 159). Por otra parte, el propio Carvalho encuentra, en el piso de Pedrell situado en San Magín, algunos recortes de periódicos que han

sido fijados en la pared sobre el Pacto de la Moncloa, en las que se puede leer *noticias muertas a fines de 1977 o durante 1978* (114).

La noción de *Los mares del Sur* que aporta el título proporciona el motivo principal de la novela y consta de dos elementos con los cuales el autor elabora su red de referencias culturales: la huida de la vida cotidiana hacia un lugar exótico y los mares del Sur, cuya mitología se desarrolla tras el arte. Ambos elementos sirven de herramienta para interpretar la novela y trazar sus sentidos. Asimismo, como Manuel Vázquez Montalbán abiertamente pronunció su intención es sobrepasar las reglas del género negro, por eso no debe extrañarnos que las referencias culturales se convierten en un clave para solucionar el caso del asesinato.

Asimismo, la novela *Los mares del Sur*, como todo lo que ocurre dentro del ciclo carvalhiano, impone ciertas exigencias al lector en cuanto al nivel de conocimiento de la cultura tanto universal como local. Es interesante que con frecuencia el autor deja al lector ante la mención del nombre o el título sin comentario en cuanto a las relaciones de dicho autor a la trama de la novela, lo que parece explicable, ya que el lector de la narrativa detectivesca espera que hasta cierto punto participe o tenga la ilusión de participar en el trabajo investigativo. Igualmente, dada la intención de recrear la crónica de la España de la transición, el texto exige el conocimiento de la particularidad local cuyo papel en el mecanismo narrativo es producir imágenes que exceden la función del mero colorido local o elemento anecdótico. Parece que en este nivel predominan las palabras de la cultura que podemos considerar como realidad, culturemas, o marcadores culturales cuya característica es la intransferibilidad y se manifiesta, precisamente, a través de la confrontación de las culturas en el proceso de traducción.

El universo del ciclo carvalhiano está repleto con, entre muchas cosas, de nombres de productos locales, platos y bebidas, nombres de los políticos u organizaciones, artistas, citas a la cultura popular. Con lo efímero que es el carácter de la crónica que expone la serie, consideramos que este nivel de *Los mares del Sur* es problemático para el traductor, ya que este tiene que autodefinirse en el momento del encuentro intercultural. Cuando Manuel Vázquez Montalbán crea un retrato de la época con el catálogo de las referencias culturales, históricas y políticas, el traductor enfrenta el problema de que el propio hecho de reproducir el

texto en el idioma de su cultura no activa las referencias que el texto produce en la versión original.

Además, en *Los mares del Sur*, ya su vez en toda la serie, se encuentran alusiones que complican el proceso de la traducción aún más por su carácter autorreferencial. Los guiños por parte del autor al lector están al alcance de aquellos que conocen el estilo del autor. Los que conocen su obra, su biografía, sus opiniones enunciadas en la multitud de los artículos, ensayos y entrevistas son capaces de entrar de pleno en el universo montalbaniano. Sin embargo, asumimos que este nivel no influye en los sentidos e imágenes que produce el texto, sino que es más bien un elemento que intensifica el placer de la lectura. No obstante, es un elemento más que debe ser considerado en el proceso de la traducción.

La lectura de *Los mares del Sur* requiere que el lector reconozca la abundancia de las referencias que incluye para reconstruir la red de los sentidos que la novela ofrece. Por una parte, en el caso de su traducción al polaco, el traductor debería ser responsable de activar el mecanismo que producen las referencias a la cultura española de la época de la transición teniendo en cuenta la historicidad de la novela, lo que de algún modo imposibilita la sustitución de los elementos culturales. Por otra parte, la crónica que adopta la forma de la novela negra es otro factor impactante en la estrategia traductora. Los elementos de la cultura origen deberían producir referencias a lo largo de la lectura, ya que precisamente este proceso es uno de los modos gracias al cual el texto exterioriza sus rasgos de novela detectivesca. Por este motivo, una de las funciones del traductor del ciclo carvalhiano es facilitar el acceso a este nivel de la lectura.

Ahora bien, entendemos que el reto principal en cuanto al valor cultural de la novela reside en la dificultad que conlleva escribir sobre la crónica de la época. Por lo tanto, es básicamente el carácter documental del texto el motivo que convence al traductor para revelar su presencia en las notas a pie de página o en el prólogo. Sin embargo, son varios los investigadores y traductores que comparten la opinión de que la intervención abierta del traductor es señal del fracaso en el proceso traductor. Tal y como lo comenta Newmark, el traductor no debe tener dudas en aplicar un prólogo y notas para hablar del uso y significado de los términos que emplea el autor. Sin embargo, el teórico excluye los textos que

necesitan la ilusión artística de que el traductor no existe (Newmark, 131). De ahí que tengamos que poner énfasis una vez más en el rasgo cíclico que adopta la novela policiaca. Como ya hemos comentado, el género tiende a posibilitar al lector (aparentemente) a que participe en la investigación. Lo mismo ocurre en la serie Carvalho, donde los marcadores culturales desempeñan un papel importante en el mecanismo de la investigación al ejercer de referencia y evidencia ante los ojos del lector quien, durante el proceso de la lectura, actúa como si imitara el proceso de deducción.

Resumiendo, al traducir las referencias que se hacen de la cultura en las novelas de la serie Carvalho, el traductor enfrenta la ardua tarea que se manifiesta en el carácter del propio texto, al combinar elementos de la novela negra y la crónica. Por una parte, como la novela detectivesca demanda el papel activo del lector, el traductor tiende a ocultar su presencia para no interferir en el proceso de lectura cuyo placer viene de la participación autónoma del lector en la investigación. El lector de la novela detectivesca supone que encuentra todos los detalles dentro del texto y cada intervención exterior que ayude a investigar arruina el placer de la lectura. Por otro lado, la crónica, cuyo mecanismo narrativo está basado en crear el alto grado de la credibilidad, se caracteriza por la introducción de citas a las fuentes, notas a pie de la página y bibliografías. Por eso, la presencia de otra fuente de información concretizada en la persona del traductor parece una solución natural para acercar el texto de dicho género al lector de la versión traducida. De ahí que surja la cuestión de la presencia del traductor en las novelas de la serie Carvalho, serie que por su estructura dual impone dos estrategias antagónicas en cuanto a la forma de la intervención en el texto. A la luz de estas observaciones expondremos, a continuación, algunos de los principales aspectos del mecanismo narrativo que conducen al lector a la necesidad de realizar una interpretación cultural de la obra.

La investigación literaria

En el siguiente apartado pretendemos analizar una característica fundamental para el género de la novela detectivesca: la investigación que realiza el detective Pepe Carvalho en la tercera novela del ciclo, *Los mares del Sur* (1979) comparando la versión original con la traducida al polaco por Maria Racziewicz-Śledziowska y editada en 2004 por *Noir*

sur Blanc. Observamos cómo Manuel Vázquez Montalbán activa la maquinaria del texto y conduce al lector a operar entre diferentes niveles de la lectura creando la metáfora del viaje para diversificar el valor cognitivo de la obra y realizar la investigación. En el caso de *Los mares del Sur* parece obvio que la metáfora está codificada en el título de la novela. Por lo tanto, resulta evidente que el lector de *Los mares del Sur* debería ser capaz de reconstruir la metáfora literaria de los mares del sur que atribuye más sentidos al motivo principal de la huida del hombre rico de su vida. El autor facilita el proceso, ya que el mismo detective realiza la investigación de carácter literario y las referencias que el lector necesita están expuestas y analizadas en el texto de la novela.

George Tyras mantiene que en *Los mares del Sur*, la investigación acerca del motivo literario expone el tema más obsesivo de la obra montalbaniana: el descubrimiento de un lugar al que no quisiéramos regresar nunca. El motivo se manifiesta en las siguientes obras de Vázquez Montalbán: el poema titulado “Nunca desayunaré en Tiffany” (en *Una educación sentimental*, 1967), “Movimientos sin éxito” (1969), fragmentos de *Manifiesto subnormal* (1970) entre los que despunta el tema tomado prestado de T.S. Eliot: “Lea hasta entrada la noche y en invierno viaje hacia el Sur”, dos textos que se refieren a Paul Gauguin: poema “Gauguin” (*Una educación sentimental*, 1965) y ensayo posterior a *Los mares* “Gauguin. La larga huida” (1991) (Tyras, 2007: 111). Es la información inalcanzable al lector polaco, ya que hasta hoy tenemos traducidas al polaco solo seis novelas del ciclo Carvalho.

Sin embargo, la misma investigación literaria se realiza en las páginas de la novela tras la información que aporta el detective a lo largo de sus pesquisas. El título y el epígrafe (*più nessuno mi porterà nel sud*) ya sugieren el motivo principal de la obra. Luego nos enteramos de que la nota fue encontrada en el bolsillo del difunto Stuart Pedrell que es la misma línea del poema y, por consiguiente, Carvalho encuentra más fragmentos sobre el tema en el despacho de la víctima: el poema “Gauguin” del autor “cuyo nombre no le dijo nada a Carvalho”, un fragmento en inglés de “La tierra baldía” de T. S. Eliot, un fragmento del poema *Los mares del sur* de Cesare Pavese en italiano y, por fin, también en italiano un fragmento del poema de Salvatore Quasimodo “Lamento per il Sud” incluido en el poemario *La vita non è sogno* (1949). Afortunadamente, al encontrar los fragmentos en el despacho de Stuart

Pedrell es el mismo detective quien traduce mentalmente todos los fragmentos resolviendo el problema de la intervención traductora (que sería justificada, ya que el lector español es capaz de entender el mensaje general del poema italiano, en cambio no es así con el lector polaco para quien si no conoce ninguna lengua romance no es tan sencillo reconocer el sentido de las palabras en italiano). En este momento está claro que el traductor debe abstenerse de identificar los fragmentos y sus autores, ya que no lo hace el autor y consideramos que el hecho de presentarlos en la versión original es una pista para realizar la investigación o por lo menos hacerse consciente de la posibilidad de hacerla. En este fragmento el lector polaco pierde este nivel de la alusión literaria que consta de las palabras irónicas y autoreferenciales de Vázquez Montalbán quien es el propio autor del fragmento “Gauguin” citado aquí, ya que el poema no está publicado en polaco.

El motivo vinculado con la figura de Gauguin y con la huida reaparece casi cada vez cuando Carvalho descubre el nuevo espacio donde vivió Pedrell. Descubrimos que “leer hasta entrada la noche y en invierno viajar hacia el sur” es el *estribillo étlico* de Pedrell, que solía ver la película *Soberbia* (la película dirigida por Albert Lewin *The Moon and Sixpence* (1942), adaptación de la novela de W. Somerset Maugham (1919) inspirada en la figura de Paul Gauguin), que guardaba las tarjetas postales con las reproducciones de los cuadros de Paul Gauguin y tenía “la reproducción pintada del *¿Qué somos? ¿Adónde vamos? ¿De dónde venimos?*” en su casa de Putxet¹. Todos los elementos pertenecen al patrimonio cultural bien reconocido al nivel mundial y el lector puede entrar en las vías de la investigación para reconstruir el mito que lleva la figura del artista Paul Gauguin por su propia cuenta, ya que el traductor es capaz de colocar los títulos de las obras que funcionan en la cultura polaca.

La investigación llega al punto crucial en la fiesta organizada por Sergio Beser, catedrático y especialista en la literatura. En aquel momento se revelan los nombres de los poetas y Beser expone la interpretación

¹ Vázquez Montalbán cambia el orden de las preguntas en el título del cuadro que son las siguientes: *¿De dónde venimos? ¿Quiénes somos? ¿Adónde vamos?* En la traducción polaca, la traductora inserta la versión del cuadro correcta *Skąd przybywamy? Kim jesteście? Dokąd idziemy?* (Vázquez Montalbán, 2004: 40)

del mito del sur como el paraíso de los artistas descubierto por los americanos (así podemos interpretar la presencia y el sentido del estribillo de T.S. Eliot). Sin embargo, los poetas italianos desenmascaran la visión idealista del sur. Beser comenta que:

Pavese, en el poema, habla de la fascinación que ejerce sobre un adolescente el recuerdo de un pariente marino que ha recorrido el mundo. (...) Para el muchacho los mares del Sur son el paraíso; para el marino, un paisaje marcado por el trabajo cotidiano y rutinario (Vázquez Montalbán, 2014: 100).

En el poema de “Quasimodo” el académico lo desvela citando más líneas y comenta que es un poema social, escrito en pleno neorrealismo crítico y enfatiza un contrapunto amoroso de un hombre desarraigado que desvela su tristeza a su mujer. Aparentemente, el detective y el académico llegan a la conclusión de que la investigación no aporta las pistas que facilitarían encontrar la solución de la muerte de Pedrell. No obstante, para el lector el mito literario del sur añade la nueva perspectiva para interpretar y entender la huida de Pedrell que interpretada solo con las palabras de sus familiares y amigos parece solamente un capricho del hombre inmaduro.

En la versión polaca los fragmentos de la poesía están presentados en la versión traducida por otros autores, como los son: T.S. Eliot por Czesław Miłosz, García Lorca (cuyo estribillo: *aunque sepa los caminos, nunca llegaré a Córdoba* sirve a Beser para poner de relieve la inutilidad de la fuga al Sur alabada por T.S. Eliot) por Janusz Strasburger y Salvatore Quasimodo por Zbigniew Bieńkowski. Lamentablemente la traductora no especifica en una nota bibliográfica nada al respecto por lo que el proceso de codificar se complica. Por suerte aparece el título en polaco del poema de Salvatore Quasimodo que en la versión española del libro aparece en italiano. La lectura del poema pudiera proporcionar la nueva perspectiva hacia la investigación literaria, ya que Salvatore Quasimodo exterioriza el tema del sur de Italia pobre y nada ideal. La imagen a la cual se refiere el poema y que es la anticipación de la representación del concepto del sur en forma de la ciudad San Magín está enfatizada con la referencia a dos canciones *L'emigrant* cantada por Emili Venrell y *El emigrante*, interpretada por Juanito Valderrama. En la versión polaca, al igual que ocurre en la versión española con las referencias a ambas canciones, se entrega con las palabras: “Es como *L'emigrant* de Vendrell o

El emigrante de Juanito Valderrama” (Vázquez Montalbán, 2014: 102), en polaco: “Coś jak *L’emigrant Vendrella* albo *Emigrant Juanita Valderamy*”² (Vázquez Montalbán, 2004: 91). La traductora traduce el título español y deja el título original de la canción catalana. Es obvio que las canciones y sus intérpretes son poco conocidos para el público lector polaco. Por lo tanto, suponemos que el traductor debiera por lo menos facilitar entender que se trata de las canciones, una catalana y otra española intercalando en el texto las palabras como “cantada por”, “interpretada por” o “canción catalana” para que la referencia cultural se realiza a través de hacer correspondencia al propio ámbito. De todas formas, los títulos que son paralelos en polaco, español y catalán recuerdan y evocan el motivo de la emigración en cada uno de las tres lenguas, pero en la versión polaca sin la intervención traductora se pierde la alusión a la cultura catalana, ya que es poco probable que el lector polaco no reconozca la diferencia entre idiomas

Aunque durante la fiesta en la casa del académico los protagonistas proyectan la sensación de considerar la investigación literaria como algo inútil, el proceso continúa. Después de la borrachera encontramos al detective en su casa luchando contra la resaca y dejando su cerebro procesar las informaciones que había conseguido la misma noche. Cuando recupera la consciencia, Carvalho pregunta dónde está el sur y encuentra la respuesta: “el sur es la otra cara de la luna” (Vázquez Montalbán, 2014: 106). La frase inicia el proceso de localizar la ubicación donde había vivido Sturat Pedrell un año antes de su muerte y al mismo tiempo es la referencia al título de la novela de Juan Marsé *Esta cara de la luna* (1962) (Tyras, 2003: 18), idea que se le ocurre a Carvalho cuando mira la luna. La novela de Marsé relata la historia de un joven burgués barcelonés rebelado contra su familia y clase social. La conciencia social le hace establecerse en la otra cara de la luna social y le lleva al fracaso. De ahí que el autor intercale la referencia intertextual que da la luz a la figura de Stuart Pedrell y, en su vez, es imposible de captar por el lector polaco, ya que el libro de Juan Marsé no está traducido al polaco³. Como

² Traducción de Maria Raczkiewicz-Śledziwska

³ No es la única referencia a la figura de Juan Marsé: una de los personajes que vuelve a aparecer a lo largo de la serie es Teresa Marsé cuyo nombre es la combinación del apellido del escritor y el título de su libro *Últimas tardes con Teresa* (1966).

no es posible orientar al lector polaco para investigar el motivo de modo autónomo, la única solución de parte del traductor es explicar el método deductivo del detective que sigue con las connotaciones literarias o ignorar esta parte de la investigación de manera que la lógica de la investigación literaria se convirtiera en el efecto secundario de la borrachería y el monólogo descontrolado. En efecto, debido a la falta de la intervención de parte del traductor en la versión polaca de *Los mares* contamos con la última solución.

La investigación literaria se acaba con el último fragmento marcado en el tomo *Poesías completas* de Luis Cernuda, encontrado en el piso de Pedrell en San Magín. Esta vez el texto mismo incluye tanto el título (*Las islas*) y el autor del poema como el acercamiento al tema: “relataba la aventura de un hombre que llega a una isla, se lo tira una mujer” y después reflexiona sobre el recuerdo y el deseo “¿No es el recuerdo la impotencia del deseo?” (Vázquez Montalbán, 2014: 133). El texto nos proporciona toda la información para seguir con la referencia literaria que una vez más enfatiza la posible motivación de Pedrell para trasladarse a San Magín.

Ahora bien, la reconstrucción de la investigación que ejecuta el detective junto al lector en *Los mares del Sur* requiere considerar por parte del traductor, la posibilidad de reproducir las referencias literarias presentadas en el texto del modo que no altere los procedimientos investigativos que propone el autor. Las numerosas pistas literarias que presenta el autor desarrollan la metáfora del viaje y, a su vez, proporcionan el suspense de la investigación clásica, ya que gracias a las connotaciones literarias Carvalho encuentra la casa de Pedrell. En la versión polaca del texto, esta táctica narrativa es imposible de captar. De ahí que en el siguiente apartado cuando nos adentramos en el carácter metaliterario de la obra montalbaniense propongamos la intervención del traductor como herramienta de ayuda y apoyo del lector polaco.

La metaliteratura

Con vistas a la parte anterior de este artículo, no cabe la menor duda que *Los mares del Sur* es una obra representativa en cuanto a la presencia de los motivos metaliterarios de la serie, pues en ella las referencias metaliterarias son las más exigentes en cuanto a la traducción por el papel que desempeñan en el hilo conductor de la investigación. En este apartado

demostramos otros casos de aplicar las referencias a la literatura y los problemas que surgen en torno de su traducción al polaco.

Una de las primeras escenas de *Los mares* que contiene el comentario metaliterario es la conferencia sobre la novela negra. La intención paródica de la escena se pone de manifiesto por la abundancia de términos literarios y precisamente es la razón, aparte de su universalidad, la que hace que la traductora se abstenga de explicarlos, ya que la confusión que provocan constituye el comentario satírico sobre las teorías literarias. Sin embargo, el error de la traductora que es la consecuencia de la traducción literal del término “la novela negra” (*czarna powieść*) que puede provocar problemas en cuanto a la referencia extratextual, ya que no existe en polaco dicho término. Todavía en uso, encontramos los siguientes términos: “*powieść noir*”, “*hard-boiled*” y “*czarny kryminal*”, siendo este último el equivalente literal de la novela criminal negra que contiene la referencia al color negro que uno necesita para entender el humor del comentario: “Cuando la burguesía no puede conservar el control de la novela empieza a pintarla de colores” (Vázquez Montalbán, 2014: 58).

En la misma escena, donde surge el nombre de Juan Marsé, el nombre del escritor proporciona la oportunidad de la intervención traductora quien con una nota a pie de página habría podido introducir la información imprescindible para realizar la “investigación literaria” presentada en el apartado anterior. Gracias a la información tal como: “Juan Marsé - autor de las novelas *Esta cara de la luna* (1962), *Últimas tardes con Teresa* (1966)” podría orientar al lector hacia las referencias que hace el autor, imitar el proceso de la deducción gracias a la antelación con la cual se transmite los detalles sobre la obra de Juan Marsé. Asimismo, el proceso de la lectura del texto meta conseguiría las posibilidades del texto original y el traductor recuperaría por la falta de la nota a pie de página (cuya presencia de todas formas revelaría al lector la inutilidad de la investigación que realiza como persona que no pertenece a la cultura del texto original) en la escena cuando gracias a las connotaciones literarias Carvalho localiza la estancia de Stuart Pedrell.

El texto es un todo lleno de sentido, como un mecanismo que produce imágenes o referencias, por eso el traductor se ve obligado a atender todos los aspectos que son responsables de activar las funciones referenciales e incluso extratextuales. A veces en el proceso de la traducción se

pierde las referencias potenciales que, aunque actualmente no son posible realizar por falta de la traducción de los poemas de Vázquez Montalbán al polaco, podrán salir a la luz el día en que la poesía del autor se incluya en la base cognitiva del lector polaco. La frase: “La penumbra iluminada por el fuego acentuaba sus rasgos fundamentales de muchacha sin flor” (Vázquez Montalbán, 2014: 28) hace, en primer lugar referencia al título de la novela de Marcel Proust *A la sombra de las muchachas en flor* (*À l'ombre des jeunes filles en fleur*, 1919) que no es fácil encontrar en polaco con este título literal de la novela francesa, ya que ha sido modificada *W cieniu zakwitających dziewcząt*⁴ (A la sombra de las muchachas florecidas –versión polaca del título francés). Al mismo tiempo es la alusión al poema de Manuel Vázquez Montalbán *A la sombra de las muchachas sin flor* (1973). Por la modificación de la sintaxis del título de la obra de Marcel Proust en la cultura polaca parece difícil conservar las dos referencias a la vez, y así en la traducción de Maria Raczkiewicz-Śledziowska desaparecen ambas, por lo que la traductora rechaza la metáfora de “la muchacha sin flor” interpretándola con las siguientes palabras: “dziewczyna, która na pewnoutraciła już dziewictwo”⁵ (Vázquez Montalbán, 2004: 27).

Como hemos demostrado, la necesidad de la intervención del traductor en el texto y su forma depende del carácter de la referencia y la función que desempeña en el mecanismo narrativo. Desde luego, la traducción de los elementos de cultura en los textos, cuya forma está determinada por la fórmula genérica, exige al traductor que someta sus decisiones a la reflexión e investigación necesaria acerca de las soluciones que aplique en el texto. Sin embargo, a pesar de la tendencia a ocultar la presencia del traductor en los textos del género policiaco, la fórmula no cierra las vías a la intervención traductora dentro del texto. Además, la intención del autor que se manifiesta en la alteración de la fórmula cuando el propio proceso de la investigación detectivesca se transfiere al nivel de la reflexión sobre los motivos literarios, hace preciso que el proceso de recrear el mecanismo narrativo esté basado en las referencias culturales.

—

⁴ Traducción literal: “A la sombra de las muchachas florecidas.” La traducción es nuestra

⁵ Traducción literal: “La muchacha que sin duda ha perdido la virginidad.” La traducción es nuestra

Las organizaciones y partidos políticos

Después de observar los motivos literarios que activan al lector para realizar la táctica textual de la investigación, pasamos al análisis del motivo que contribuye a la novela el carácter de la crónica. Uno de los temas primordiales de *Los mares del sur* es la reflexión sobre los mecanismos políticos desde la perspectiva obrera y enmarcado en el momento histórico de la transición (estamos entre el momento de firmar los Pactos de Moncloa en 1977 y la ratificación de la Constitución en el referéndum del 6 de diciembre de 1978), por eso no debe extrañarnos que a lo largo de la lectura surjan los nombres de los partidos políticos, la mayoría en forma de siglas. Así que el nombre de los partidos políticos en el proceso de la traducción se convierte en un elemento que uno prefiere conservar para conseguir el efecto de la autenticidad.

La traductora de *Los mares del Sur* opta por conservar las denominaciones de los partidos políticos en la versión española para luego comentar el nombre a pie de la página. No obstante, no sabemos por cierto quién es el autor de las explicaciones, así que, como puede verse en la tabla siguiente, en la versión polaca todos los comentarios a pie de la página no tienen la autoría. Por lo tanto, podemos observar las intervenciones directas de la traductora o el redactor del texto.

LAS ORGANIZACIONES Y PARTIDOS POLÍTICOS EN *LOS MARES DEL SUR*

LAS SIGLAS DEL TEXTO <i>LOS MARES DEL SUR</i> DE MANUEL VÁZQUEZ MONTALBÁN (2014)	LOS COMENTARIOS EN NOTAS A PIE DE LA PÁGINA DE LA VERSIÓN TRADUCIDA POR MARIA RACZKIEWICZ-ŚLEDZIEWSKA (2004)	OBSERVACIONES
-¿Por quién votó el señor Stuart Pedrell en las elecciones de junio de 1977? -Eso no me lo	UCD (Unión de Centro Democrático) – Unia Centrum Demokratycznego. (p. 41)	El nombre del partido traducido al polaco provee suficiente información para entender la orientación

<p>dijo. -¿Por UCD? -No. No creo. Algo más radical. (p. 44)</p>		<p>política del partido.</p>
<p>-¿Y usted? -No veo el interés que pueda tener mi voto. -Disculpe. -Voté a Esquerra Republicana de Catalunya, si le interesa saberlo. (p. 45)</p>	<p>Esquerra Republicana de Catalunya (p.41)</p>	<p>En el texto traducido al polaco el nombre queda en la versión catalana sin comentarios, ya que el lector polaco no tiene la información sobre la orientación del partido para entender que Stuart Pedrell y su mayordomo votaron por los partidos de los extremos opuestos.</p>
<p>El taxista hablaba andaluz y a los dos minutos de conversación ya le había dicho que en las pasadas elecciones generales había votado por los comunistas del PSUC. (p. 60)</p>	<p>PSUC (Partit Socialista Unificat de Catalunya) – Katalońska Partia Socjalistyczna. (p.55)</p>	<p>El nombre del partido traducido al polaco combinada con la palabra “comunistas” provee demasiado contexto para entender el humor que presentan las decoraciones en el coche del taxista (foto de la familia fea, la Virgen de Montserrat, un lacito de Barça y la constatación que el taxista votó por los comunistas)</p>

Durante la guerra vinieron a buscarme los de la FAI y los recibí con mi mejor batín de seda. (p. 64)	FAI (Federación Nacional Ibérica) – organizacja rewolucyjna anarchistów założona w 1927 roku, znana z wielu spektakularnych akcji terrorystycznych. (p. 59)	Comentario necesario para que el lector que no conoce la historia de España entienda el humor de la situación cuando el marqués manifiesta su origen aristocrático a pesar de la amenaza de ser asesinado por los terroristas.
Planas se presenta a las elecciones de la CEOE, la Patronal como la llama la prensa. (p. 63)	Confederación Española de Organizaciones Empresariales) – największehiszpańskie zrzeszenie przedsiębiorców. (p. 63)	Comentario necesario para entender la noción del CEOE.
-Pero, ¿de qué presume? Dígame. -De ser de esos de la ETA. (p. 141)	ETA (p. 125)	Sin comentario. Comentario no necesario, ya que al lector polaco le es familiar la denominación ETA
-Ha tenido usted suerte, podía haberse ido con uno del GRAPO. -¿Por qué he tenido suerte? -Porque la ETA es otra cosa. Es un valor más sólido. (p. 141)	GRAPO (Grupos de Resistencia Antifascista Primero de Octubre) – Antyfaszystowskie Grupy Oporu Pierwsze Października. Skrajnie lewicowa organizacja hiszpańska powstała w 1975 jako zbrojne ramię Komunistycznej Partii Hiszpanii PCE(r) Przez władze hiszpańskie uważana za najbardziej niebezpieczną (po ETA) organizację terrorystyczną. (p. 125)	Comentario imprescindible, ya que el lector polaco no conoce el nombre de la organización y no entenderá el humor negro y absurdo que produce la comparación del detective.

Los datos de la tabla muestran que solo en el caso del PSUC el comentario del traductor no es necesario, así que el texto provee el contexto para la sigla “PSUC” (“votar por los comunistas”). Los otros ejemplos (aparte de la ETA) demuestran que, a pesar de cual sea el método empleado para la reproducción del nombre en el texto traducido, el lector necesita el comentario introducido en el mismo texto o en forma del comentario externo para entender la referencia extratextual. De ahí que se evidencie que, en el momento de traducir los elementos del trasfondo histórico de la época, el traductor tiende a revelar su presencia o, en el caso cuando las notas a pie de página no son de su autoría, dejar los elementos que pertenecen al ámbito de la historia local en la versión original. Conviene resaltar que los nombres de los partidos constituyen el contexto histórico de la novela y representan uno de los elementos de la crónica. No obstante, a nuestro entender los comentarios añadidos al texto no siempre cumplen las exigencias del mismo mecanismo narrativo. A nuestro juicio, se desarrolla demasiado el concepto de los *GRAPO*, ya que la intervención a pie de la página impide captar el humor de la comparación irónica del detective. En el texto polaco se conserva las siglas *CEOE*, en vez de reproducir el nombre de esta organización en polaco en el mismo texto que es suficiente para entender la posición que quiere conseguir Planas. En este contexto, también parece inexplicable dejar el nombre de la *Esquerra Republicana de Catalunya* en su versión original sin ningún comentario. Por tanto, a pesar de que la intervención de la traductora es más perceptible, llegamos a la conclusión de que la inconsecuencia en la realización de los comentarios y la persistencia en conservar las siglas españolas en el texto traducido son un efecto de la falta de reflexión sobre su función dentro del mecanismo narrativo y solo muestra el respeto hacia la realidad histórica.

Conclusión

La falta de conocimiento sobre la cultura origen e historia por parte del lector (y traductor), muchas veces impide reproducir las referencias que requiere el mecanismo del texto. Como el autor de la serie Carvalho opta por desarrollar su concepto de novela negra, construyendo para ello una red de referencias culturales en forma de la novela detectivesca ubicada en el momento histórico bien definido, consideramos que la obligación del traductor es respetar las premisas de la serie en el proceso de traduc-

ción. El mismo traductor es, hasta cierto punto, responsable de hacer las pertinentes referencias a la cultura que, en el caso de la serie carvalhiana, activan los elementos fundamentales del mecanismo narrativo cuyo éxito consta de la reproducción de la imagen codificado en el texto.

En este sentido, consideramos que el traductor debería reconocer la calidad literaria del texto y sus rasgos constitutivos. Al analizar la versión polaca de *Los mares del Sur* realizada por Maria Racziewicz-Śledziowska, tomando como base los elementos culturales de la investigación y el motivo que proporciona el fondo histórico, llegamos a la conclusión de que la traductora, aunque respeta la autenticidad histórica, no adopta ninguna táctica traductora a la luz de la estrategia textual de la obra. A nuestro juicio, la traductora define su responsabilidad hacia la novela en forma de la transferencia textual y en muchos casos se abstiene de intervenir o interviene en el texto sin reflexión acerca de la capacidad del texto traducido para producir imágenes del texto original. Asimismo, en este artículo postulamos que la etiqueta de la novela popular que hoy en día sigue vigente en relación a la novela policiaca, no influyera en la calidad del trabajo de la editorial y del traductor, ya que el género mismo, es decir, la novela negra, todavía sigue desarrollando su concepto complejo dentro del panorama de la cultura universal.

Bibliografía

- Colmeiro, José F. *La novela policiaca española*, Barcelona, Anthropos, 1994. Impreso.
- Eco, Umberto. *Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*. Barcelona: Lumen, 2000. Impreso.
- . *Dzielo otwarte*. Warszawa: W.A.B., 2008. Impreso
- . *Decir casi lo mismo*. Barcelona: Debolsillo, 2009. Impreso.
- Ingarden, Roman. *O dziele literackim: badania z pogranicza ontologii, teorii języka i filozofii literatury*. Warszawa: PIW, 1960. Impreso.
- Kozak, Jolanta. *Przekład literacki jako metafora. Między logos a lexis*. Warszawa: PWN, 2009. Impreso.
- Newmark, Peter. *Manual de traducción*. Madrid: Cátedra, 1999. Impreso.
- Tyras, George. *Geometrías de la memoria. Conversaciones con Manuel Vázquez Montalbán*. Granada: Zoelia Ediciones, 2003. Impreso.

- . “Entre la memoria y deseo: La poética de la huida en la obra de Vázquez Montalbán”. *Manuel Vázquez Montalbán: el compromiso con la memoria*. Ed. José F. Colmeiro. Woodbridge: Tamesis, 2007. 105 – 116. Impreso.
- Vázquez de Parga, Salvador. *De la novela policiaca a la novela negra*, Barcelona: Plaza & Janes Editores, 1986. Impreso.
- Vázquez Montalbán, Manuel. *Morza południowe*. traducción de Maria Raczkiewicz-Śledziewska, Warszawa: Noir sur Blanc, 2004. Impreso.
- . *Los mares del Sur*. Barcelona: Editorial Planeta, 2014. Impreso.
- Venuti, Lawrence. *The Translator's Invisibility*. London, New York: Routledge, 1995. Impreso.

Crónica de un desencanto: la transición a examen en la literatura policíaca de Manuel Vázquez Montalbán y Juan Madrid

DIEGO ERNESTO PARRA SÁNCHEZ

Planteamiento inicial

La narrativa policíaca experimenta en España una eclosión sin precedentes en la década de los años setenta a la sombra de las vertiginosas transformaciones políticas sociales y económicas que trae consigo el proceso de transición democrática. Con rúbricas como las de Vázquez Montalbán, Juan Madrid, Martínez Reverte, González Ledesma, Andreu Martín o Julián Ibáñez entre las más representativas, este discurso literario debe ser entendido como trampolín, por su ligazón a las problemáticas urbanas a pie de calle, su superdotada capacidad para la recreación realista y su carácter de literatura de masas, para el retrato crítico de un momento o período histórico determinado.

En el caso de España en una vertiente parricida, dado que esta nueva novela policíaca, heredera del *hard boiled* de los maestros norteamericanos, se dedica a cuartear la realidad de la España de este período en un discurso cargado de reflexiones críticas sobre los hitos fundamentales del mismo movimiento que propicia su nacimiento, desarrollo y auge en España. En este cuestionamiento de la Transición, o si se prefiere, esta evaluación continua de su desarrollo, de sus logros y, sobre todo, de sus fracasos, descuellan sobre todo las voces de Manuel Vázquez Montalbán, con su saga protagonizada por Carvalho y ambientada en Barcelona, y Juan Madrid, con su serie “Toni Romano” localizada en Madrid. A lo largo de estas páginas, tras presentar un breve repaso sobre la historia de esta literatura popular en España desde sus orígenes hasta la caída del régimen franquista, se ahondará en esta narrativa criminal entendida como una plataforma para la reflexión crítica sobre el período transicional en torno a cuatro ejes fundamentales: el político, el económico, el social y el relativo a los medios de comunicación.

Breve historia del género policíaco en España hasta 1975

Hasta este momento, su práctica se había limitado a un número reducido de autores y obras poco trascendentes. Aunque el escritor granadino Pedro Antonio de Alarcón es considerado por muchos como el precursor de este género en España a raíz de la publicación en 1853 de su relato “El clavo”¹ (una investigación judicial en torno al asesinato de una persona al aparecer un cadáver con un clavo en el cráneo), su primera cultivadora *stricto sensu*, ya no solo como autora sino también a través de estudios sobre el género, fue Emilia Pardo Bazán. En el año 1905 publica el cuento “Misterio”, y en 1911 “La cana” y “La gota de sangre”. Caracterizados por un primitivismo tanto a nivel de estilo como a nivel argumental, se trata de textos que siguen fielmente el modelo británico de detective aficionado que resuelve un crimen por medio de la observación detallista y la deducción. Su contribución inaugural terminaría con la publicación en 1913 de *Belcebú*, aunque posteriormente el profesor Benito Varela Jácome descubriría un manuscrito titulado *Selva* que podría suponer la continuación de “La gota de sangre”: un escrito inédito compuesto por ciento sesenta y ocho cuartillas redactadas a mano y llenas de tachaduras y correcciones, lo que parecería “demostrar el escaso interés de la autora por concluir esta novela y la pérdida de entusiasmo en cuanto a la literatura policial en sus últimos años” (Bados 31).

Anteriormente, en 1909, Joaquín Belda y Manuel A. Bedoga habían publicado la novela *¿Quién disparó?*: una parodia de Sherlock Holmes y el Dr. Watson que se hizo popular en la época entre unos lectores que empezaban a disfrutar con las traducciones de clásicos del género – principalmente exponentes del relato de enigma– anglosajones. La aplicación de manera estricta de los convencionalismos del *whodunnit*, bien desde el pastiche, bien por medio de la parodia seguirá siendo común denominador durante las décadas siguientes hasta el año 1936.

Con el estallido de la guerra civil y la consiguiente llegada de la dictadura franquista, la publicación de esta literatura decae y, aunque se siguen editando traducciones extranjeras, la censura lleva a cabo una

¹ A diferencia de lo que una parte de la crítica especializada sostiene, en este trabajo no vamos a considerar a Pedro Antonio de Alarcón y su relato breve “El clavo” (1853) como autor y obra inauguradoras del género en España por entender que guarda mayor relación con el género de crónica de crímenes reales o causas célebres.

labor de depuración más que notable en consonancia con los valores sociales que se pretendían fomentar.

Es preciso destacar también que este valor cultural seguía considerándose entre el público español como un valor ajeno y extranjerizado. No solo el hecho de que la mayoría de las obras que se publicasen fueran traducciones de obras de otros países –o simples recreaciones emuladoras del relato de enigma–, sino también la recurrencia a investigadores foráneos y ubicaciones extranjeras era una constante en la época. Así, a la hora de caracterizar y localizar tanto personajes como ubicaciones, los escritores españoles se decantarán por dos países principalmente: Reino Unido –como Fernández Flores o August Jordana– y Estados Unidos –Pérez Capo o Marsá Becal– (Close 126).

Sin duda, uno de los autores que con más precisión ha explicado este fenómeno –valiéndose de su vasta experiencia tanto como editor como escritor para la editorial Bruguera– es Francisco González Ledesma:

La gente de la calle no hubiera admitido inspectores Gómez ni criminales Rodríguez, ni calles conocidas que no excitaran sus sueños y sus ansias de viajar. Todo lo bueno sucedía entonces fuera de España, y las únicas policías con garantía de origen eran Scotland Yard y el FBI, sobre todo este último. [...] De modo que por esas razones tan importantes nadie escribía novelas policíacas ambientadas en las ciudades españolas y encima con sentido crítico, es decir lo que hoy llamaríamos ya “novela negra”. Los argumentos se desarrollaban en Inglaterra, Estados Unidos y excepcionalmente en Francia. En lugares oficialmente tan corruptos era posible situar grandes “gangs”, policías que cobraban bajo mano, gobernantes venales y hasta alguna señorita que enseñaba el portaligas, si bien esa prenda íntima nunca pudo mencionarse de una forma expresa (González 12).

Por el contrario, el escritor Mario Lacruz y su novela *El inocente* (1953) suponen una interesante excepción en el panorama de escritores españoles de policíaco durante la posguerra. La novela de Lacruz escapa conscientemente de la tradición importada de novela policíaca clásica e inicia al mismo tiempo un acercamiento del género hacia formas de mayor calado por medio de una imbricación novedosa de, por un lado, el aspecto lúdico del interrogante policíaco ágilmente narrado, y, por otro, la observación profunda de lo humano conjugada con una mayor experimentación técnica. De hecho, el propio Lacruz reconoce en este sentido la influencia del autor belga George Simenon, al incorporar, como sos-

tiene la profesora Julia Luzán, la introspección psicológica a su producción enriqueciendo con ello en gran medida esta literatura: “De Simenon también [...] en la capacidad de, con muy pocos medios, crear un clima o un personaje y meterte enseguida en él” (Luzán 36).

En síntesis, según José Colmeiro, Lacruz combinaría “elementos de vanguardia narrativa, como la profundidad psicológica, el perspectivismo o la ruptura del orden lógico temporal, con ingredientes clásicos de la intriga policíaca, obteniendo un resultado novedoso” (Colmeiro 141).

Para terminar con este apartado, en las décadas de los años cincuenta y sesenta, aparecen los investigadores Manuel González, alias Plinio, de la policía municipal de Tomelloso, y su acólito Don Lotario, el veterinario del pueblo. Con novelas como *El reinado de Witiza* (1967) o *Las hermanas coloradas* (1970), la práctica del género en España toma en las manos del autor Francisco García Pavón la forma de historias policíacas auténticamente enraizadas en nuestro país inaugurando una tendencia autóctona alejada de los moldes imperantes anglosajones. En ella, el enigma va cediendo terreno a favor del retrato costumbrista de La Mancha profunda, trasunto de la España rural bajo el régimen franquista, con una minuciosa descripción de lugares, costumbres y tipos humanos del momento. Aunque, por supuesto, se tratará todavía de una literatura policíaca en la que la realidad social estará expuesta –como escribe el crítico Javier Villán en su prólogo a la edición de *Las hermanas coloradas* de la colección “Biblioteca El Mundo”– “con la moderación sentimental propia de un moderado como era el autor manchego” (García 7). Para muestra, el siguiente extracto donde García Pavón se refiere a la falta de pluralidad política desde el humor y el costumbrismo en los siguientes términos:

[Plinio] compró el Lanza [periódico deportivo] [...] y volvió a su despacho sin ninguna perspectiva de amenidad para aquella mañana. Leyendo el Lanza que hablaba muy por menudo de los partidos de fútbol jugados el día anterior en todos los pueblos de la provincia, según costumbre de la prensa de este país, que por algo se dice que vivimos en un régimen de partido único (García 18-19).

El Boom editorial de la narrativa policíaca en España a partir de 1975

Son tres las razones que, históricamente, se han enumerado en relación a la falta de una tradición consolidada de literatura policíaca española:

razones políticas, razones de naturaleza editorial y razones socio-históricas. En lo que atañe a las primeras, hay que comentar las complicaciones que podían representar su cultivo y promoción en un régimen autoritario como el franquista, sobre todo en su vertiente negra o *hard boiled*, por su dimensión realista y su inclinación inherente al retrato crudo de la realidad social a pie de calle. Esto explica que, durante el franquismo, tanto escritural como editorialmente, existiera una predilección por el relato clásico de enigma o *whodunnit* debido a sus menores implicaciones críticas; las pocas muestras de novelas negras que llegaban, en cambio, no conseguían superar la censura oficialista. Así ocurriría con la publicación de *Lady in the lake* (1943) de Raymond Chandler que, publicada por la editorial Mateu² en 1962 bajo el título *La "dolce vita" en América*, "fue objeto de censura siendo varios pasajes mutilados" (Vallés 80). Entre las razones de naturaleza editorial, sobresale la de la consideración negativa que acompañó al género en nuestro país desde sus primeras manifestaciones y que obligaba a los pocos autores que practicaban el género a utilizar ubicaciones extranjeras para localizar sus tramas o a esconder sus identidades bajo pseudónimos (Fernández 10).

Efectivamente, las convenciones sociales y críticas de carácter elitista, que han sido las dominantes durante mucho tiempo en España, tendían a integrar la novelística criminal en el campo de la "subliteratura" generalizándose una infravaloración de la misma que motivó, sin duda, la exigua práctica de este tipo de literatura en este país: "No ha habido en España escritores especializados en novela policíaca y dedicados a ella como su medio normal de expresión, [...] a causa de la deplorable consideración social [...] que ha tenido en nuestro país" (Vázquez de Parga 24). Sin embargo, ninguna de estas razones explica tan bien la ausencia de tradición literaria policíaca en España como ciertas motivaciones socio-históricas, ya que este género "presupone unas condiciones particulares para su surgimiento tales como la existencia de un sistema democrático pluralista, una sociedad capitalista avanzada y una demografía urbana desarrollada" (Colmeiro 263).

² Empresa editorial con sede en Barcelona fundada por Francisco F. Mateu en 1945 dedicada a la publicación de obras sensacionalistas, así como cómics o literatura infantil, tanto en castellano como en catalán.

La novela policíaca surge en un contexto de legitimación de la ideología jurídica de la burguesía industrial, y es precisamente la falta de esta ideología la que explica, en última instancia, su inexistencia en España hasta la década de los setenta. Hay que esperar hasta el final de la dictadura franquista y el consiguiente advenimiento de la democracia para ver eclosionar esta literatura en un país donde se empiezan a dar los conflictos políticos, sociales y económicos propios de las ciudades modernas industrializadas bajo el amparo de una libertad de expresión y de edición que empieza a permitir la reflexión crítica –libre ya de las amputaciones ocasionadas por la censura dictatorial– sobre la realidad del momento y su problemática: principalmente las fisuras del movimiento transicional democrático provocadas por la subsistencia de agentes políticos continuistas entre las esferas gubernamentales. Sólo así se propicia la atmósfera que posibilita el desarrollo editorial del género en España y el surgimiento de un público lector cada vez más masivo. Como concluye la profesora Mari Paz Balibrea: “público e industria se retroalimentarán mutuamente a partir de la transición para generar un fenómeno cultural que surge durante la esta época pero que no habría sido posible en su extensión y alcance sin los desarrollos socioeconómicos e ideológicos del tardofranquismo” (Balibrea 113); en definitiva, un contexto en el que el capitalismo, tardío y circunscrito a zonas concretas, aparece en su forma plena provocando que en los grandes centros urbanos surjan fenómenos propios de la ciudad capitalista entre los que arraiga sólidamente esta literatura, como la soledad, la desigualdad o la violencia.

Policíaco y Transición: crítica política

Si hay algo que traslucen las propuestas literarias criminales de los autores de esta generación –y muy especialmente las de Montalbán y Madrid– es la pervivencia de personalidades franquistas en puestos de influencia política tras la muerte del generalísimo. Lejos de romper de raíz con el sistema dictatorial, se vislumbra un continuismo ideológico notable bajo la forma de un nuevo partido político: Alianza Popular, que tanto en Montalbán como en Madrid activa la ecuación “transición” = “camuflaje”, pese a la derogación superficial de las estructuras del Movimiento Nacional. Como dice Juan Madrid en *Un beso de amigo* – primera novela de la saga– por boca de su protagonista, el ex policía

franquista y ex boxeador abjurado de la policía franquista: “¿Y pedir el reingreso en el cuerpo ahora que se ha muerto el General y han cambiado los tiempos? Pero ¿han cambiado realmente?” (Madrid 96). En esta misma línea se expresa el escritor Francisco Javier Satué en un interesante prólogo también a la edición de “Biblioteca el Mundo” de *Tatuaje* (1974) de Vázquez Montalbán: “¿Quién iba a decirnos que, tras la interminable postguerra y el drama de la lucha contra Franco y su régimen, “popular” iba a convertirse en divisa de los estandartes de sus secuaces, como Fraga y sus apóstoles” (Vázquez, 2001a: 7).

Otros dos fracasos de la transición en materia política que son aludidos a lo largo de estas sagas, son, por un lado, el hecho de que la transición no haya sabido —o no haya querido— mitigar el atávico conflicto entre las dos Españas en una dialéctica electoral bipartidista entre el Partido Popular, heredero a su vez de Alianza Popular, y Partido Socialista Obrero Español que, sin duda, era una vuelta a una especie de turnismo político, respaldado por una cobertura mediática también partidista y clientelar, con el fin de estabilizar España en materia de política interior. A este respecto, en *Los mares del sur* se reflexiona sobre esta realidad en un tono no exento de la ironía que caracteriza los textos del autor catalán:

¿Qué régimen político predominará en ese futuro paradisiaco [nótese la ironía en referencia a la España democrática] me preguntará usted. Y yo le responderé una socialdemocracia muy liberal cuando no un liberalismo muy socialdemócrata. En el caso de que no haya guerra y continuemos por la vida coexistencial (Vázquez, 2001b: 64).

Por otro lado, el otro gran “no logro” de la transición, y que se revela con el tono premonitorio de quien tan bien supo interpretar la sociedad en plena transformación que sus novelas policíacas reflejan, es la no resolución de los conflictos nacionalistas o de las que, en terminología transicional se dieron en llamar con la voz eufemística de “regiones históricas”. Como sugiere Vázquez Montalbán en el siguiente fragmento de *Pájaros de Bangkok*, la España de la Constitución del 78 ha fallado en la creación de un mapa político-social integrador lo suficientemente atractivo como para, una vez concluida la efervescencia transicional y asentada una dinámica democrática más o menos estable, atenuar a favor de un

proyecto común las identidades vasca, gallega y catalana gravemente inhibidas durante el franquismo:

- Lo extraño es que aquí en Barcelona no se ha notado alegría por la victoria socialista [en los comicios de 1982]
- [...] Es cierto, aquí no hubo la alegría que hubo en Madrid
- Toma, porque los socialistas catalanes saben que las elecciones se las ha ganado Felipe González y eso tiene un precio.
- A mí que no me toquen Catalunya. Alzaba el pintor con tozudez etílica.
- Porque por delante de todo soy catalán (Vázquez, 1990: 217).

A nivel legislativo, si bien la Carta Magna del 78 atestiguaba una importante apertura en este sentido con el reconocimiento de derechos tan importantes como los de edición, asociación política libre o libertad de expresión, además de la firma de una Amnistía total por delitos de disidencia política o la legalización de partidos como el Partido Comunista Español (ambos acontecimientos en 1977), desde el policíaco de estos autores sorprende el mantenimiento, aunque no en su totalidad, sí en una parte sustancial la Ley franquista de Vagos y Maleantes en materia de seguridad ciudadana. Configurada a partir de la Ley “Gandula” aprobada durante la II República en España en 1933, con el objetivo principal de controlar la mendicidad, es ampliada posteriormente por el régimen (1954) y utilizada como instrumento de represión social contra colectivos especialmente señalados como el homosexual. Tras la muerte de Franco, el indulto de 1975 y las amnistías parciales y totales de 1976 y 1977 respectivamente no incluyen a nadie incurso en penas por transgresión de esta ley. Entrada la democracia, la ley continúa en vigor. En 1979 se eliminan algunos artículos, como los que persiguen la homosexualidad. Pero no será hasta el 23 de Noviembre de 1995 (veinte años más tarde) cuando, tras sucesivas modificaciones y suavizaciones de su contenido, se derogue por completo esta ley contra cuyo papel de estigmatizador social impropio de una sociedad moderna carga también Vázquez Montalbán:

Entre las historias de tatuajes que recordaba destacaba la de aquel pobre chorizo que se había grabado en el pecho: “Muera la policía”. Había pagado cara su declaración de principios a lo largo de casi treinta años de reclusión alternante cumpliendo pequeñas condenas y arrestos por la Ley de Vagos y Maleantes. El examen del tatuaje del Madriles se había convertido

años más tarde en uno de los pasatiempos predilectos de las comisarías de todo el país.

-A ver, Madriles, déjanos ver eso, hombre.

-Le juro señor inspector que fue un mal momento. Estaba borracho y me dio por ahí. Ya me lo desaconsejó el maestro que me lo hizo; Madriles: te dará muchos disgustos.

-Uno más no importa. Anda, Madriles, quítate la camisa (Vázquez, 2001a: 27).

Policíaco y Transición: impacto social

En lo que a su fotografía a nivel social se refiere, la novela policíaca española de los años setenta reproduce a lo largo de sus páginas la nueva cartografía social emergente, en la que colectivos, cuya adscripción esta intrínsecamente arraigada en los bajos fondos suburbanos, afloran tomando la ciudad en sus calles y plazas más emblemáticas. Así, en *Un beso de amigo* se puede leer:

Me dejó en la calle Mayor, esquina a Postas. Le pagué sin propina y caminé hasta los soportales de la plaza. Había gente como para hacer la guerra: borrachos profesionales, pandillas de muchachos, maricones, putas abotargadas y vecinos que aprovechaban las últimas noches del verano. El Chirla estaba tirado al pie de una columna, rodeado de cristales rotos y de su propia vomitera rojiza (Madrid, 1987: 53).

Nótese también cómo estos autores alertan sobre la pervivencia de un inequívoco culto al franquismo en bastantes sectores de la sociedad. Insuflado por el repentino ascenso de la criminalidad a pie de calle durante los primeros años de la transición y fundamentado en la convicción de que la “mano dura” y las restricciones sociales durante la dictadura actuaban más eficientemente como garantes de la seguridad ciudadana³, su presencia latente se deja ver en pasajes como este:

En la Plaza Mayor me tropecé con el Loco Vergara. [...] Estaba parado frente a la estatua de Felipe III con el brazo en alto cantando el Cara al Sol. [...]

³ En un momento de la narración en el que el protagonista de la saga policíaca de Juan Madrid, “Tony Romano” se acerca a pedirle trabajo a una empresa de detectives privados para la que suele trabajar esporádicamente, esta sensación generalizada la sentencia magistralmente el autor malagueño, por boca del gerente de la empresa, al comienzo de *Regalo de la casa* por medio de las siguientes palabras: “¿Quieres que te diga una cosa, Tony? Se está confundiendo libertad con libertinaje” (Madrid, 1996: 23-24).

Me susurró al oído-: Esto está lleno de putas, yonkis y comunistas. [...] Ahora se pasean por todos lados. Pronto va a haber otra cruzada. [...] Ya no hay cojones, mi comandante. Antes no se dejaba con vida a los comunistas... y ahora... [...] antes era otra cosa (Madrid, 1989: 40-41).

El vertiginoso desarrollo urbano, ligado a la incipiente maduración industrial que experimenta España, provocan también un fenómeno sociológico de gran importancia y que condicionará el crecimiento urbano de las más importantes ciudades españolas durante la transición: el éxodo rural. Unido a una cada vez mayor inversión en educación superior (universitaria y de formación profesional) ante la necesidad de tecnologizar y profesionalizar el tejido económico del país, en *Regalo de la casa* (1986), la tercera entrega de la saga Tony Romano, Juan Madrid recrea este fenómeno, desde la crudeza y la sequedad de su estilo incisivo, a través de la imagen de un crisol heterogéneo y marcado por la desigualdad en el que coexisten profesionales en una España que va poco a poco modernizándose en materia económica con protagonistas del mundo del hampa como traficantes, chaperos, drogadictos, proxenetas y prostitutas.

Pero desde entonces ha pasado mucho tiempo. El barrio de Maravillas se ha ido llenando de modernos, camellos y de jóvenes profesionales que no quieren vivir en Parla ni en Fuenlabrada [...] Paco no me reconoció. Yo debía de ser uno de tantos que van por allí a comprar coca o heroína. O quizás un bujarrón viejo a la busca de chiquitos flacos con ganas de ganarse su papelina de caballo (Madrid, 1996: 105).

Policiaco y Transición: situación económica

Se aprecia una carga contundente en materia económica contra la perpetuación de un modelo donde la especulación inmobiliaria sigue teniendo un papel protagonista. En un contexto de necesidad de expansión urbanística, por el crecimiento demográfico causado por la demanda de mano de obra industrial y la consiguiente llegada masiva de emigrados rurales a la que aludíamos antes, se crea un caldo de cultivo propicio para la especulación. En ésta, políticos y constructores en connivencia se enriquecen ilícitamente continuando con una dinámica impulsada en la década de los 60 durante la denominada etapa del desarrollismo y que sigue los siguientes pasos:

- Común interés económico de político y empresario constructor.
- Político declara edificable un terreno.

- Se expropia o valora a la baja el metro cuadrado de dicho terreno forzando a los pequeños propietarios a vender por debajo del coste real, cuando no a abandonar, sus parcelas.
- Empresarios constructores adquieren fácilmente el terreno y construyen “barrios dormitorios” a bajo coste, con deficientes materiales y carencias habitacionales, pero a un precio elevado aprovechando la alta demanda de vivienda.
- Político y empresario constructor se reparten su porcentaje de beneficios.

En *Los mares del sur*, Vázquez Montalbán aborda en profundidad este tema que, por desgracia, parece haberse convertido en una enfermedad endémica de la economía española. En esta, a la par que avanza la investigación en la que Carvalho tiene que arrojar luz sobre la muerte precisamente de un constructor, el señor Stuart Pedrell, el autor dispara las siguientes palabras:

Como Stuart Pedrell no contestaba, Carvalho concentró su interés en la barriada de San Magín. [...] A Stuart Pedrell se atribuían un buen puñado de especulaciones, pero sobre todo la de San Magín. A fines de los años cincuenta, y dentro de la política de expansión especulativa del alcalde Porcioles, la sociedad Construcciones Iberisa, compra bajo precio descampados, solares [...] y huertos familiares del llamado camp de Sant Magí, zona dependiente del municipio de Hospitalet. [...] En un segundo plan de construcciones, esa tierra de nadie también fue urbanizada y multiplicó por mil la inversión inicial de la constructora. San Magín fue mayoritariamente poblado por proletariado inmigrante. El alcantarillado no quedó totalmente instalado hasta cinco años después del funcionamiento del barrio. Falta total de servicios asistenciales. Reivindicación de un ambulatorio del seguro de enfermedad. De diez a doce mil habitantes. Menuda pieza estabas hecho, Stuart Pedrell (Vázquez, 2001b: 96-97).

Policiaco y Transición: medios de comunicación

Por último, en lo que al llamado cuarto poder fáctico se refiere, si bien la Transición trajo consigo en el 78 el derecho fundamental de la libertad de expresión y de la libertad de prensa, tanto Madrid como Montalbán denuncian dos aspectos fundamentales con respecto a este tema: por un lado, el control mediático y la falta de libertad a la hora de abordar ciertos temas, ahora no con la finalidad de preservar o fomentar una identidad nacional, sino en aras de mantener un el orden constitucional,

estabilizando España desde su política interior y evitando dar voz a conflictos que pudieran generar controversia o amenazar la convivencia social. Por ejemplo, otra vez en *Un beso de amigo*, Juan Madrid se refiere a este problema aludiendo a la célebre publicación *Cambio 16*. Esta fue una revista de información general española que actuó como un medio importante en la transición política española desde la dictadura a la democracia. Nacida con formato de revista semanal el 22 de septiembre de 1971, abarcaba todo tipo de información pero predominaba en sus contenidos toda aquella relacionada con la efervescencia política de aquella época. Además, el hecho de que Juan Madrid la cite directamente no es ingenuo, ya que trabajó para la misma durante varios años como redactor.

Puso sobre la mesita una enorme cartera de cuero negro. La abrió y sacó un ejemplar de *Cambio 16*. En las páginas centrales había un artículo informando sobre el asalto al pub La Luciérnaga. La nota decía que se trataba de un enfrentamiento entre estudiantes de distintas ideologías. [...] – Eso es lo que hay. Ninguno de los camareros quiso decir nada, y como está cerrado no pude encontrar testigos. [...] El director no quiere que ponga el nombre del partido fascista, Resurrección Española, que está detrás de todo ello (Madrid, 1987: 67-68).

En segundo lugar, se llama la atención reiteradamente sobre la pervivencia de medios de comunicación de tradición ideológica fascista como en el caso del diario *El Alcázar*: periódico español de ideología franquista y ultraderechista fundado en 1936. En 1975, el periódico fue adquirido por la Confederación Nacional de Hermandades de Excombatientes y, tras la muerte de Francisco Franco, se convirtió en el medio de expresión del llamado *Búnker*, el grupo de dirigentes, militares y ex-militares franquistas opuestos a la transición a la democracia. Entre 1977 y 1981 *El Alcázar* publicó artículos entre los que no faltaban las arengas en favor de un golpe de Estado. El periódico no cerró hasta 1988 como resultado de su falta de medios financieros para subsistir, provocada principalmente por el declive del número de lectores y por la discriminación en materia de publicidad institucional que sufrió.

Garrido estaba leyendo el diario *El Alcázar* con los pies sobre la mesa de un pequeño despacho acristalado que parecía una portería. En uno de los rincones había un perchero, probablemente sobrante de la sala de espera de un no-

tario de provincias, una radio antigua y un mueble fichero de fuelle (Madrid, 1989: 157)

La crítica se hace doblemente mordaz al incorporar Madrid estas lecturas a pie de calle en contextos de lo más cotidianos. Presencia llamativa tratándose de un activo ideologizante tan subversivo para la bisoña democracia española.

El gimnasio era una nave en el paseo de la Flirda rodeada de un jardín polvoriento y sin cuidar. [...] No había nadie en la puerta. [...] En el fondo una escalera conducía al piso superior y un cartel señalaba las saunas. [...] Al lado, un tipo gordo y calvo, retrepado en una silla frente a una mesa pequeña, leía *El Alcázar*, sosteniéndolo con sus manos deformes (Madrid 69).

Conclusión

A modo conclusión, en un país en el que no se había registrado un cultivo digno de mención en lo que respecta a la narrativa policíaca, la transición democrática trae consigo los condicionamientos políticos, editoriales y socio-históricos necesarios para que esta narrativa eclosiona con fuerza en un país que abandona el ruralismo predominante y que empieza a experimentar las importantes transformaciones que trae consigo el desarrollo industrial, su paralelo crecimiento urbano y sus consecuentes problemáticas sociales. Enraizada en este contexto, la literatura criminal española de esta época –entre cuyos autores destacan sobre manera las propuestas madrileña y barcelonesa de Juan Madrid y Vázquez Montalbán respectivamente– se erige como un elemento de reflexión crítica sobre, precisamente, los hitos de esa Transición que la dio a luz en torno a cuatro ejes principales.

Desde el punto de vista político, la obra de estos autores pone el foco sobre la ausencia de una ruptura total con respecto a las estructuras de poder franquista, denunciando la pervivencia de varias de sus políticas y encrucijadas ideológicas.

A nivel social y a nivel económico, no solo se hacen eco de las grandes transformaciones experimentadas por la ciudadanía española, retratando la nueva cartografía urbana surgida del masivo éxodo rural a ciudades como Madrid o Barcelona tras la consolidación de las bases de producción capitalista, sino que se incide en las onerosas consecuencias

en términos de corrupción, desigualdad y violencia que de estas se desprenden.

Para terminar, la denuncia del control institucional del estamento mediático y la subsistencia de medios de comunicación de corte extremista hasta bien entrada la transición se constituirá como el cuarto eje de reflexión dentro de la producción narrativa policíaca de estos dos autores.

Todo ello con el objetivo último de denunciar la pervivencia nociva de muchos aspectos con los que, en materia política, social, económica o mediática, no se había roto tan de raíz como, según ambos autores, hubiera sido necesario.

Bibliografía

- Bados, María C. "Feminización de la novela policíaca: alternativas para el cambio sociocultural" *La imagen de la mujer y su proyección en la literatura, la sociedad y la historia* 91. 4 (2010): 27-48.
- Balibrea, María P. "La novela negra en la transición española como fenómeno cultural: una interpretación" *Iberoamericana* 7. 2 (2002) 111-118.
- Close, Glen. "The Novela Negra in a Transatlantic Literary Economy" *Iberoamericana* 21. 1 (2006): 115-131.
- Colmeiro, José. *La novela policíaca española: teoría e historia crítica*. Barcelona: Anthropos, 1994.
- Fernández, José. "Mitos imperfectos: Observaciones de un lector continental en torno a la novela policíaca" *Revista de Occidente* 55, 19 (1967): 1-13.
- García, Francisco. *Las hermanas coloradas*. Barcelona: Bibliotex, 2001.
- González, Francisco. "La prehistoria de la novela negra" *Los cuadernos del norte* 41 (1987) 10-14.
- Luzán, Julia. "Interrogatorio" *Gimlet: revista policíaca y de misterio* 4. 2 (1981) 31-42.
- Madrid, Juan. *Un beso de amigo*. Gijón: Júcar, 1987.
- . *Las apariencias no engañan*. Gijón: Júcar, 1989.
- . *Regalo de la casa*. Madrid: Alfaguara, 1996.
- Vallés, José R. *La novela criminal española*. Granada: Ediciones Universidad de Granada, 1991.
- Vázquez de Parga, Salvador. *La novela policíaca en España*. Barcelona: Ronsel, 1993.

- Vázquez, Manuel. *Los pájaros de Bangkok*. Barcelona: Planeta, 1990.
---. *Tatuaje*. Barcelona: Bibliotex, 2001a.
---. *Los mares del sur*. Barcelona: Bibliotex, 2001b.

Reseñas

Saval, José V., *Vázquez Montalbán, una biografía revisada*. Barcelona: Alrevés. 2013. 227 pp. ISBN 9788415900177.

Manuel Vázquez Montalbán expresó el objetivo de su vida cuando dijo que “No hay verdades únicas, ni luchas finales pero aún es posible orientarnos mediante las verdades posibles contra las no verdades evidentes y luchar contra ellas.” Este objetivo de buscar las “no verdades” y rebelarse contra ellas, a través de su escritura, fue el deber principal del autor. Este gran escritor fue un luchador que nunca dejó de dar voz a los vencedores de la guerra civil española y recuperar la memoria histórica de estos silenciados. Vázquez Montalbán con esta meta ha enriquecido el mundo literario y periodístico con sus obras.

El libro *Vázquez Montalbán, una biografía revisada* escrito por José Vicente Saval es más que una biografía, es decir, en mi opinión, es una biografía literaria que con mucho éxito pone en perspectiva las obras del prolífico escritor. Esta contribución valiosa, por parte de Saval, nos ayuda a entender mejor la vida y las obras del escritor. A través de esta biografía literaria, el autor, nos cuenta no solo los sucesos biográficos de Vázquez Montalbán sino también muestra cómo éstos influyeron en la creación literaria montalbaniana.

El texto incluye un impresionante prólogo del distinguido escritor español, Eduardo Mendoza, que no solo resume muy bien el objetivo del libro sino también insinúa en la importancia interminable de Manuel Vázquez Montalbán en el mundo literario. El autor titula los capítulos de esta biografía con algunos de los versos poéticos de Manuel Vázquez Montalbán que definen el contenido. Hay siete capítulos que narran los hechos importantes y a menudo inauditos sobre el creador de Pepe Carvalho, de una manera cronológica.

El primer capítulo “Nací en la cola del ejército huido” abre con un trasfondo de los padres del escritor, Rosa Montalbán Pérez y Evaristo Vázquez, que vivían en el barrio de Raval en la ciudad condal. El 14 de junio de 1939, en el año de la victoria de los nacionalistas, Rosa Montalbán dio a luz a su hijo único. Así que, Manuel Vázquez Montalbán nace en plena miseria de la posguerra española en un barrio habitado por los

vencidos que padecía de las terroríficas consecuencias de la Guerra Civil. En esas condiciones solo el soporte familiar pudo permitir a Vázquez Montalbán salir de la pobreza y progresar en la vida. Saval, en este capítulo, ilustra los sacrificios de los padres que le posibilitaron progresar a Vázquez Montalbán, que quería ser mecánico cuando era niño. Bromas aparte, el biógrafo menciona que el padre entendía que solo la educación y la cultura podrían mejorar el futuro de su hijo. La madre también trabajaba muy duro para arreglar la situación económica de la familia. Los esfuerzos de sus padres no fueron desperdiciados ya que el joven Vázquez Montalbán pudo traspasar las barreras de su barrio y entrar la Universidad de Barcelona para matricularse en la carrera de Filosofía y Letras a mediados de los años cincuenta. Este primer capítulo está muy bien trabajado ya que no solo habla de la familia, su ideología y sus sacrificios sino también provee detalles minuciosos e interesantes sobre el año 1939, la fecha de nacimiento de Vázquez Montalbán y la miserable situación del Raval.

En el segundo capítulo ya estamos en los años cincuenta, en que la sociedad española ha empezado a experimentar una apertura económica. El biógrafo también elabora un hecho interesante acerca de la experiencia de Vázquez Montalbán de entrar en la universidad donde se sintió como un marciano que ni siquiera entendía el lenguaje en sus primeras clases de filosofía. Aunque sacaba buenas notas en sus asignaturas favoritas, a ese joven le interesaba más la política que los estudios por lo que participaba en muchas protestas y manifestaciones en su vida estudiantil. En el año 1960 publicó su primer artículo y en 1961 se casó con Anna Sallés. La pareja, entre otros estudiantes, fue detenida en el año 1962 por secundar una huelga de mineros asturianos. Saval elabora que la experiencia de la cárcel para Vázquez Montalbán fue profundamente enriquecedora. El encarcelado Vázquez Montalbán estaba acompañado por dos filólogos, un economista y un físico que le eran próximos ideológicamente y le ayudaban a escribir mejor. En su encarcelamiento de un año y medio escribió *Informe sobre la información*, sus primeros dos libros de poesía y parte de *Coplas a la muerte de tía Daniela*. Saval también describe la época en que Vázquez Montalbán escribía para *Triunfo*, lo que resultó en la creación de uno de los mejores libros sobre la cultura popular española, *Crónica sentimental de España*. Los primeros dos capítulos son muy largos y contienen un estudio muy extenso sobre la

vida del joven Vázquez Montalbán y asientan una base sólida para los capítulos posteriores.

Saval abre el tercer capítulo con una descripción muy detallada de la estética *subnormal* presente en las obras de Vázquez Montalbán. Según él, la subnormalidad presente en las obras montalbánicas “guarda cierto parentesco con el surrealismo en cuanto a la forma, pero mantiene unos contenidos profundamente politizados y subversivos, sumergiéndose en toda una serie de elementos contraculturales”. Saval analiza las razones por las que Vázquez Montalbán recurrió a esta forma de escribir y analiza minuciosamente las obras en que predomina esta estética experimental.

El autor empieza el cuarto capítulo con una breve historia de la novela policíaca española para mostrar que Vázquez Montalbán es el precursor de la novela negra española. Él se enfoca en la célebre Serie Carvalho y estudia detalladamente las primeras novelas de la serie. Aprecio mucho que el biógrafo haya añadido las anécdotas personales de Vázquez Montalbán acerca la creación de las varias novelas carvalhianas.

El quinto capítulo que se titula “Vida, Historia, Rosa, Tanque, Herida” trata de la poesía de Vázquez Montalbán. El título es muy significativo porque define los temas frecuentes de su creación poética. Saval insinúa que la poesía de Vázquez Montalbán está llena de elementos autobiográficos porque allí guardaba su ser más íntimo. En mi opinión, es imprescindible leer este capítulo si queremos entender mejor las obras poéticas montalbánicas.

El capítulo siguiente, “Inútil escribir con minúscula nuestra historia”, como sugiere el título, trata de las novelas de la memoria de Vázquez Montalbán. Este estudio es muy útil para comprender el objetivo del escritor de recuperar la memoria histórica de los vencidos de la Guerra Civil española.

El mérito de Saval es proveer el trasfondo biográfico-político-cultural que influyó en la creación de casi todos los escritos de Vázquez Montalbán. Él merece un aplauso especial por escribir una biografía tan bien documentada de Vázquez Montalbán, un escritor que nunca dejó de luchar contra una sociedad injusta, desmemoriada y consumista, a través de diversas formas de escritura. Este libro es altamente recomendable para todos los amantes de la escritura montalbánica.

Swati Babbar (University of New Delhi)

Colmeiro, José, *Crónica general del desencanto. Vázquez Montalbán – Historia y ficción*. Barcelona: Anthropos, 2014. pp. 349. ISBN 9788415260905.

This expanded version of Colmeiro's 1995 analysis of Vázquez Montalbán's novels and essays serves as a potent reminder of the ongoing importance of 'una de las figuras claves de la cultura española contemporánea' (17). Colmeiro has added a much expanded and updated bibliography which provides a full, but not exhaustive, list of Vázquez Montalbán's publications, including his novels, poetry, theatre, essays and collaborative work as well as a selection of his articles and interviews. This new edition serves as an important reference tool for scholars of Vázquez Montalbán's oeuvre, both in terms of Colmeiro's syncretic approach and his coverage of the expansive range of ideas and historical and cultural preoccupations that arise from the Catalan author's writing. Colmeiro not only reignites our interest in Vázquez Montalbán's work, but he also manages to convey the ongoing relevance of the author's critical voice which still speaks to us. As if from a message in a bottle, 'su obra sigue emitiendo mensajes' (304). For many, Vázquez Montalbán's voice still provides an important critical and ethical intervention within Spanish and, indeed, global culture. Colmeiro's study signals the void that has been left within contemporary Spanish culture as we find ourselves searching for the questions that only a writer such as Vázquez Montalbán would have been able or willing to pose. His ongoing resistance to viewpoints that upheld mainstream political consensus led to his marginalization within some academic and literary circles, and it is interesting to note that Colmeiro believes that until recently the vast majority of scholarly research on the author 'ha sido realizado desde el extranjero' due to 'lo ideológicamente problemático y de lo incisivo de su obra' (17).

Colmeiro's introduction provides an excellent overview of the core ideological themes that populate Vázquez Montalbán's prodigious career as a writer and poet, spanning the role of writing as a moral and political tool throughout the author's life to his changing stance towards the phenomenon of postmodernity and his later insistence on the damaging effects of the absence of historical discourses within late twentieth-

century culture. A broadly chronological approach ensues across this study, with incisive analysis of Vázquez Montalbán's early essays and novels, incorporating, amongst others, *Manifiesto subnormal*, *Yo maté a Kennedy* and *Cuestiones marxistas* all of which contain the seeds of the author's mature work. Chapters three and four discuss selected novels from the Serie Carvalho as well as three of the author's most accomplished works of fiction: *El pianista*, *Galíndez* and *Autobiografía del general Franco* in which the importance of memory to the progress of history is evinced as a recurring theme. Colmeiro broaches the author's growing interest in globalization and his critique of its consequences on marginalized groups in chapter five, culminating in a close reading of Vázquez Montalbán's final novel published in his lifetime *Erec y Enide. Milenio Carvalho*, a posthumous two volume continuation of the adventures of Pepe Carvalho and his sidekick Biscuter remains outside Colmeiro's discussion and would have proved an interesting addition to the author's growing disillusionment or desencanto towards global politics.

Colmeiro remains focused on Vázquez Montalbán's prose production and selected essays. One weakness in this otherwise fine re-edition is the absence of any detailed discussion of Vázquez Montalbán's poetry. The author insisted repeatedly that he was a poet, although what he meant by this may have been deliberately ambiguous. Any discussion of Vázquez Montalbán's writing necessitates a considered analysis of the poetry as this is where we find the author at his most complex, where emotion, memory and limits of language are charged with the unsayability of loss and the passing of time, hope and love. Colmeiro does however acknowledge the centrality of emotion to Vázquez Montalbán's writing, most notably 'la capacidad del sentimiento como instrumento de conocimiento' (27). The importance of emotion to human existence and its role in the formation of memories remained a persistent theme across Vázquez Montalbán's poetry and fiction. His foregrounding of the emotions functioned as a resistance to the culture of forgetting that arose under the Franco regime and persisted following the end of the dictatorship. His writing emanates from the realm of the emotions and is a collective crónica sentimental de España from the civil war to the present. The silent, yet no less relevant, power of the emotions seeps through in Vázquez Montalbán's poetry and there is room for further discussion of the relationship between politics and the emotions in Colmeiro's study.

Vázquez Montalbán's contribution to culture was vast and remains of relevance, perhaps more so than ever, in today's turbulent, global political panorama where the values of truth and critical debate are undermined by weak or unreliable social and political discourses. We still need the voice of a writer such as Vázquez Montalbán, yet it is unfortunate that no comparable voice has come to replace his acute critical consciousness and ethically engaged stance. *Crónica general del desencanto* refreshes our perception of the value of disenchantment as an instigator of resistance and critical consciousness, which, as Colmeiro illustrates, were central to Vázquez Montalbán's writing and his life.

Caragh Wells (University of Bristol)

Colmeiro, José, Edición, estudio y notas de *El pianista* de Manuel Vázquez Montalbán. Madrid: Cátedra, 2017. pp. 467. ISBN 9788437636252.

La reciente reedición publicada por Cátedra de *El pianista*, novela de Manuel Vázquez Montalbán de 1985, supone una circunstancia muy oportuna ahora que se cumplen cuarenta años del inicio de la democracia en España y que el debate sobre la Transición vuelve a estar otra vez sobre la mesa. Fue Vázquez Montalbán, como es sabido, un autor muy crítico con el tratamiento del pasado que planteó la sociedad española a la muerte del dictador. Le parecía al escritor que no se estaba haciendo con el franquismo sino lo mismo que este había hecho con toda idea de progreso y modernidad que trajera consigo la República, esto es, una operación perentoria de cancelación y archivo. Mucho antes de que el tema de la memoria histórica tuviera la repercusión que alcanzó en el cambio de siglo, Vázquez Montalbán ya la defendía como una tarea necesaria de restitución moral e intelectual y como el único modo posible de comprender el presente más allá de los deseos autoindulgentes y las omisiones forzadas de la historia oficial. "La Memoria como reivindicación frente al demonio del olvido y el Deseo como eufemismo de la esperanza, de la Historia si se quiere: he aquí la tensión dialéctica fundamental de todo cuanto he escrito", afirmaba el novelista (17).

En *El pianista*, primera novela de un ciclo sobre la memoria que luego completarían *Galíndez* (1990) y *Autobiografía del general Franco*

(1992), esa dialéctica está muy presente. En ella encontramos a Alberto Rosell, viejo pianista a quien seguimos a lo largo de tres etapas esenciales de su vida en una narración que se va desplegando hacia atrás, desde un final triste de abandono y desencanto como artista acabado en los primeros años 80, pasando por la etapa negra del hambre y el silencio del primer franquismo, y terminando con la promesa luminosa de juventud en el París vanguardista de los años 30, donde comienza el futuro del personaje. Como un ejercicio de memoria en que también el lector hubiera de esforzarse, la historia personal del músico nos permite vislumbrar la memoria colectiva de todo un país. Es, en palabras del propio autor, una novela “sobre la memoria moral de vencedores y vencidos en la guerra civil y sobre la moral de la resistencia de los años republicanos y de la posguerra, comparada con la resistencia antifranquista universitaria de los años sesenta y setenta, base social de los triunfadores de la transición. El pianista ha perdido la guerra civil, pero también ha perdido la transición rodeado de una joven sociedad emergente y pragmática, molesta por el peso de una memoria histórica como la española, tan dramática” (25). La novela responde así al momento histórico en que fue escrita, lanzando un aviso frente al olvido y la pérdida de ideales en que a ojos del escritor se estaba traduciendo el restablecimiento de la democracia en España con la llegada al poder de una generación de izquierda demasiado predispuesta a abandonar su pasado de resistencia antifranquista a cambio de una cómoda recolocación en la socialdemocracia. Frente al discurso triunfalista oficial y la desmemoria generalizada, con su novela Vázquez Montalbán propone un acto de justicia histórica al reivindicar la memoria de aquellos que sí lucharon por un mundo mejor frente a las circunstancias.

El riguroso estudio de José Colmeiro que acompaña ahora la reedición de Cátedra sirve de manera excepcional a esta tarea restituidora. Las innumerables notas que glosan el texto ayudan a recordar fechas, lugares, acontecimientos históricos, personajes o partidos políticos, pero también infinidad de referencias culturales tanto populares como de la más alta cultura, de novelas, películas o canciones por ejemplo, de nombres de personajes ficticios o famosos de la época, de artistas, actores y directores de cine, escritores y compositores, o bien nombres de platos de comida tradicionales, de prendas de vestir desusadas o de locales de ocio y encuentro antiguos, referencias estas que hoy en muchos casos

han desaparecido ya o que resultan prácticamente desconocidas para el gran público, pero con las que Vázquez Montalbán, sirviéndose de la técnica vanguardista del collage que tanto apreciaba, trató de restituir la memoria histórica y cultural de toda una época. Además del ingente trabajo de documentación y notas, la edición de Colmeiro viene introducida asimismo por un excelente estudio sobre los aspectos centrales de la obra montalbaniana y en el que destaca el análisis de la génesis que dio lugar a la novela y de sus nexos intertextuales con otras obras del autor, con lo que vemos cómo el creador enormemente prolífico que fue Manuel Vázquez Montalbán también regresaba a menudo sobre los mismos textos y planteamientos.

En suma, la reedición de *El pianista* nos devuelve hoy a la memoria el recuerdo de un autor que fue la conciencia crítica de toda una época y cuya obra supuso el compromiso con unas convicciones ideológicas y con la recuperación de la memoria histórica. En un momento como el actual parece necesario más que nunca volver a ella para tratar de entender mejor nuestro presente y poder decidir con responsabilidad cuál ha de ser nuestro futuro.

Santiago Bertrán (University of Ediburgh)

Tyras, Georges, introducción y edición de *Obra narrativa: Escritos subnormales, Novelas de la memoria y Novelas del desencanto* de Manuel Vázquez Montalbán. 3 volúmenes, Barcelona: Galaxia Gutenberg 2013, 2015, 2017. ISBN 9788415863366, 9788415863380, 9788467045949.

La narrativa completa del inclasificable escritor Manuel Vázquez Montalbán, con excepción de las 23 novelas policíacas de la serie Carvalho y los relatos que ya se han publicado en 2011, bajo los títulos *Cuentos blancos* y *Cuentos negros*, ha sido editada e introducida por Georges Tyras, para ser bella y finamente publicada en tres volúmenes por Galaxia Gutenberg, Espasa y Círculo de Lectores.

Los volúmenes se subdividen de la siguiente forma: Escritos subnormales (1969-1987), en el que se recopila *Recordando a Dardé*, *Manifiesto subnormal*, *Yo maté a Kennedy*, *Guillermotta en el país de las Guillermotas*, *Cuestiones marxistas*, *Happy End*, *La vida privada del doctor*

Betriu y Pigmalión y otros relatos. La importancia de este volumen es múltiple y siempre radical. Baste mencionar la permanencia, tensa y productiva, de *El manifiesto*... en toda la obra de Vázquez Montalbán; la reinsertión de la sátira, la picaresca y la bufonería en una obra que trabaja como una revista musical o como enloquecido programa de televisión, el caso de *Guillermotta*; o el alto grado de experimentación de esta época, desde el permanente trabajo de la relación entre realidad y ficción que enmarca todas las *Cuestiones marxistas*, hasta, como lo señala Tyras, el punto de bisagra que cumple *Yo maté a Kennedy*. A partir de este relato, por sólo detenerme en un ejemplo, se privilegia la narrativa cotidiana y temporal que dará paso a la creación —profundamente fundada en el paso de Montalbán por la prisión— de toda la serie de novelas de Pepe Carvalho y sus desechados compañeros de Estado, en la transición post-franquista.

Si la “escritura subnormal”, fruto de la permanencia absurda y brutal de un régimen fascista después de la Segunda Guerra Mundial, responde a ese estado de “normalidad” precaria, deprimida y reprimida que padece la España franquista, lo que acontece al final de esta subnormalidad, sostiene Montalbán, debe narrarse desde otra coordenada. Ya no desde la experimentación radical sino desde la narrativa cotidiana del capitalismo, la configuración violenta del estado y el desmoronamiento de la nación que, como se dijo repetidamente en el siglo XX, puede ser observada de manera privilegiada a través del relato criminal y policíaco. Finalmente, la historia del capitalismo es la historia del crimen y del hurto; para ser impugnada no se debe relatar su supuesta saga ética, universal y progresista, sino su decurso político violento de cada día; sólo así se generan los lugares de comprensión de nuestra vida dañada.

El segundo volumen se intitula *Novelas de la memoria (1985-1990)* y contiene cuatro obras posteriores al trabajo narrativo del género negro y policíaco que tan exitosamente lleva a cabo Vázquez Montalbán. Se trata de *El pianista*, *Los alegres muchachos de Atzavara*, *Cuarteto* y una de las obras maestras de la literatura en español en el siglo XX: *Galíndez*. Para entrever el valor de estas obras, es bueno recordar algo que refiere Tyras en la “Introducción” al segundo volumen. Ahí dice Montalbán: “Creo que la serie de Carvalho refleja mi aprendizaje de la escritura de la novela en el sentido convencional de la palabra, y de una novela que va mejorando progresivamente. Sólo cuando estoy seguro de que puedo

hacerlo, me enfrento con *El pianista*, *Los alegres muchachos de Atzavara* y las demás”.

Tyras, acompañado en las presentaciones de diversos y diversas especialistas sobre la obra de Montalbán –como Mari Paz Balibrea, José Colmeiro, Agnès Delage, Catherine d’Humières, Francesc Salgado y José V. Saval- anota la clave de lectura de todas estas obras previas al derrumbamiento del bloque socialista. Se trata de una “concepción hermenéutica de la escritura”, en la que el relato no está dado, dominado o en dependencia del ojo privado y privativo del detective, sino que “el relato progresa conforme va progresando la investigación de la que es soporte”, escribe Tyras. Si la literatura policiaca y detectivesca es, a la vez que una indagación sobre el capital, una batalla entre el lector y el autor, que muestra la urgencia por descifrar y consumir, (finalmente una batalla que muestra la guerra interna de cada cosa al devenir, como decía Marx, un jeroglífico mercantil) la literatura posterior de Vázquez Montalbán ya es algo diferente. Es, vuelve a señalar Tyras, un montaje y *collage* entre la novela periodística y la novela tradicional. Aquí la lectora o el lector ya no lucha contra el autor, sino que lo acompaña y suma, en la lejanía y la distancia de la simultaneidad mercantil del mundo, relatos de su tradición e información periodística de su propio entorno. Por esto es tan importante la activación de esos mecanismos del montaje cinético que tanto importaban a Walter Benjamin, la cita y la metabolización del documento. Si todo documento de cultura es un documento de barbarie, es importante el relato de esa transformación de lo escrito en lo bárbaro y lo degradante. Así trabajan las tres primeras novelas, hasta que el autor escribe Galíndez, obra en la que se muestra la subsunción plena y obtusa de nuestras experiencias en el mundo del capital.

Jesús de Galíndez militó en todos los bandos imaginables hasta que el régimen de Trujillo, en complicidad con los servicios secretos americanos, para los que él también había trabajado, lo secuestra y asesina, en el Santo Domingo de 1956. En la novela, una estudiante norteamericana, Muriel, realiza una investigación histórica para saber qué sucedió con el español. Ahí hay una frase de Muriel que bien puede sintetizar la situación de los años noventa del siglo pasado: “no quiero saber toda la verdad... sólo quiero saber una verdad”.

Tyras acierta al señalar cuál es la conclusión de esta impresionante obra, pues finalmente Muriel es asesinada, igual que, en la vida real, el

viejo antifranquista que colabora con los norteamericanos: “La diferencia que instaura Galíndez con respecto a las novelas anteriores, es que este proyecto se presenta como irrealizable, cuando no como un proyecto de consecuencias letales”. Bien puede ser ésta la gran conclusión de la narrativa de Vázquez Montalbán, del relato que empieza con el franquismo y la Segunda Guerra Mundial y que termina en el año 1990: investigar el despliegue del capital es un hecho irrealizable o letal.

Finalmente, el tercer volumen no podría tener otro nombre que *Novelas del desencanto (1992-2003)*. Ahí se compilan la *Autobiografía del general Franco*, *El estrangulador*, *O César o nada* y *Erec y Enide*, cuatro metatextos donde el tema central es la literatura sobre la literatura para, desde ese lugar ya plenamente ficcional, esto es, una realidad total de segundo orden, como la que nos han destinado las redes sociales, intentar desentrañar cuatro problemas. En primer lugar, la fijación polémica y en pugna del legado de un criminal que, como sostiene Tyras, sostiene su régimen en tres pilares –“el ejército para controlar el país, el fascismo de la falange como cimiento ideológico, la omnipotencia de la Iglesia que imponía un esquema social fundado en la familia patriarcal católica”. En segundo lugar, el papel de la perversión humana en una situación donde las comunidades se han desfondado y sólo queda el hecho urbano como el catalizador y freno, azaroso, de nuestra socialidad, éste es el caso de *El estrangulador*. Posteriormente, la formación de un estado violento que sólo se rige por lo que las y los marxistas llaman la forma dineraria o crediticia, forma que domina e interviene todo, como ya lo había visto el Maquiavelo real y el Maquiavelo de *O César o nada*. Finalmente, en cuarto lugar, el último libro de Vázquez Montalbán, *Erec y Enide*, trata sobre un hecho barroco: la narración de la vida como una repetición permanente de un hecho literario.

Manuel Vázquez Montalbán escribió que si pudiera darle un título a toda su obra sin duda la llamaría Crónica del desencanto. Paradójicamente, este desencanto pasa por una vida honesta, profunda, poderosa y creativa. Como él lo señala en un poema temprano sobre el *Erec y Enide* de Chrétien de Troyes: “triste riesgo el ser más que nadie/ incluso para el amor”.

Carlos Oliva Mendoza (UNAM)

Datos de los autores

José Colmeiro es director de la Cátedra Príncipe de Asturias de Estudios Hispánicos en la Universidad de Auckland, Nueva Zelanda. Es doctor en Literaturas Hispánicas por la Universidad de California, Berkeley. Recibió el máster en Literatura Comparada por la Universidad de Stony Brook y la licenciatura en Filología inglesa por la Universidad de Salamanca. Ha publicado numerosos libros y ensayos sobre estudios culturales hispánicos, cine, música y literatura popular. Sus trabajos más recientes sobre MVM son la edición crítica de *El pianista* en editorial Cátedra (2017), *Crónica general del desencanto: Vázquez Montalbán - Historia y ficción* (2014), y *El ruido y la furia: Conversaciones con Manuel Vázquez Montalbán, desde el planeta de los simios* (2013). En la actualidad es coeditor con Michael Aronna del número monográfico de *Cuadernos de estudios Manuel Vázquez Montalbán*, sobre “Perspectivas transatlánticas: MVM y Latinoamérica”.

Sergio García García es graduado en Estudios Hispánicos: Lengua Española y sus Literaturas, y magister en Literaturas Hispánicas: Arte, Historia y Sociedad por la Universidad Autónoma de Madrid. Actualmente, forma parte del departamento de Filología Española de esta misma universidad como becario FPI, donde, entre otras labores, realiza su tesis doctoral sobre la poesía de Manuel Vázquez Montalbán. Su labor investigadora está orientada al estudio de la métrica, de la poesía española e hispanoamericana de los años ochenta y noventa, del grupo de los Nueve novísimos y de la promoción poética del Medio Siglo, con especial atención a la figura de Claudio Rodríguez, temas sobre los que ha publicado en diversos foros científicos. Es socio fundador de Philobiblión: Asociación de Jóvenes Hispanistas, vinculada con la UAM.

Magdalena Tosik es licenciada en Filología Inglesa por la Universidad de Adam Mickiewicz de Poznań (Polonia), con máster en Filología Española por la Universidad de Varsovia (Polonia). Actualmente, está concluyendo su tesis doctoral *La interculturalidad en la traducción de la novela negra. El caso de la serie Carvalho de Manuel Vázquez Montalbán* en la Universidad Nicolás Copérnico de Toruń (Polonia), institución

académica y científica en la que además trabaja desde el año 2014. Sus intereses investigativos se centran en el estudio de los problemas en la traducción, la crítica literaria y la narrativa detectivesca.

Diego Ernesto Parra Sánchez es licenciado en filología hispánica por la Universidad de Salamanca y cuenta con un Máster en Literatura Española e Hispanoamericana: Estudios Avanzados por la misma universidad. En la actualidad trabaja como personal docente e investigador en la Universidad del País Vasco y cursa sus estudios de doctorado con una tesis sobre nuevas narrativas policiacas en América Latina. Sus investigaciones se centran en la narrativa hispánica del siglo XX y en las relaciones interdisciplinarias entre literatura y otras artes como cine o pintura. Ha colaborado también con revistas como *Acta Hispánica*, *Miríada Hispánica* o *Cultura, Lenguaje y Representación*.

CEMVM

Redacci3n

Editor: Jos3 Vicente Saval (University of Edinburgh)

Mari Paz Balibrea (Birkbeck, Birkbeck, University of London)

Jos3 Colmeiro (School of European Languages and Literatures, University of Auckland)

Jos3 Mar3a Izquierdo (Bibliotek for humaniora og samfunnsvitenskap, Universitetet i Oslo)

Francesc Salgado (Universitat Pompeu Fabra, Barcelona)

Ricardo Tejada (Universit3 du Maine, Le Mans)

Georges Tyras (Universit3 Stendhal, Grenoble 3)

Consejo editorial

Miembro honor3fico: Sergio Beser (In memoriam)

Manuel Aznar Soler, Catedr3tico Universitat Aut6noma de Barcelona

Ken Benson, Professor, Universitetet i Stockholm

Silvia Berm3dez, Professor, University of California, Santa Barbara

Carlos Blanco Aguinaga, Emeritus professor, University of California, San Diego

Malcolm Compitello, Professor, University of Arizona

Shelley Godsland, Senior Lecturer, University of Birmingham

Stewart King, Senior Lecturer, Monash University

Dominic Keown, Reader, Cambridge University, Fitzwilliam College

Yvan Lissorgues, Professeur 3m3rite, Universit3 de Toulouse 2 - Le Mirail

Jose Manuel L3pez de Abiada, Professeur 3m3rite, Universit3 de Berne

Jos3 Carlos Mainer, Catedr3tico, Universidad de Zaragoza

Rebeca Mart3n, Profesora titulada superior, Universidad Aut6noma de Madrid

Elide Pittarello, Professore ordinario, Universit3 Ca'Foscari (Venezia)

Paul Preston, Emeritus professor, London School of Economics

Serge Salaün, Professeur, Universit3 de Paris 3

Elizabeth Scarlett, Associate Professor, State University of New York at Buffalo

Jenaro Talens, Catedr3tico, Universitat de Val3ncia

