

Marta Beatriz Ferrari

Universidad Nacional de Mar del Plata

Desmitificación y denuncia en la poesía de Manuel Vázquez Montalbán

En este artículo se pretende abordar el modo de construcción del discurso poético de Manuel Vázquez Montalbán. La suya es una escritura que se abre al contexto de referencia externa al incorporar y tematizar todos y cada uno de sus componentes, desde el socio-histórico hasta el lingüístico-cultural. De aquí que su obra pueda ser leída como una crónica que recoge y retrata a los personajes, usos y costumbres de la España de posguerra. Un rasgo evidente de su poesía que lo distancia de sus compañeros generacionales, los novísimos, es la fuerte presencia del referente histórico. La matriz radicalmente desmitificadora de la poesía de Montalbán ejerce sin condicionamientos su función de denuncia.

37 {texturas 3-3

Denouncement and desmitification in Manuel Vázquez Montalbán's poetic production

We intend to study Manuel Vázquez Montalbán's poetic production. His poetic discourse represents an undoubted "realistic" tendency in poetry, confronting other coetaneous tendencies, inside the complex panorama of the so called and so debated literary postmodernism. From this point of view, his poetic work can be understood as a chronicle of the uses and habits of the spanish postwar. Denouncement and desmitification play a central role in his writing project as well as their opossite readings and their possible alliance with history and realistic esthetics.

En 1967 aparece por primera vez el nombre de Manuel Vázquez Montalbán en una antología poética, la *Antología de la joven poesía española*, realizada por Enrique Martín Pardo. Figuraban, entre otros, José María Álvarez, Agustín Delgado, Pedro Gimferrer y José Miguel Ullán. Un año más tarde, el antólogo José Batlló reúne bajo el título *Antología de la nueva poesía española* a los nombres más representativos de la llamada "generación del '50" –Carlos Barral, Francisco Brines, Eladio Cabañero, Jaime Gil de Biedma, Angel González, José Angel Valente, Claudio Rodríguez–, a quienes suma algunos de los "nuevos nombres" que ya habían aparecido en la selección de Martín Pardo, como Pedro Gimferrer y Manuel Vázquez Montalbán. En 1969, el poeta Leopoldo de Luis publica la *Antología de la poesía social* en la que aparecen los "sociales" propiamente dichos, Gabriel Celaya, José Hierro, juntamente con Vázquez Montalbán. La inclusión de miembros de uno y otro grupo en estas tempranas antologías –auténticos anticipos de *Nueve novísimos*– habla claramente de la pacífica convivencia de voces como las de Pedro Gimferrer y Manuel Vázquez Montalbán junto con la mayoritaria presencia de los poetas del medio siglo. El carácter rupturista que Castellet y sus seguidores le atribuyeran al grupo "novísimos" queda, sin dudas, relativizado.

Sin embargo, será finalmente la antología de Castellet, *Nueve Novísimos poetas españoles* (1970), la que con la pretensión de definir una nueva estética bautice con un nuevo nombre a este "grupo" poético. En ella, Vázquez Montalbán figurará entre los "seniors" junto con José María Álvarez y Martínez Sarrión. De ahí en adelante, el nombre de Montalbán desaparecerá de las antologías sucesivas del mismo Martín Pardo, *Nueva poesía española* (1970), de la de Antonio Prieto, *Espejo del amor y de la muerte. Antología de la poesía española última* (1971), así como de la de Rosa María Pereda y Concepción G. Moral, *Joven poesía española*, de 1979.

Desmitificación y proyecto revolucionario

Después de *Una educación sentimental* (1967), seguramente el libro poético más conocido del autor, Vázquez Montalbán compone una serie de poemarios que incluye *Movimientos sin éxito* (1969), *Liquidación de restos de serie* (1971), *Coplas a la muerte de mi tía Daniela* (1973), *A la sombra de las muchachas sin flor* (1973) y ya más distanciados en el tiempo, *Praga* (1982) y *Pero el viajero que huye* (1991). El presente trabajo intenta una aproximación a las operatorias de escritura de algunos de estos textos.

En su segundo poemario, *Movimientos sin éxito*, es dable advertir, a partir de la redundancia sémica, la existencia de un núcleo metafórico generador de un campo de significación tan variado como complejo. Nos referimos a la metáfora marítima regida por el símbolo de la "nave" con sus respectivas asociaciones léxico-semánticas: "buque", "viaje", "viajero", "extranjero", "puerto", "varado", "naufragio". Este libro describe –a partir de la explotación emblemática de estos

elementos— una abarcadora parábola de cuanto intento humano podamos concebir tendiente a arribar a una meta cierta, a ser en sus términos, “un movimiento con éxito”. Intentos que incluyen desde los movimientos hippies de la década del '60 al idealismo revolucionario de izquierda pasando por la escritura como vía de compromiso.

La idea del “movimiento” vinculada directamente a la de “viaje” funciona a modo de principio estructurador de la casi totalidad de los poemas que componen el libro. En él la trayectoria histórica de la humanidad es entendida como una serie de actos —movimientos— constitutivos de un dinamismo que no conduce a sitio alguno. Se trata, en todo caso, de un movimiento que deviene circular y, por ende, tautológico. La escritura misma del libro exhibe claramente las marcas de un circuito clausurado sobre sí mismo. Las constantes referencias intratextuales, la manipulación textual o *collage* propio definen, al tiempo que cierran, las fronteras de un universo meramente lingüístico. El recurso a movilizar palabras, frases o fragmentos de un poema a otro ya había sido señalado por Manuel Revuelta a propósito de *Una educación sentimental* (Revuelta, 1967: 456-461).

La matriz radicalmente desmitificadora de la poesía de Montalbán ejerce sin condicionamientos su función de denuncia. Denuncia no sólo de aquellas convenciones sociales mayoritariamente entendidas como tales sino que llega a postular, incluso, la negación de todo absoluto: “ignorancia/ de que la muerte es un acto escenificable, como/ el rasgarse las vestiduras, o decir te amo/ vida mía, Dios mío, hijo mío, nunca, siempre/ o marchemos todos juntos a por la revolución” (42).¹

El poema que da título al libro, “Movimientos sin éxito”, describe un itinerario vital relatado en clave paródica. La simple sucesión de unos pocos verbos —acciones y, por tanto, movimientos— basta para sintetizar la totalidad de una existencia: “escogió”, “se bañó”, “hizo el amor”, “sintió”, “compró”, “escribió”, “decidió”, “sufrió”, “descendió”, “resucitó”, “releyó”, “descubrió” y “se echó a llorar”. Contra la tragicidad de este relato atenta el molde elegido (tonadas de canciones populares de fácil y pegadizo estribillo) así como la inversión paródica de la pasión cristiana: “sufrió el poder de Mao Tsé Tung/ descendió a los infiernos y al tercer día/ resucitó de entre los muertos/ con una estrella roja por corazón” (144).

El sujeto que construye la escritura de Vázquez Montalbán no sólo expresa su descrédito por la religión sino que desconfía también de la operatividad del proyecto revolucionario, esa experiencia colectiva sustentada en la fe a un futuro posible: “tal vez por eso nos queríamos todos todavía/ camaradas de endomingados días laborales/ por encima del resultado vacilante de las palabras/ y de las breves acciones de esquinas inciertas” (146).

Cuestionamiento que alcanza a la efectividad de la palabra: “en las cárceles/ en las trincheras, en las barricadas insinuantes/ jeeps voraces, ladridos, voces, inútil/

el calor de brazos separables/ insuficientes/ el grito, el llanto, el canto, el himno” (146), y de las disciplinas humanísticas en su conjunto: “y los medievalistas/ aspiraron nostálgicamente a morir del vómito negro/ de peste bubónica, del cólera/ y desgraciadamente/ en el Congreso de Estrasburgo sobre la caída/ –dramática caída– de la de intervocálica/ falleció de escarlatina un experto en ce haches” (155).

Precisamente acerca de este libro, Quiñonero afirma que:

en él se asume la conciencia de un mundo cuya capacidad de asimilación integradora disuelve cualquier intento de salvación, marginación o subversión por la poesía. (Quiñonero, 1970:706)

El desencanto alcanza también a los ideales que sustentaron en 1968 el “Mayo Francés”: “por eso prefieren hacer el amor/ no la guerra y con los años no harán la guerra/ ni el amor” (148). El fracaso de todos estos “movimientos” expresado reiteradamente a lo largo del libro: “pero en el puerto/ nunca llegará –nunca llegará– el buque/ de nombre extranjero y los desencantos conducen/ a la evidencia de que ningún buque llega para nadie”, adquiere quizá su máximo grado de elocuente expresividad en la imagen final del varamiento de la nave: “barcos varados/ para siempre entre alfombras de peces muertos” (158). Idea que no hace más que retomar y desarrollar los conceptos expresados en el epígrafe de Faulkner: “Porque –me dijo– jamás se ganó batalla alguna (...) y la victoria es una ilusión de filósofos y de locos”. La imagen del hombre como el viajero perpetuo, en exilio perpetuo, será retomada asimismo por el autor en uno de sus últimos textos poéticos, *Pero el viajero que huye*.

40 {texturas 3-3

Poesía y mercancía

El título del tercer poemario de Vázquez Montalbán, *Liquidación de restos de serie*, alude a la reunión de un material heterogéneo disperso, cuyo valor, en tanto mercadería de consumo, está en baja. La asimilación del texto poético a una mercancía de uso y consumo nos instala claramente ante una concepción de la escritura que, lejos de posicionarla jerárquicamente respecto del resto de las creaciones simbólicas, la equipara con un material descartable y en franco proceso de decadencia. Consecuentemente, la diversidad de procedencia de los poemas que integran el libro abarca un amplio espectro que va desde textos incluidos en sus obras narrativas, hasta poemas escritos *ad hoc*. Así, el “Poema de Dardé” proviene del texto narrativo *Recordando a Dardé*, el “Poema de Lady Bird” de la novela *Yo maté a Kennedy*, “Variaciones sobre un 10 % de descuento”, “Homage to tango”, “Visualizaciones ópticas” y “Poema publicitario” de su *Manifiesto Subnormal*, “Texto conmemorativo” fue publicado en *Hogares Modernos*,

“Horóscopo” fue escrito por encargo de la revista *CAU* y el poema “¿Yvonne de Carlo?...” compuesto especialmente para la antología de José María Castellet, *Nueve Novísimos Poetas Españoles*.

Estructuralmente, pues, el libro es de composición disímil y contradictoria, ya que junto a estos textos escritos con anterioridad conviven otros compuestos originariamente para ser parte constitutiva del mismo. Tal es el caso de “Suave es la noche”, “Gauguin”, “Las huidas”, “Boccaccio Boite”, “Bilbao song”, “Pablo y Virginia”, “No corras, papá” y el que cierra el libro titulado “Arte poética”. Vázquez Montalbán crea así una nueva cronología textual en un claro intento por desdibujar las fronteras genéricas.

Paralelamente a la ausencia de un eje ordenador en torno del cual se disponga el material, se advierte la ausencia de un sujeto enunciante en primera persona. Voces de diversa procedencia –letras de canciones populares, *graffitis* callejeros, fórmulas latinas–, sumadas al polilingüismo de estos poemas –versos en inglés, francés, catalán– acentúan la heterogeneidad constitutiva y la aparente orfandad enunciativa de los mismos. Esta disparidad de registros pasa a formar parte de un texto en el que cohabitan personajes del comic –Superman–, de series televisivas –James Bond–, de cuentos infantiles –Aladino, Alí Babá– con mitos del cine hollywoodense –Yvonne de Carlo, Peter Lawford–, Bach y el Tango, Mallarmé y Scott Fitzgerald.

A la manera de los más renombrados novísimos –Pedro Gimferrer o Guillermo Carnero–, en la escritura de Manuel Vázquez Montalbán el sujeto apela a máscaras culturales que ocultan, desvían o sencillamente desplazan la enunciación directa del “yo”. La figura de Paul Gauguin (con su equivalente literario Stephan Mallarmé) actúa como motivo generador de una crítica hacia una práctica artística desvinculada de la praxis vital-social: “Pero Gauguin/ permanecía silencioso/ hubiera querido/ pintar aquellos versos mas no tenían/ color ni tan siquiera una emoción humana” (92).

Si rastreamos las modalidades enunciativas que expone *Liquidación de restos de serie* advertiremos también la presencia de poemas puramente apelativos. En este recurso de la apelación a un tú/Ud se enmascara el discurso publicitario con su directa incitación al consumo. El tú/Ud del lector potencial de estos versos se asimila así a un tú/Ud consumidor de esa “mercancía” en la que acaba transformándose el texto poético en la escritura de nuestro autor: “compre objetos que sonrían/ un cartel, una muñeca, un reloj, un bolso, un pañuelo/ un collar, un libro, un disco/ un vestido, unos calcetines” (106). La inclusión del objeto “libro” dentro de la serie de objetos pasibles de ser adquiridos y consumidos lo despoja inmediatamente de su tradicional aura. En su análisis del arte de vanguardia, Peter Bürger, siguiendo las teorizaciones de Walter Benjamin, afirmaba que “la génesis de la obra de arte podría estar unida a un cierto poder *aurático*” (Bürger, 1987:83), es decir, a una propiedad de lejanía e inaccesibilidad

inherente al objeto estético; señalemos aquí que para Benjamin cuando la obra de arte entra en relación con las técnicas masivas de reproducción es precisamente cuando el aura se destruye.

En estos poemas se denuncia, por un lado, el lento pero constante proceso de colonización cultural: “Es este el paraíso/ de los muñecos de cartón/ los presidentes/ de los EE. UU. y los relojes/ divididos en cuatro tiempos/ en el laberinto de Superman” (104) y, por otro, la ilusión que diariamente nos vende la sociedad de consumo, esas “mercancías de felicidad”. El crítico Enric Bou afirma que los mitos de los años '60 se distinguen del mito clásico y explica:

... adquieren otro sentido y en buena parte sirven para controlar a las masas. El mito cobra así un sentido más evasivo (...). Estos nuevos mitos desde una aparente frivolidad fueron una manera de conectar con todos los mitos que compartía una generación del planeta y señalan el comienzo de una cultura uniformizada y más sincrética en la que lo literario (textual, escrito) empezó a quedar relegado a un segundo plano y tuvo ya que empezar a competir con lo audiovisual. (Bou, 1992:191)

El titulado “Poema Publicitario” explota emblemáticamente ambos motivos. Desde la fórmula del reclamo publicitario, el texto poético promociona un objeto –el detergente Antraz– capaz de “limpiar” “el vicio del absoluto”, “el miedo a llegar tarde”, “las palabras que han cantado/ la ruta navegante del regreso” (114). Estos textos forman parte de un grupo de poemas que denominaremos poemas “utilitarios”; son poemas compuestos en clave irónico-paródica con un determinado valor de uso. El texto poético deja así de poseer un valor autónomo, intrínseco e indelegable para pasar a someterse a las implacables leyes del mercado. Montalbán lo formula con toda claridad: “Porque lo importante no es la lógica del contenido, sino la nueva lógica que se establece entre el contenido y su única verificación: el consensus del mercado” (113). A través de la ironía, Montalbán intenta refutar la idea –sustentada por los pragmáticos de la posmodernidad– de que el arte debe ser útil, eficiente y económicamente rendidor.

A partir de determinados *clichés*² socialmente legitimados, Vázquez Montalbán articula un discurso poético en el que exhibe y desarrolla la metáfora central de su libro: la equiparación de la “incipiente” sociedad de consumo –los años '60 en España– con una gran maquinaria, la ilusión de que existe una fórmula –un instructivo– para alcanzar el éxito y que la existencia no es otra cosa que una desenfrenada carrera hacia esta meta. El poema “¡No corras, papá!” está enunciado por un hablante que recrimina a un tú/Ud identificado con la figura de un automovilista y lo hace a través de un lenguaje técnico-mecánico deliberadamente especializado; expresiones como “eje rotor”, “tapa del distribuidor”, “patín del

ruptor”, “electrodos”, “cojinete de empuje”, “forros de embrague”, son comunes en el texto. Al hacerlo postula un concepto más abarcador de lo poético, idea que lo emparenta con los llamados poetas “sociales” cuando concibe a la poesía como un manual de instrucción, discurso que roza con el antipoema. Pero simultáneamente dicha modalidad discursiva se torna equiparable al discurso de índole científico-filosófica de un Guillermo Carnero, por ejemplo; pensemos en poemas como “Discurso del método” o “Meditación de la pecera”.

Quizá una de las formas más extremas de elisión del sujeto poético la constituyan las “Visualizaciones ópticas”. Este extenso poema “visual”, de libre disposición gráfica sobre el blanco de la página, recurre a la estructura de los “cuadros sinópticos” –concepto con el cual se juega fonética, gráfica y semánticamente– en un intento por reducir al máximo las convenciones del discurso poético. Si, en los casos previamente examinados, el rol desmitificador que Montalbán asigna a su escritura se verificaba sólo desde el nivel del enunciado, sometiéndose inevitablemente a las convenciones mínimas del género –disposición versal, encadenamiento, sujeto enunciator–, en estas “visualizaciones ópticas” el afán rupturista se convierte en matriz constitutiva del poema al hacerlo también y ostensiblemente desde lo formal.

Lo que estos poemas proponen es una nueva lógica discursiva que rehuye los encadenamientos causa-efecto y apela a las asociaciones sorprendentes, a los juegos de palabras, a las fórmulas matemáticas para postular una nueva lógica, la lógica del fragmento. La síntesis de todas esas estructuras binarias que componen el texto es la ficcionalización del propio Manuel Vázquez Montalbán, autonominado en el final del poema, auténtica síntesis cultural –“hibridez cultural” la ha denominado el autor– entre su educación académica y su posterior formación como burgués consumista:

“Instituto de
Cultura
Hispánica Manuel
 Vásquez
 Montalbán

Club de
Fútbol
Barcelona”

En esta misma línea, en la que la pretensión desmitificadora del texto se ejerce desde su misma estructura formal, podemos leer el texto “Homage to tango”. El poema, originariamente compuesto para el *Manifiesto subnormal* y recogido posteriormente en el libro que nos ocupa, está incluido asimismo en una de las últimas obras narrativas del autor, su novela *El estrangulador* (1994) donde leemos:

Amo este tango porque él demuestra que el medio es casi el mensaje, siempre que haga trampas. Sin la palabra arrabal sabiamente situada y sin el final y algo me dice: vas a llorar, no sería un tango sino una perversa tontería. Pero bastan siete u ocho palabras para situar al receptor en la convención de que ha escuchado un hermoso y melancólico tango. (Vázquez Montalbán, 1994:125)

Stacey Dolgin, en su estudio sobre la novela desmitificadora española, llega a la conclusión de que “para poder desmitificar, el novelista mitifica”; en este razonamiento aparentemente paradójico es posible, sin embargo, vislumbrar los mecanismos que rigen la conexión entre la forma (significante) y el concepto (significado) tal como lo ha planteado Roland Barthes en *Mitologías*. Dolgin agrega:

Como haría cualquier constructor de mitos, el escritor asigna a la forma de su mito un concepto interesado, un concepto cuya relación con la forma es tan incongruente, tan chocante, tan perturbadora, y hasta a veces tan grotesca y repulsiva, que fuerza al lector a considerar la naturaleza de la relación entre la forma y su asignado concepto. (Dolgin, 1991:30)

Desmitificación e historia literaria

Dentro del amplio espectro que cubre la operación desmitificadora en la escritura de Vázquez Montalbán, ocupa, sin lugar a dudas, un sitio de privilegio la tradición literaria. La desacralización de las obras consagradas por la historia cultural y los tópicos de ellas derivados parece ser el objetivo perseguido por *Coplas a la muerte de mi tía Daniela*. Este cuarto libro poético invierte de manera sistemática la propuesta manriqueña.

La disposición formal, lejos de someterse a los rígidos moldes de la copla de pie quebrado escogida por Jorge Manrique, es absolutamente libre; se prescinde incluso de los signos de puntuación y el discurso avanza desprovisto de esquema estructural a través de sucesivos encadenamientos que trazan el itinerario de la historia menos heroica de España —la de la Guerra Civil y su dura posguerra.

Frente al “Recuerde el alma dormida” de Manrique, el sujeto poético de Montalbán alerta desde los versos iniciales acerca de la insuficiencia del recuerdo como vía capaz de rescatar y mantener vivo el pasado; los recuerdos se definen como “inútiles vicios sentimentales” (167). De igual modo, hacia el final del poema, al optimismo manriqueño: “que aunque la vida perdió,/ dejónos harto consuelo/ su memoria” (123), la inversión negadora y escéptica de Vázquez Montalbán contrapone un: “la vida murió/ ningún consuelo nos deja/ la memoria” (192).

Vázquez Montalbán, quien ha reconocido en reiteradas oportunidades ser un hijo del siglo de las comunicaciones, un claro producto de los *mass media*, propone, no sin cierto humor, otras posibles vías para el rescate de la memoria, vías que exceden con mucho los tradicionales límites de la escritura poética: “y de su gloria cantan/ enciclopedias/ himnos/ telefilms/ superproducciones/ en cinerama/ ediciones/ de heroica gestación...” (171). En las palabras que preceden al presente libro, Montalbán expresa:

Coplas a la muerte de mi tía Daniela fue para mí un desafío a la retórica cultural. Asumía el punto de referencia de las coplas manriqueñas, (...) recogía asimismo la tradición de la poesía recitada por el rapsoda, tradición aún viva en los años de mi formación gracias a los recitadores radiofónicos, de varietés o de los espectáculos recreativos edificantes con los que el clero contribuía a un pío renacimiento de la cultura de barrio.

El perfil de ambos personajes –el maestro don Rodrigo Manrique, en un caso, “Daniela Monterde Viader o Viadell, nunca lo supo”, en el otro– no podría constituir un juego antitético más elocuente. Diríamos que Montalbán nos propone la configuración de un contramodelo. Recordemos que en las *Coplas*, Manrique traza la semblanza de su padre a través de la hiperbólica atribución de cuantas virtudes puedan coronar a un gran caballero:

¡Qué amigo de sus amigos! ¡Qué señor para criados! y parientes! ¡Qué enemigo de enemigos! ¡Qué maestro de esforzados! y valientes! ¡Qué seso para discretos! ¡Qué gracia para donosos! ¡Qué razón! ¡Qué benigno a los sujetos! ¡A los bravos y dañosos, qué león! (Manrique, 1976: 117-8)

Como contraparte, el afán democratizador del discurso poético de Montalbán lo lleva a definir a Daniela como a una “hija de Sinarcas/ ilustre fregoná/ mala lengua/ cigarra/ en el pobre hormiguero/ proletario” (169). Y de ella también se dice: “nunca los idiomas/ fueron su fuerte/ no sabía escribir/ ni ensartar los recuerdos/ con palabras certeras” (173). El personaje que propone la escritura de Vázquez Montalbán es del todo intrascendente –una mujer (o un hombre) común– y al hacerlo lanza una irónica indirecta a su antepasado literario: “no hablan de ella/ las crónicas humanas/ las lápidas/ las estelas/ las columnas/ ni las nostalgias/ de los hijos que no tuvo/ los amores que no le sobrevivieron/ ni las olas/ fugitivas como agua/ en sucia/ sumisión de vertedero” (170). El total anonimato de un personaje enfrentado a la “fama” de don Rodrigo, cuyos “hechos grandes y claros/ no cumple que los alabe,/ pues los vieron,/ ni los quiero hacer caros,/ pues que el mundo todo sabe/ cuáles fueron” (117).

El sujeto-cronista que exhibe este libro sitúa su enunciación en el contexto de una España posbélica con referencias claras a la Guerra Civil: “calina consistencia/ de tierras de Belchite/ Brunete/ parte de guerra/ sin rostros ni apellidos (...) y las aguas del Ebro/ iban a la mar/ y era el morir” (178). Alusiones directas al desabastecimiento y posterior racionamiento: “Ya no había retretes/ pompeyanos/ junto al bide/ la burguesía/ escondía latas de aceite/ orejones/ de albaricoque/ arroz blanco/ buena/ leche condensada” (184). Asimismo, la mención de la tuberculosis –“la cuerda floja/ del bacilo de Koch”– surge directamente asociada a los años de posguerra. Guillermo Carnero explica la presencia del referente histórico en la obra poética de Montalbán:

Él [Vázquez Montalbán] tuvo la experiencia real de la España de los años cuarenta, un país cerrado al extranjero y sumido en la contemplación de sus raíces castizas y folclóricas. En él se trata de una evocación biográfica que supervive hasta Praga. (Carnero, 1983:44)

Si bien este carácter “autobiográfico” de la escritura de Montalbán ha sido señalado también por José María Castellet, el antólogo se preocupa por establecer los límites de este biografismo retomando las tesis de Philippe Lejeune: “El pacto autobiográfico que se establece entre el autor y la obra (es decir, con el lector que rehace la obra) excluye al autor, negándole toda consistencia que no sea literaria” (18).

46 {texturas 3-3

La circunstancia de una muerte más en este contexto saturado ya por la presencia de la muerte, sin dudas, no altera la “Historia”. A este paisaje desencantado, Montalbán le añade, como telón de fondo, la paulatina apertura de España hacia el exterior, hacia el crédito y el consumo: “el consumismo/ iniciaba la conquista del estado/ y la cultura/ podía medirse duro a duro/ sobre a sobre/ de sopa preparada/ mientras Bobby/ Deglané –radiofonista–/ nos educaba” (186).

Este sujeto-cronista que inicialmente se identifica con los sueños del idealismo revolucionario –“yo pedía/ paraísos terrestres”– se halla finalmente confrontado con la visión profética de un futuro “light”, en el cual incluso historias como éstas serán relatos desprovistos de todo dramatismo: “mañana/ sin duda/ no habrá historias/ tan tristes a la medida/ del sentimiento viejo/ lógicamente/ las lavanderas estarán sindicadas/ la tuberculosis desterrada/ y las contradicciones/ entre lo abstracto y lo concreto/ serán síntesis” (193). De esta manera, el hablante se implica directamente en el relato a través de un claro gesto ideológico.

Desmitificación, ludismo, parodia

“Pero el viajero que huye” es uno de los últimos textos poéticos del autor y, aunque hayan transcurrido más de dos décadas desde *Una educación sentimen-*

tal, en él se retoma conclusivamente una serie de premisas instauradas entonces. En la “Nota del Autor” que precede a este poemario, Montalbán declara: “Este libro cierra el ciclo iniciado por *Una educación sentimental* según pretende subrayar el último poema, en clara referencia a ‘Nada quedó de abril’, introito del libro publicado en 1967” (7).³

Desde el título, “Pero el viajero que huye” –verso extraído del tango *Volver*–, pasando por la inclusión de una parte significativa del refranero popular y del intertexto evangélico, hasta la omnipresencia de *The Waste Land* de T. S. Eliot, este poemario retoma la técnica del *collage* inaugurada ya en sus textos iniciales. Además de aquellos poemas que arrancan de una base formularia –un *cliché* socialmente consensuado–, encontramos en este libro una serie de textos en los cuales el autor apela a la deformación paródica de dichas matrices. Así, frente a la copla popular: “de los álamos tengo envidia, de ver cómo los menea el aire”, el sujeto textual opone un revulsivo: “de los santos tengo envidia/ de ver cómo se la menea el aire” (15).⁴

Otro poema claramente ejemplificador en este sentido es el que arranca de un proverbio latino: “Navigare necesse est/ vivere non necesse”. En él se alteran y deforman deliberadamente las referencias literarias intertextuales. En reemplazo del mítico “Capitán Ahab” de Melville, hallamos aquí al “capitán Acad”, mientras que “The love song of J. Alfred Prufrock” de Eliot se transmuta en “el amoroso J. B. Prufrock”. Esta manipulación lúdica de los componentes de la serie cultural se suma a otros procedimientos que lo emparentan con los modos compositivos de un Ángel González, por ejemplo. El humor, casi siempre ácido y corrosivo, que atraviesa estos poemas se condensa en el final sorprendente: “muchacha azul terrible compañera/ cuando me muera/ que te den mis cenizas/ que te den/ que te den mi más sentido pésame” (27).

El corte narrativo de algunos poemas que se limitan a transcribir un episodio mínimo, una circunstancia intrascendente, nos sitúa frente a una poética muy cercana a la del minimalismo norteamericano y, en este sentido, el discurso poético de Montalbán, lo que éste comporta de retorno a la tradición de la referencialidad, retoma los cauces inaugurados por el llamado “realismo” de la inmediata posguerra y preanuncia la “poesía de la experiencia” de los años ‘80.

Muchos de los poemas que componen este libro apelan a la yuxtaposición –entendiendo al término literalmente como un “poner en cercanía”– de planos, no a la confusión de los mismos. Y en esta lógica de la contigüidad que parece regir la construcción de este discurso, es dable leer la vieja aspiración del autor por delinear los contornos de los que serían los términos de una ecuación dialéctica Tesis/Antítesis, que suele resolverse en síntesis conclusiva: “Las muchachas son rubias/ como deseos adolescentes/ contienen fríos misterios/ de la noche del Norte” (...) “Mis recuerdos son baratos/ azules papeles teñidos por la noche/ del sur”, cuya síntesis se resume: “las muchachas son rubias/ y nunca sabrán mi

nombre" (18). En este planteo reside, en ocasiones, un alegato contra los profetas de la posmodernidad; los términos de tesis y antítesis se recubren de los conceptos de Historia y Ahistoricismo: "La Modernidad adosó un squash/ al viejo panteón de Trotski (...) de espaldas a la Historia/ los jugadores de squash pelean/ contra la edad y los excesos/ de grasa en la sangre y en los ojos ajenos" (19). Versos en los que la suspensión deliberada de los semas encabalgados refuerza por omisión o ausencia el contraste semántico entre las instancias dialécticas de tesis y antítesis, Historia y Ahistoricismo.

Asimismo, la denuncia contra la inoperancia del lenguaje ocupa un lugar importante dentro de estos planteos. Lejos de la obsesiva preocupación metalingüística de otros Novísimos –pensemos sólo en Guillermo Carnero–, Manuel Vázquez Montalbán incorpora el problema del lenguaje dentro de una crisis más abarcadora de orden semiótico. Las palabras asimiladas a un bien más de consumo –"Las palabras descansan en la bandeja"– dejan de ser activos medios de comunicación –"un roce/ de lenguas desdice lo no dicho"–, puesto que la comunicación no se realiza ya a través de sus tradicionales canales lingüísticos: "los turcos hablan en griego/ los griegos hablan en latín" (14), sino a través de concretos, aunque triviales, actos sociales: "comer/ es un medio de comunicación de masas/ o *Mass Communications* como dicen los indios" (14).

En este contexto cuestionador del valor operativo de la palabra, podemos leer también la denuncia contra la ineficacia de la poesía; no sólo de aquellas retóricas voluntariamente alejadas de la praxis vital-social: "Pero qué inútil canto/ el que canta a la muerte" (40) o "inútil cosmonauta/ el que contempla estrellas/ para no ver las ratas", sino incluso de estas últimas: "cuántos deben morir cada día en Etiopía/ para que nos salga social/ de pronto/ la poesía" (48).

La mayoría de estos poemas prescinde de un enunciador singular. Sin embargo, en los pocos casos en los que es posible reconocer un sujeto textual, éste emerge encarnando la figura del "viajero". La elección de escenarios de transición (aeropuertos, aviones, cuartos de hotel) sitúa espacialmente la metáfora central del libro. No sólo el hombre es el viajero perpetuo, también la Tierra misma está vista en su permanente desplazamiento: "sobre sonares entre radares la Tierra/ es una aldea muy mal considerada/ por las mejores estrellas" (28) y hasta la realidad es una búsqueda constante del sentido: "la realidad es un viaje no iniciado" (29).

Como bien se advierte, tanto en su obra poética (emblemáticamente desarrollada en *Movimientos sin éxito*) como en sus textos narrativos (*Los Mares del Sur* o *Los pájaros de Bangkok*, sólo por citar algunos), Vázquez Montalbán ha desarrollado la que hemos dado en llamar la metáfora del viaje, eje en torno del cual adquieren plena significación los elementos convocados. En este último poemario, la idea del viaje, presente ya desde el título, va precisándose a través del epígrafe machadiano. En él la existencia humana se plasma como un viaje terminal cuyo destino es la muerte: "¿Tú eres Caronte, el fúnebre barquero?/ ¿Y tú, bergante?/ Un

fúnebre aspirante/ de tu negra barcaza a pasajero". La íntima vinculación del viaje con la muerte será la que justifique la elección del intertexto eliotiano; los dos poemas que cierran la sección titulada "¿Quién asegura que no se muere ahogado?" exponen claramente esta vinculación. La imagen de Flebas, el fenicio, que ocupa el intermedio lírico de *The Waste Land* es presencia constante en este poemario.⁵

Algunas conclusiones

Si nos propusiéramos explorar las causas del gesto desencantado que exhibe frecuentemente la práctica poética en Vázquez Montalbán, deberíamos esclarecer primero cuál es la función que el poeta le asigna a la poesía en "la actual hora española". Montalbán traza el itinerario de un razonamiento que podríamos sistematizar del siguiente modo. La poesía actual transita por un microcircuito no competitivo e inoperante frente a los medios masivos de comunicación. Afirma el autor:

Creo que entre los actuales poetas y los que se inventaron la poesía social media un hecho fundamental: la comprensión de que los géneros literarios y, sobre todo, la poesía leída, han perdido importancia en la conformación de la conciencia pública. ¿Qué puede hacer un poema del mismísimo Blas de Otero con una tirada de 1.000 o 2.000 ejemplares frente a programaciones de TV, como el viaje del Apolo VIII, que llegan a 700 u 800 millones de seres? ¿Qué puede hacer la literatura política, elíptica en su expresión, frente a una cultura de masas dirigida desde la enseñanza primaria y reconocida a través de medios informativos cada vez más alienantes? (De Luis:73)

49 {ferrari

Este circuito de circulación restringida determinará la existencia de un receptor minoritario y especializado:

Creo que la poesía, tal como está organizada la cultura, no sirve para nada. Sospecho que no sirve para nada en ninguna parte (...). Creo que escribir es un ejercicio gratuito que satisface las necesidades de unos 2.000 culturalizados progresistas. (Vázquez Montalbán, 1986:21)

Comprobaciones que conducen a la negación de la viabilidad de la poesía como instrumento redentor-transformador, con poder real de operación sobre el mundo:

Claro que esta lucidez obliga a que el compromiso revolucionario del escritor no pueda disfrazarse de literatura. Hay campos de acción cívica

para el que quiera encontrarlos; campos más amplios y duros que la soledad de una mesa con una cuartilla blanca dispuesta para la violación.
(De Luis:80)

Notas

¹ La numeración de las páginas corresponde en todos los casos a la siguiente edición: Vázquez Montalbán, Manuel (1986): *Memoria y Deseo. Obra Poética (1963-1983)*. Seix Barral, Barcelona.

² Arcadio López Casanova en un reciente estudio analiza sucintamente los esquemas de base formularia que rigen los modelos compositivos de muchos de los poemas actuales y explica: "El poema parte de un concreto *clisé* compositivo, por ejemplo, la fórmula del relato evangélico, la fórmula del aviso, del anuncio por palabras, de la esquela mortuoria, etc. En cada uno de estos casos, una concreta fórmula compositiva –pauta automatizada– queda poderosamente desautomatizada en el uso poético y con marcado efecto visualizador o capacidad de extrañamiento." (López Casanova, 1994:47).

³ La numeración de las páginas corresponde en todos los casos a la siguiente edición: Vázquez Montalbán, Manuel (1991): *Pero el viajero que huye*. Visor, Madrid.

⁴ En esta misma línea de deconstrucción del discurso y el imaginario religioso podemos leer el poema que abre la segunda sección, "Abandonados a las puertas de las peores galaxias". Vázquez Montalbán aborda esta veta desmitificadora de lo religioso como si se tratara de una experiencia en los límites y su reflexión es de orden cosmológico. Resulta sumamente significativo recorrer las reiteradas nociones de "abandono", "deriva", "podredumbre de la inmortalidad", "pozo sin fondo", la "Madrasta Nada", entre otros.

⁵ Cfr. la parte IV de *The Waste Land*, titulada "Death by water": Phlebas the Phoenician, a fortnight dead,/ forgot the cry of gulls, and the deep sea swell/ and the profit and loss./ A current under sea/ picked his bones in whispers. As he rose and fell/ he passed the stages of his age and youth/ entering the whirlpool./ Gentile or jew/ O you who turn the wheel and look to windward,/ consider Phlebas, who was once handsome and tall as you". T. S. Eliot (1988): *The Waste Land* (Ed. bilingüe). Fraterna, Buenos Aires, p. 40.

Referencias Bibliográficas

- Bou, E. (1992): "Sobre mitologías (a propósito de los Novísimos)", en Resina, J. R. (ed.): *Mythopoiesis: Literatura, totalidad, ideología*. Anthropos, Barcelona.
- Bürger, P. (1987): *Teoría de la vanguardia*. Península, Barcelona.
- Carnero, G. (1983): "La corte de los poetas. Los últimos veinte años de poesía española en castellano", en *Revista de Occidente*, nro. 23, pp. 44-59.
- De Luis, L. (1969): *Antología de la poesía social*. Alfaguara, Madrid.
- Doigín, S. (1991): *La novela desmitificadora española (1961-1982)*. Anthropos, Barcelona.
- López Casanova, A. (1994): *El texto poético. Teoría y metodología*. Biblioteca Filológica, Salamanca.
- Manrique, J. (1976): *Cancionero*. Huemul, Buenos Aires.
- Quiñonero, J. P. (1970): "Manuel Vázquez Montalbán o la lógica del terror", en *Cuadernos Hispanoamericanos*, nro. 246, pp. 706-713.
- Reuelta, M. (1967): "Manuel Vázquez Montalbán. Una educación sentimental", en *Cuadernos Hispanoamericanos*, nro. 215.
- Vázquez Montalbán, M. (1986): *Memoria y deseo. Obra Poética (1963-1983)*. Prólogo de José María Castellet. Seix Barral, Barcelona.
- Vázquez Montalbán, M. (1994): *El estrangulador*. Mondadori, Barcelona.