

LA CIUDAD DE LA MEMORIA. EN TORNO A PRAGA DE MANUEL VÁZQUEZ MONTALBÁN¹

THE CITY OF MEMORY.
AROUND MANUEL VÁZQUEZ MONTALBAN'S PRAGA

MARTA BEATRIZ FERRARI
Universidad Nacional de Mar del Plata
martabeatrizferrari@gmail.com

RESUMEN: En el presente artículo se propone un abordaje del libro de poemas *Praga* (1982) del escritor español Manuel Vázquez Montalbán, a partir de las reflexiones que desde el campo historiográfico francés (Pierre Nora) y norteamericano (Dominick LaCapra) se han venido desarrollando en torno a las nociones de "memoria histórica" y "sitios de memoria". Se intenta demostrar cómo la evocación poética trasciende el episodio histórico concreto (la invasión soviética a Checoslovaquia en 1968 tras la denominada "Primavera de Praga"), de modo tal que la ciudad de la que se habla y la historia que se refiere no tienen un significado unívoco, es Praga y a la vez es Barcelona, es el judío perseguido por los nazis y es el sujeto hablante con su pertenencia marginal a su entorno catalán por su carácter de mestizo cultural, es la historia de Europa y la de España.

PALABRAS CLAVE: memoria; historia; poesía; compromiso; Manuel Vázquez Montalbán

ABSTRACT: In this article we intend an approach to *Prague* (1982), the book of poems of the spanish writer Manuel Vazquez Montalban; for doing this we'll take into account the works of Pierre Nora and Dominick LaCapra, specifically the notions of "historical memory" and "memory sites". The paper tries to show how the poetic evocation transcends the specific historical event (the soviet invasion of Czechoslovakia in 1968 after the so-called "Prague Spring"), so that the city and the history the book refers don't have an univocal meaning, it is Prague and

¹ El presente trabajo forma parte del proyecto "Direcciones estéticas de la lírica posmoderna en España (continuación): la poesía como documento histórico", a cargo del investigador principal Juan José Lanz Rivera de la Universidad del País Vasco. Número de código: FFI 2013-43891-P.

yet is Barcelona, is the Jewish persecuted by the Nazis and is the speaking subject with his hybrid cultural character, is the history of Europe and that of Spain.

KEYWORDS: Memory; History; Poetry; Commitment; Manuel Vázquez Montalbán



La literatura es solo lenguaje, pero el lenguaje está cargado de tiempo, de tiempo significativo, y a esa fatalidad de transmitir el tiempo significativo no puede escapar ningún escritor.

Manuel Vázquez Montalbán

Cuando José María Castellet publica su antología *Nueve novísimos poetas españoles* (1970), Manuel Vázquez Montalbán ya era el autor de tres libros poéticos, *Una educación sentimental* (1967), *Movimientos sin éxito* (1969) y *Manifiesto subnormal* (1970). De hecho, la primera vez que su nombre aparece en una antología de poesía es en el año 1967, en la *Antología de la joven poesía española* de Enrique Martín Pardo. Entre los autores allí seleccionados figuraban José María Álvarez, Agustín Delgado, Pere Gimferrer y José Miguel Ullán. Un año más tarde, 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, Ángel González, José Ángel Valente, Claudio Rodríguez– a los que suma algunos de los nuevos nombres que ya habían aparecido en la selección de Martín Pardo, como Pere 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 la voz de nuestro poeta junto con la mayoritaria presencia de los poetas del medio siglo. El carácter rupturista que Castellet y sus seguidores le atribuyeran al "grupo novísimo" queda, sin dudas, relativizado.

Pero será precisamente la antología *Nueve novísimos poetas españoles*, la que bautice con un nuevo nombre a este grupo poético. En ella, Vázquez Montalbán figurará entre los "seniors" junto con José María Álvarez y Antonio Martínez Sarrión. El escritor catalán participa con diez poemas, cinco de ellos pertenecientes a su libro *Una educación sentimental* (1967), tres al *Manifiesto subnormal* (1970), y dos poemas –"Yvonne de Carlo" y "Arte poética"– compuestos *ad hoc* para la antología, y recogidos luego en esa suerte de apéndice de su primer libro, *Liquidación de restos de serie* (1971).

En reiteradas ocasiones, Vázquez Montalbán ha asegurado que la principal diferencia respecto de los restantes antologados residía en sus orígenes

sociales, unos orígenes que habían marcado su talante y sobre todo una manera de apropiarse del patrimonio cultural, y repetía: “Yo soy un mestizo cultural real y casi todos los demás *novísimos han adoptado un mestizaje mitómano y lúdico*” (Rico 1997: 21). Sin embargo, según creemos, la mayor y más significativa disidencia que ostenta la poesía de Manuel Vázquez Montalbán respecto de sus compañeros de antología la encontramos en la autopoética que compone el autor al finalizar la primera edición de *Memoria y deseo*, en la que leemos: “Durante esa estancia carcelaria –1962 y 1963– escribí *Una educación sentimental* y *Movimientos sin éxito*” (Vázquez Montalbán 1986: 277). Efectivamente, su temprana afiliación al PSUC y el consiguiente activismo político –en particular sus publicaciones en periódicos del partido– derivó en que un consejo de guerra lo condenara en 1962 a tres años de prisión que luego se redujeron a 18 meses efectivos. A partir de un contexto de producción semejante, nada de lo que hará el autor responderá de modo ortodoxo a los presupuestos estéticos que plantea Castellet en su prólogo.

Efectivamente la opción poética del escritor catalán constituye una excepción dentro del culturalismo neomodernista o neobarroco del 68, y así lo reconoce uno de sus críticos más destacados, Manuel Rico, cuando afirma: “Una excepción que no renunciaba a las poéticas inmediatamente anteriores, especialmente a la poesía social y a la poética del 50” (2005: 148). Y es que el lugar que ocupa su escritura es un lugar fronterizo, deudor tanto de las vanguardias como de los poetas sociales; algo que podemos comprobar ya en su poemario inicial, con la clara referencia al contexto histórico–biográfico del autor. Elección que desmiente de plano la tan defendida autonomía del lenguaje poético, su negación del carácter referencial y su tautológica y narcisista orientación metapoética. El propio Castellet afirma que la poesía de Vázquez Montalbán es “originariamente, autobiográfica”, aunque aclara que, como bien señala 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” (1986: 15).

En este contexto, no resultaría osado realizar una lectura de su escritura poética a la luz de la llamada “autoficción”, noción que nos permite restituir el vínculo obra–autor, apoyándonos en marcas del texto –aparición explícita del nombre de autor, alusiones autobiográficas verificables, remisiones directas a la historia empírica y a las circunstancias de producción real de la escritura– que nos reenvían al contexto autoral. Como se sabe, la ficcionalidad del género lírico es una aserción que se sanciona pragmáticamente, pero como bien recuerda Lázaro Carreter, decir que “la poesía, la literatura es ficcional” no implica decir “que sea una mentira”, algo que reitera Barbara Herrstein Smith cuando afirma que en poesía “hay ficción pero no hay engaño” (Lázaro Carreter 1990: 35–38). En este sentido, acordamos con Túa Blesa para quien la calificación de un texto como referencial o como ficcional (también como histórico o como autobiográfico) depende del efecto de lectura. Túa Blesa considera que el error de las teorías de la ficcionalidad es llevar al extremo la imposibilidad de trasvase o intersección entre esas dos series textuales, la referencial y la ficcional, y describe estos movimientos pendulares del poema como una efectiva “salida del texto al universo

del archivo”, lo que produce en nuestra lectura “un continuo deslizamiento por una banda de Moebius”, en la que los textos están en una continua circulación (2000: 44).

Pero en ese texto autopoético titulado “Postdata del autor” se nos brindan asimismo ciertas “claves de situación” (Vázquez Montalbán 1986: 277) que no hacen otra cosa que insertar a los poemarios allí reunidos en su exacto contexto de producción. Así nos enteramos, por ejemplo, de la peripecia editorial que posibilitó la efectiva aparición de *Una educación sentimental*: parte del dinero conseguido por Pere Gimferrer con motivo de recibir el Premio Nacional de Literatura por *Arde el mar* fue destinado a la edición del primer poemario de nuestro autor.

Si bien el encierro carcelario aparece mencionado casi al pasar, sin énfasis, como un dato más de su biografía, en esta breve nota se alude a él en tres ocasiones; es el sitio donde el autor encuentra su inicial “forma poética” satisfactoria y donde depura sus propios materiales poéticos en diálogo con el también escritor, editor y político Salvador Clotas, “compañero y crítico carcelario” (Vázquez Montalbán 1986: 279). Pareciera que este dato que no surge de la lectura de los poemas –porque en estos poemarios no hay alusiones directas al entorno carcelario–, es, sin embargo, para su autor suficientemente relevante como para transformarse en “clave” interpretativa para los “brujos” de algunas de las tres iglesias –los textos escolares, los diccionarios enciclopédicos y los Departamentos de Hispánicas de las universidades extranjeras–, instancias que, a juicio de Vázquez Montalbán, convalidan la posteridad literaria de un escritor español.

Me detengo en estas disidencias que plantea la escritura de nuestro autor respecto del contexto generacional porque el texto al que me referiré a continuación, *Praga*, si bien fue publicado en 1982, comenzó a escribirse en 1973, fecha muy próxima a la aparición de la antología castelletiana, y muchos de sus poemas son estrictamente contemporáneos de los que integran las *Coplas a la muerte de mi tía Daniela* así como de los que componen *A la sombra de las muchachas sin flor*, ambos aparecidos en el mismo año 1973.

1. PRAGA: LUGAR DE MEMORIA

no hay lenguaje sin metáfora
muerte es metáfora de la nada
no es la vida es la rosa
no es la Historia es el tanque
ni siquiera Praga es Praga

Manuel Vázquez Montalbán

“No puede ser./ Esta ciudad es de mentira” (1999: 5) rezan los dos primeros versos del poema de Mario Benedetti que Vázquez Montalbán elige como epígrafe para su poemario *Praga*, escrito entre 1973 y 1982.² Este poema proe-

² La numeración de las páginas corresponde en todos los casos a la edición de *Praga* (1999).

mial funciona a modo de pórtico confesional y brinda desde el umbral mismo del libro una clave de lectura de lo que viene a continuación. Dividido en siete secciones, el poemario sitúa la enunciación en un “aquí” que nos habla de un “sitio de memoria” real o imaginado en torno al cual girará todo el universo referencial del texto. La técnica de composición apela al juego de las asociaciones, a la elipsis y a las reiteraciones exhibiendo una estructura sumatoria de modo tal que los breves poemas que dan inicio a cada sección del libro serán retomados a modo de síntesis para conformar el poema final dotando al libro de un carácter circular, recursivo, que repite lo dicho a la vez que añade lo no dicho alertando al lector acerca de esa leve diferencia semiótica que se produce entre un texto y otro. Desconcierto y perplejidad a nivel lingüístico que replica idénticos sentimientos a nivel conceptual.

Como el mismo autor nos indica en una nota inicial, en el libro se citan versos del escritor mallorquín Bartomeu Rosselló Pòrcel: “El autor agradece los versos involuntariamente prestados por B. Rosselló Porcel sin cuya utilización dos poemas de este libro hubieran sido imposibles” (5). Tal es el caso del tercer poema de *Praga*, el que comienza con los versos: “Oh ciudad del terror/ entre las avenidas lívidos/ árboles del otoño” (11), que reescriben los del poema “Ronda con fantasmas” de Rosselló Pòrcel: “Oh ciudad de los terrores! Entre las avenidas/ estériles –árboles lívidos del otoño!– viviré/ la hora impura de las ávidas angustias mudas”.³ Cabe señalar que estos mismos versos reaparecerán en el cuarto poema de la segunda sección del libro.

Si bien desde el texto inicial este sitio de memoria –Praga– aparece claramente connotado por lo bélico –guerra, muerte, devastación, miedo, silencio, cieno, bota, fosa común, muro, descargas, tanques, hordas caquis y cadáveres– (9), será en este poema de factura intertextual donde emerja de modo más claro la alusión lateral a un episodio central de la historia europea del siglo xx, la invasión de Praga por parte de la Unión Soviética y sus aliados del Pacto de Varsovia (Alemania oriental, Polonia, Hungría y Bulgaria) que pondría fin a la etapa de apertura política y liberalización reformista que propiciaba un “socialismo con rostro humano” y que se conoció como la Primavera de Praga, proceso que duraría del 5 de enero al 20 de agosto de 1968 cuando 200.000 soldados y 2.300 tanques invadieron Checoslovaquia.⁴ Así lo leemos en el texto: “los in-

³ Transcribo a continuación el poema completo de Rosselló, poeta muerto de tuberculosis a los 24 años, en plena Guerra Civil. “El solo deseo me vuelve al tiempo ingenuo/ de antes de este silencio y de este sueño./ Las hijas del silencio presente y vigilante/ me llevan siempre a la perversa lejanía./ saben mi espanto, mi instante de espanto,/ de aislamiento, melancolía y agonía./ Oh ciudad de los terrores! Entre las avenidas/ estériles –árboles lívidos del otoño!– viviré/ la hora impura de las ásperas angustias mudas./ con el miedo de morir solo en la calle./ Terror entre las salas vacías, cuando veo la cama/ con el muerto, vivo entre las sábanas, y serenatas/ en la plaza, y ruido de cuchillos, afuera,/ más terrible para tantas cosas adivinadas/ durante la fuga, por oscuridades, donde llora/ el esqueleto mordido por los perros de la noche” (148). Cabe agregar que este poema fue musicalizado por María del Mar Bonet.

⁴ La sucesión de los variados ritmos musicales que se evocan –“fox fox trot bolero bugui mambo”– bien pueden sugerir la liberalización de los medios de comunicación, radio y televisión que podían emitir músicas de distintas latitudes permitiendo, como lo señala el mismo autor en *Crónica sentimental de España*, que la sentimentalidad colectiva se identifique con una serie de signos

vasores/ fusilaban archivos/ borrachos de memoria bárbaros/ hartos de carne humillada y ofendida". Vázquez Montalbán sintetiza en dos conceptos –el miedo y el silencio– las potencialidades derrotadas de "las ideas" y "las palabras" respectivamente: "El miedo era una presencia/ el silencio su mortaja/ las palabras escondidas en las cosas/ las ideas en los ojos/ contemplaban/ la división entre el que muere y el que mata" (11).

La evocación poética trasciende el episodio histórico concreto (pensemos que la escritura del libro arranca en 1973 cuando los hechos recientes y las imágenes a ellos vinculadas estaban grabadas a fuego en la memoria colectiva), alude también a la previa invasión nazi, y en términos simbólicos a la barbarie ejercida contra cualquier pueblo oprimido.⁵ El intento de borramiento de la memoria colectiva es el *leit motiv* del libro –la negación del legado histórico implícita en "las almas de antepasados olvidables"–, una operación asociada al miedo y al silencio impuestos por los invasores a la población civil –las "pequeñas gentes"– y derivados de la dostoiévskiana humillación y ofensa a la que han sido sometidos –"humilladas mujeres ofendidos hombres" (11). Todo el poderío de la amenaza cristaliza en el símbolo del "tanque", reiterado una y otra vez a lo largo del libro; imagen de fuerte significado icónico como lo demuestran las numerosas imágenes –fotografías y documentales– de la época.

Sin embargo, la amenaza del olvido avanza hacia las memorias particulares en un intento de borramiento de las identidades individuales como se expresa en un contundente *ubi sunt*: "qué se hizo/ del país de la infancia y del exilio/ de una adolescencia sensible?" (32). En ese contexto, emerge el sujeto, un yo que se autodefine por sus fragilidades, por su extrema vulnerabilidad: "así se templó mi acero/ mi talón el de Aquiles la espalda de Sigfrido" (12), y que de allí en más apela a un vosotros identificado con "mis feroces camaradas" (13). Pero la pertenencia del yo a ese colectivo no está desprovista de distanciamiento crítico –"he respetado vuestros cuentos [...] mas no os fiéis de mi entusiasmo" (14)–, ni escindida de una visión radicalmente dialéctica de la historia.⁶ Vázquez Montalbán, como bien señala Manuel Rico, reflexionó mucho sobre la caída de los imaginarios emancipadores que construyó la izquierda europea haciendo de Praga "el símbolo de las contradicciones del marxismo occidental de finales de los años sesenta" (2005: 42). En una entrevista que le realizara José Colmeiro, el autor vuelve sobre el tema y se expresa con enorme claridad al hablar de la "sensación de estafa histórica" y de "impotencia" en quienes como él tenían treinta años en torno a 1968 (2007: 289). Pero en los intersticios de este lugar

de exteriorización, entre ellos, las canciones, los mitos personales y anecdóticos, las modas, los gustos y la sabiduría convencional.

⁵ Vázquez Montalbán afirma respecto del libro: "Espero que se haga una lectura menos bloquista de *Praga*, menos condicionada por la política de bloques. Praga es Praga, pero también Barcelona, o cualquier otra ciudad a la vez exterior e interior, capaz de generar una morbosa relación erótica entre el amo y el esclavo, entre memoria y deseo (Izquierdo 1997: 73).

⁶ Con total acierto, Manuel Rico hablará de "la dialéctica dolorosa encarnada en la compasión/ identificación con los dominados y en la perplejidad/ decepción ante unos dominadores que traicionan el reino del deseo" (2001: 171).

de memoria, a modo de sugestivos vasos comunicantes, aparece la referencia veladamente emblemática a otra ciudad, la ciudad de su memoria, Barcelona: “ahogada turba/ en urgidas *ramblas* de terror” (13) (el destacado es mío). No en vano se repite la imagen del laberinto como modo de complejizar el espacio y desafiar al sujeto a afincarse en una imposible identidad estable.

Ya en la segunda sección el yo se apodera de la enunciación y hablará de su “condición de rana/ judía/ en una charca/ de fondos construidos” (19), la de quien ha nacido en una “ciudad vencida”, y aquí confirmamos que la ciudad de la que se habla –“ciudad ilimitable”– y la historia que se refiere no tienen un significado unívoco, es Praga y a la vez es Barcelona, es el judío perseguido por los nazis y es el sujeto hablante con su pertenencia marginal a su entorno catalán por su carácter de mestizo cultural (así lo confirma el tercer poema de la sexta sección, que apela al bilingüismo alternando versos en castellano y en catalán), es la historia de Europa y la de España.⁷ Hay algo antinatural en esa charca “de fondos construidos”, algo que violenta el orden y la pertenencia, un desacomodo cuyo interrogante asedia la identidad misma del sujeto “nacido para ser extranjero” (23)⁸. La voz habla asimismo de su origen biográfico, de un espacio –“no escogí nacer entre vosotros/ en la ciudad de vuestros terrores/ en su sur vencido y fugitivo” (20)– y un tiempo, 1939, año del nacimiento del autor y año de la finalización de la guerra civil con la derrota del bando republicano tras la toma de Cataluña y la masiva huida de funcionarios y civiles hacia la frontera de Francia: “nací en la cola del ejército huido” (20), afirma el sujeto.

Georges Tyras aborda el estudio de la que denomina “poética de la huida” en la obra de Manuel Vázquez Montalbán; efectivamente, la escritura de nuestro autor asedia desde los más variados ángulos la (im)posibilidad de la huida porque al final de todo viaje solo hay frustración y muerte. Desde sus poemarios iniciales, me refiero a *Una educación sentimental*, el autor tematiza la idea del viaje como sinónimo de huida de ese “pequeño planeta de hojas muertas” (Vázquez Montalbán 1986: 75) a que ha quedado reducido el mundo para el hombre moderno. Ese viaje hacia tierras lejanas, hacia paraísos prometidos –“ya tarde, cuando los veleros/ mienten puertos ansiados” (1986: 58)– emerge sistemáticamente como una utopía. El sujeto que construye Montalbán en sus poemas invirtiendo la lectura del mito clásico es un Ulises moderno que descrece incluso del futuro y postula la inmanencia en el orden del deseo: “Y quizá todo sea mejor, así/ esperado/ porque al llegar no puedes volver/ a Itaca, lejana y sola, ya no tan sola,/ ya paisaje que habitas y usurpas, nunca” (1986: 79). También en *Movimientos*

⁷ En una entrevista con José Colmeiro, este le pregunta si ser charnego, escribir en castellano y vivir en Cataluña es como ser judío, escribir en alemán y vivir en Praga, a lo que Vázquez Montalbán responde: “Bueno, esa fue la metáfora que utilicé para el libro de poemas de Praga y reflejaba una cierta sensación de extranjería, pero de extranjería positiva. Yo no me la tomaba nunca como una manía persecutoria ni muchísimo menos, y creo que ha habido la suficiente inteligencia por parte de la política cultural como para que los factores de incomodidad hayan sido los mínimos (Colmeiro 2007: 231).

⁸ Otero Blanco hablará de un “yo fragmentado y alienado” en este poemario; de “una identidad fluida, en tránsito, reivindicando su identidad híbrida como instrumento de rebeldía y transgresión: «Somos los mejores/ los mestizos somos los mejores»” (2009: 73).

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. Este tercer libro poético describe 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 trayectoria histórica de la humanidad es entendida aquí 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 de sus libros exhibe claramente las marcas de un circuito clausurado sobre sí mismo. Las constantes referencias intratextuales, la manipulación de textos o el collage propio definen, al tiempo que cierran, las fronteras de este universo lingüístico. El recurso a movilizar palabras, frases o fragmentos de un poema a otro (incluso de un texto poético a otro narrativo como ocurre en su novela *El estrangulador* donde se incorporan numerosos versos de sus primeros poemarios) había sido señalado tempranamente por Manuel Revuelta a propósito de *Una educación sentimental* (1967: 459). La imagen del hombre como el viajero perpetuo, en exilio perpetuo será retomada asimismo por el autor en su penúltimo texto poético, *Pero el viajero que huye*.

Praga no es una excepción a esto que venimos señalando. Por el contrario, Santiago Martínez, por ejemplo, sugiere que *Praga* sintetiza los motivos primarios de los cuatro primeros volúmenes y que entre uno y otro volumen “el autor construye un puente referencial que conserva las memorias y los pensamientos de las otras obras pero reduce al poema a un material de desecho” (1990: vii). Así lo reitera el sujeto: “Como el judío que añora/ aquel lugar/ del que no sea preciso regresar/ paraísos de confianza/ en la propia piel” (22). Y es el autor quien nos aclara los alcances de este deseo que tanto tiene en común con el pensamiento de Kavafis:

En 1965 pensaba yo que la huida es el estado perfecto de los seres animales o humanos, y que solo nosotros podíamos aspirar a llegar a algún lugar del que no quisiéramos regresar. La inutilidad del viaje como huida se descubre cuando es evidente que viajamos con nosotros mismos, es decir, con el ser que pretendemos huir. (Tyras 2007: 111)

Evidentemente, ese sitio del que nunca se quiera regresar solo puede ser el lugar de la memoria y así lo leemos en *Praga*: “vivo en Praga acumulando/ recuerdos deudas pérdidas/ de la propia identidad en cada testigo/ muerto” (22).

Pero además del derrotero biográfico del sujeto hablante, el libro se detiene particularmente en dos biografías, la de Franz Kafka y la de W. A. Mozart, habitantes/visitantes ilustres de Praga. A través de un relato elíptico y desmitificador, con un registro desprovisto de toda gravedad que roza más de una vez la ironía –“amó a las mujeres para cartearlas/ y Milena Josenska le tradujo al checo/ en un vano intento de repatriarle/ tras descubrirle cierta poquedad sexual” (26)– se da cuenta de que toda una vida cabe en muy pocas palabras: “tuberculosis

mudez sanatorio Wiener Wald/ muerte en Kierling no lejos de Viena/ enterrado en Praga junto a un padre metafísico" (27). De igual modo procede ante la biografía del segundo protagonista de la historia de Praga: "Mozart era tan amado en Praga/ que hasta los mendigos cantaban fragmentos de Las Bodas" (60).

Esta impronta desacralizadora que se inicia con la historia de sus habitantes más ilustres se expande hasta abarcar a la ciudad misma; escenario y emblema de una modernidad consumista, "Praga es una ciudad de Ferias y Congresos" (33), atravesada por la incitación de la publicidad –"vendidos/compradores comprados vendedores vencidos/ciudadanos de Praga" (34)–, una ciudad–mercado donde hasta la historia se convierte en mercancía al punto de cerrar la tercera sección con un poema de marcado tono apocalíptico que anula todo sueño de liberación: "a lo sumo/ extingámonos sin dolor/ reservando la tierra para las últimas parejas/ y la última que se suicide/ para evitar la conspiración de las serpientes" (37).

La sección v supone un regreso a la biografía personal, a los recuerdos personales: la madre, el padre, el tío Anselmo, su ciudad, su infancia, su memoria. "Cuando pague mis deudas/ y entierre a mis muertos/ ya seré viejo" (49), confiesa el sujeto repitiendo un pensamiento de otro personaje, Pepe Carvalho. Y continúa: "en cada deuda perdí tiempo/ en cada muerte memoria de mí". Cada muerto próximo se lleva fatalmente consigo parte de nuestra propia memoria, algo que reitera en el poema final de *Pero el viajero que huye*, el que comienza con el rotundo verso "Definitivamente nada quedó de abril" y donde leemos en referencia a la muerte de su madre: "entre mis manos tu rostro frío confirmaba/ el silencio al que llevas mi memoria/ memoria de mi infancia y tu posguerra".⁹ Como se advierte, la escritura de Vázquez Montalbán va exhibiendo un constante entrecruzamiento entre el orden de lo privado y lo público, la historia y la Historia. Este itinerario irá dando cuenta, a partir de una escritura claramente orientada hacia el contexto histórico–biográfico del autor, del carácter comprometido de su poesía, así como del posicionamiento ideológico del poeta en el contexto socio–político en que le tocó vivir.

2. MEMORIA E HISTORIA

La memoria es una falsificación de la realidad, pero es un lugar seguro donde pueden cumplirse todos tus deseos.

Manuel Vázquez Montalbán

La aparición a mediados de la década del ochenta de la monumental obra *Les Lieux de mémoire* del historiador francés Pierre Nora –dividido en varios vo-

⁹ En entrevista con José Colmeiro, el autor insiste en el carácter unitario de su producción poética, a la vez que la define como un proceso de formación de la memoria: "*Memoria y deseo* se ultima con *Pero el viajero que huye*. El libro comienza con el poema «Nada quedó de abril» y termina con la muerte del personaje, que es la muerte de mi madre; el primer poema está dedicado a mi madre y el último también. Es como el cierre de la formación de la memoria" (Colmeiro 2007: 296).

lúmenes aparecidos entre 1984 y 1992– marcó un hito en lo que hace a las teorizaciones en torno a la “memoria histórica”. En él se acuña la noción de “sitios de la memoria” para designar el conjunto de lugares –materiales o simbólicos– donde se cristaliza, se refugia y se expresa la memoria colectiva, al mismo tiempo que se problematizan las relaciones que esta mantiene con la historia como disciplina. Efectivamente, Pierre Nora insiste en distinguir historia de memoria porque, señala, ambas funcionan en registros radicalmente diferentes:

La memoria, por naturaleza, es afectiva, emotiva, inconsciente de sus sucesivas transformaciones, vulnerable a toda manipulación, susceptible de permanecer latente durante largos periodos y de bruscos despertares. La memoria es siempre un fenómeno colectivo, aunque sea psicológicamente vivida como individual. Por el contrario, la historia es una construcción siempre problemática e incompleta de aquello que ha dejado de existir, pero que dejó rastros. A partir de esos rastros, controlados, entrecruzados, comparados, el historiador trata de reconstituir lo que pudo pasar y, sobre todo, integrar esos hechos en un conjunto explicativo. La memoria depende en gran parte de lo mágico y solo acepta las informaciones que le convienen. La historia, por el contrario, es una operación puramente intelectual, laica, que exige un análisis y un discurso críticos. La historia permanece; la memoria va demasiado rápido. La historia reúne; la memoria divide. (Corradini 2006: s.p.)

En diálogo con esta línea de pensamiento, se pueden leer las reflexiones de Dominick LaCapra en torno al llamado “giro hacia la memoria”; el autor entrecruza en el desarrollo de sus especulaciones perspectivas históricas, literarias y psicoanalíticas. Para LaCapra existen complejas interacciones entre historia y memoria; la memoria –dirá– no es idéntica a la historia pero tampoco es su opuesto:

Aún con sus falsificaciones, represiones, desplazamientos y negaciones, la memoria puede llegar a ser informativa, no en términos de representación empírica exacta de su objeto, sino como la recepción y asimilación a menudo acompañada de angustia de ese objeto tanto por los participantes en el acontecimiento como por quienes nacieron después. (LaCapra 2009: 33)

Como hemos visto, dos de los títulos que recogen buena parte de la producción crítica en torno a la obra poética de Manuel Vázquez Montalbán centran significativamente su interés en el foco de la memoria. Me refiero al estudio de cita obligada de Manuel Rico, *Memoria, deseo y compasión. Una aproximación a la poesía de Manuel Vázquez Montalbán*, editado por Mondadori en 2001, y a la edición de José Colmeiro, *Manuel Vázquez Montalbán. El compromiso con la memoria*, aparecido en 2007.¹⁰ Naturalmente que el disparador es el título elegido

¹⁰ El capítulo de Kathleen Vernon aborda específicamente la reivindicación de la memoria histórica en la obra de Vázquez Montalbán, desde su texto ensayístico *Crónica sentimental de España*, pasando por *Una educación sentimental* hasta las *Coplas a la muerte de mi tía Daniela*. Vernon hablará de la feminización de la memoria histórica, un proceso en el que la mujer adquiere el carácter de protagonista de la resistencia cultural.

por el escritor catalán para editar su obra poética completa, el eliotiano *Memoria y deseo. Obra poética 1969–1990*, editada por Grijalbo en 1990.¹¹

Manuel Rico destaca las que en su opinión son las notas dominantes de la poesía de Vázquez Montalbán: la homogeneidad, la compacidad y la unicidad (2001: 52), en apoyo de lo cual señala la obsesiva recurrencia de los temas, de los cuales la memoria es la columna vertebral, “la que respira de un modo obsesivo en todos sus libros” (2001: 53).

Si volvemos por un momento al texto del historiador norteamericano advertimos que él subraya el peligro que conlleva la fijación del problema de la memoria asociado a la compulsión, a la repetición discursiva, y arriesga una interpretación posible, que dicha preocupación con su mirada retrospectiva distraiga la atención de las necesidades del presente alejándonos tanto de una voluntad constructiva como del diseño de líneas de desarrollo futuro. Y agrega: “Un fenómeno particularmente sospechoso es el giro nostálgico y sentimental hacia un pasado parcialmente ficcionalizado contenido en un relato convenientemente conciliador y lleno de convenciones tranquilizadoras” (1998: 21). La clase de memoria deseable para LaCapra, entonces, es aquella que existe no solo en tiempo pasado sino también en presente y futuro (1998: 29).

En Manuel Vázquez Montalbán, sin embargo, el trabajo que el sujeto poético realiza con la memoria no es nunca complaciente. En todo caso, supone siempre una búsqueda que lejos de sumergirse en la nostalgia o en los recuerdos confortables, sometiéndose al avasallamiento del pasado, implica indagar en las contradicciones del presente y proyectarse hacia un futuro incierto. La indagación en el pasado, en la historia y en la memoria como bien advierte Rico, no se efectúan con una voluntad arqueológica sino con la de “quien intenta entender las más oscuras claves del presente colectivo y proyectar su experiencia en un imaginario distinto” (2001: 52).

Kathleen Vernon realiza una sutil distinción al respecto al sostener que en la obra de Vázquez Montalbán se produce la transformación de lo que Colmeiro caracteriza como “memoria colectiva”, un conjunto de experiencias, tradiciones, prácticas, rituales y mitos sociales compartidos por un grupo, en “memoria histórica”, conciencia histórica y concepción crítica de acontecimientos históricos compartidos colectivamente. Según la crítica norteamericana, “si la primera supone una mirada inocente, herencia circunstancial y local, la segunda implica una mirada crítica, distanciadora” (2001: 33). El proyecto montalbaniano según la autora establece una relación dialéctica entre ambos tipos de memoria de modo tal que la memoria crítica nace y convive con la memoria inicial sin imponerle un marco conceptual que corrija los excesos subjetivos de la misma. En efecto, en su obra conviven remembranza familiar con análisis ideológico, identificación sentimental con lucidez histórica. El mismo autor ha sido contundente al respecto: “He escrito sobre memoria histórica reivindicando una función testimonial de la literatura –ironizada– cuando por eso nadie daba ni dos duros” (Colmeiro 2007:

¹¹ Fuera de esta compilación queda el libro *Ciudad*, editado por Visor en 1997. Recordemos que Seix Barral había editado en 1983 una primera compilación con el título, *Memoria y deseo. Poesía 1967–1983*.

290). Resulta imprescindible detenerse un momento en el papel que el autor otorga a la ironía como instrumento de crítica; para él el lenguaje irónico es el código subversivo por excelencia, el único capaz de “tolerar una época segura de sí misma, con las creencias perfectamente establecidas” (Colmeiro 2007: 280) y proponer el derecho a lo diferente.

Vázquez Montalbán realiza en *Praga* una elaboración del pasado a través de un viaje por la memoria personal y por la memoria histórica conjugando *racconto* biográfico con análisis político, tono confesional con distancia crítica. Como muchas de las obras de nuestro autor, *Praga* es un libro inclasificable – Rico lo define como “poema–libro” o “libro–poema”, Lluís Izquierdo como “monólogo” o “dilatada meditación”–; sugerente y descarnado, desafía a sus lectores al complejo y utópico ejercicio de reacomodar los significados desplazados. No olvidemos que estamos frente a significantes cuyos significados transmigran de modo incesante: “o acaso no sea Praga una ciudad una sinfonía/ ni la Historia ni una vida ni este libro/ acaso sea simplemente una metáfora” (61).

Como hemos podido comprobar, Vázquez Montalbán es un “novísimo” atípico, singularidad que el propio antólogo tuvo que reconocer al afirmar que sus ideas coincidían “solo parcialmente con las de los poetas de su generación” (1970: 26).¹² En este sentido, los poetas *seniors* constituirían una promoción intermedia, de tránsito entre los del medio siglo y la veta más rupturista en términos estéticos promulgada por la *coqueluche*. Distinción esta que el mismo antólogo reconoce como “forzada”, y que justifica como “un grave error”, producto de que *Nueve novísimos* no fue desde el comienzo una antología unitaria sino “el aborto de dos” (Castellet 1986: 9). También Manuel Rico señala este carácter lateral de Vázquez Montalbán con respecto al grupo poético del 70 calificándolo de “isla en la generación o grupo en que quedaría inscrito en la historia de la poesía española”, y agrega: “Por su experiencia vital, por su procedencia social, por su universo mítico y por sus referentes culturales es un poeta claramente diferenciado de sus coetáneos” (2001: 27).

De hecho, a partir de la selección castelletiana, el nombre de Vázquez Montalbán desaparece de las antologías sucesivas de Martín Pardo, *Nueva poesía española* (1970), de Antonio Prieto, *Espejo del amor y de la muerte. Antología de la poesía española última* (1971), de Víctor Pozanco, *Nueve poetas del resurgimiento* (1976), así como de la de Rosa María Pereda y Concepción García Moral, *Joven poesía española*, de 1979.

Resulta evidente que Vázquez Montalbán, quien se reconocía “como una prolongación de la que se ha llamado poesía social” (Otero–Blanco 2009: 57), se propuso redefinir este concepto postulando una noción más abarcadora del fe-

¹² Juan José Lanz sostiene que “la poesía de Vázquez Montalbán nació con una voluntad de crónica y crítica semejante a la que habían desarrollado los poetas de la generación inmediatamente precedente (Ángel González y Jaime Gil de Biedma), pero llevando a cabo una profunda renovación formal, en una aspiración a realizar un retrato más ajustado de la sociedad del momento” (2002: 65–218). También Ángel Otero–Blanco subraya este carácter sincrético de su poesía: “Leer a Vázquez Montalbán equivale a contemplar el equilibrio discursivo entre estética novísima y literatura social, tradición y (pos)modernidad, lírica y narrativa, ensayo y periodismo, pasado emocional y memoria colectiva, pasión y convención, individuo y sociedad” (2009: 74).

nómeno en la que cabe, naturalmente, su propia poesía, en línea con los poetas del 40 y del 50:

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 muy poco social: la de Celaya, Blas de Otero, José Agustín Goytisolo, la mía, etc. Es más social la poesía más sociable, que llega, objetivamente, a más gente. Es menos social la menos sociable, la que solo leemos unos 2500 españoles. (De Luis 1969: 72)

Situado en el periodo histórico de la transición, el fenómeno novísimo representó en poesía lo que Antonio Méndez Rubio definió como la caída en el desencanto de la utopía vanguardista y la retirada de los proyectos utópicos más radicales. Tanto en lo político como en lo cultural la transición democrática vendría marcada por un rechazo de los proyectos críticos, por el olvido colectivo como pacto de convivencia nacional o “política de borradura” según la expresión de Teresa Vilarós (1998: 9). “La estrategia oficial del consenso –prosigue Méndez Rubio–, la reforma y el olvido hacen de la Transición una suerte de agujero negro o momento de pliegue histórico, de rotura y a la vez negación de la rotura, un gesto de borrón y cuenta nueva” (2004: 31).

El gesto desencantado que exhibe frecuentemente su práctica poética se debe, en parte, a la constatación de que la poesía actual transita por un circuito restringido frente al alcance masivo logrado por los medios de comunicación. Desde su *Manifiesto subnormal*, el autor responsabiliza a instituciones y a políticos por “la destrucción de la conciencia reflexiva del pueblo mediante los bisturís eugenésicos de los *mass media*” (1970: 26). Y advierte con enorme lucidez la distancia que separa a los poetas sociales del 40, con su inquebrantable fe en el poder de la palabra, de los escritores que los sucedieron:

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 recocida a través de medios informativos cada vez más alienantes? (De Luis 1969: 73)

En 1965, Manuel Vázquez Montalbán afirmaba: “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 2000 culturalizados progresistas” (De Luis 1969: 9). Convicción que reiteraba varios años después en unos versos cargados de implacable ironía: “mientras la Ciencia/ del alma/ calcula cómo calcular lo incalculable/ por

ejemplo/ cuántos deben morir cada día en Etiopía/ para que nos salga social/ de pronto/ la poesía" (1990: 48).

La aceptación de la inviabilidad de la poesía como instrumento redentor o meramente transformador, con poder real de operación sobre el mundo lo llevó a definir como *ridiculismo* al "ismo en el que se incurre cuando el poeta confunde su estilográfica con un proyectil dirigido o su subjetividad con la energía nuclear" (De Luis 1969: 440). Pero también se pronunció contra la lucidez inmovilizadora a que esta constatación puede conducir:

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 1969: 80)

En el epígrafe que elegimos para este trabajo, Vázquez Montalbán sostenía que "la literatura es *solo* lenguaje" pero agregaba también que el lenguaje está cargado de "tiempo significante", y es aquí donde se inserta plenamente su preocupación por la memoria, por la historia y por la intervención ideológica que supone toda escritura. La reflexión concluye así:

Otra cuestión es que unos escritores estemos más obsesionados que otros sobre la responsabilidad social del lenguaje desde una especial percepción de la división del trabajo o que la ética del compromiso nos haya marcado, en mi caso desde la adolescencia. Es lógico que esas obsesiones afloren junto a las otras en nuestra escritura y lo que no sería lógico es que las *formalizáramos según los cánones legitimistas de los años veinte y treinta derivados de la estética del realismo socialista o crítico*. (Rico 1997)

OBRAS CITADAS

- Blesa, Túa (2000): "Circulaciones". En José Romera Castillo y Francisco Gutiérrez Carbajo (eds.): *Poesía histórica y (auto)biográfica (1975–1999)*. Madrid, Visor, pp. 41–52.
- Castellet, José María (1970): *Nueve novísimos poetas españoles*. Barcelona, Barral Editores.
- (1986): "Introducción". En Manuel Vázquez Montalbán: *Memoria y deseo (Obra poética 1963–1983)*. Barcelona, Seix Barral.
- Colmeiro, José (coord.) (2007): *El compromiso con la memoria*. Londres, Boydell & Brewer.
- Corradini, Luisa (2006): "No hay que confundir memoria con historia", *La Nación*, 15 de marzo, s.p.
- De Luis, Leopoldo (1969): *Poesía social. Antología*. Madrid, Alfaguara.
- Izquierdo, Lluís (1982): "La poesía de Manuel Vázquez Montalbán", *El País libros*, 7 de noviembre, s.p.
- Izquierdo, José María (1997): "Memoria y deseo. La poesía de Manuel Vázquez Montalbán", *Romansk Forum*, Universitet i Oslo, pp. 47–74.
- LaCapra, Dominick (2009): *Historia y memoria después de Auschwitz*. Buenos Aires, Prometeo.

- Lanz, Juan José (2002): "Poesía y compromiso en la generación del 68. La renovación estética de los sesenta y el compromiso poético en tres poetas: Agustín Delgado, Manuel Vázquez Montalbán y José-Miguel Ullán". En Martín Muelas Herraiz y Juan José Gómez Brihuega (coords.): *Leer y entender la poesía: Conciencia y compromiso poéticos*. Cuenca, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 165–219.
- Lázaro Carreter, Fernando (1990): *De poética y poéticas*. Madrid, Cátedra.
- Martínez, Santiago (1990): "La poesía de los seniors: Las voces que no se apagan. Manuel Vázquez Montalbán, Antonio Martínez Sarrión, José María Álvarez", *Anthropos*, n.º 112, pp. v–xii.
- Méndez Rubio, Antonio (2004). *Poesía 68. Para una historia imposible: escritura y sociedad 1968–1978*. Madrid, Biblioteca Nueva.
- Otero-Blanco, Ángel (2009): "Poesía novísima y social en Manuel Vázquez Montalbán". En Enric Bou y Elide Pittarello (eds.): *(En)claves de la transición. Una visión de los novísimos, prosa, poesía, ensayo*. Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, pp.57–77.
- Revuelta, Manuel (1967): "Manuel Vázquez Montalbán. *Una educación sentimental*", *Cuadernos Hispanoamericanos*, n.º 215, pp. 456–461.
- Rico, Manuel (1997): "Entrevista a Manuel Vázquez Montalbán", *Ínsula. Revista de Letras y Ciencias Humanas*, n.º 605, pp. 21–23.
- Rico, Manuel (2001): *Memoria, deseo y compasión. Una aproximación a la poesía de Manuel Vázquez Montalbán*. Barcelona, Mondadori.
- (2005): "Manuel Vázquez Montalbán, el poeta", *Turía. Revista cultural*, n.º 73–74, marzo–mayo, s.p.
- Rosselló-Pòrcell, B. (2002): *Poesías. Poesies*. Madrid, Calambur.
- Tyras, Georges (2007): "Entre memoria y deseo: La poética de la huida en la obra de Vázquez Montalbán". En José Colmeiro (coord.): *El compromiso con la memoria*. Londres, Boydell & Brewer, pp. 105–116.
- Vázquez Montalbán, Manuel (1970): *Manifiesto subnormal*. Barcelona, Kairós.
- (1986): *Memoria y deseo (Obra poética 1963–1983)*. Barcelona, Seix Barral.
- (1988): "Por un estado de la pluralidad poética", *Taífa*, n.º 1, pp. 25–30.
- (1990): *Pero el viajero que huye*. Madrid, Visor.
- (1999): *Praga*. Barcelona, Plaza y Janés.
- Vilarós, Teresa (1998): *El mono del desencanto (Una crítica cultural de la transición española)*. Madrid, Siglo xxi.