



**LAS CANCIONES DE CONCHITA PIQUER Y OTRAS ALUSIONES
SUBCULTURALES EN LA PRIMERA POESÍA DE MANUEL VÁZQUEZ
MONTALBÁN¹**

SERGIO GARCÍA GARCÍA

(sergio.garciag@uam.es)

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE MADRID

Recibido: 23/10/15. Aceptado: 08/01/16

1.- La técnica del *collage* y su función intertextual en la poesía montalbaniana

T. S. Eliot en *La tierra baldía* escribe: «you know only / a heap of broken images where the sun beats» (2011: 199); es decir, toda posibilidad de conocimiento debe partir de la asunción de distintos elementos diferenciados y aislados. Si la idea del poeta norteamericano se traslada al ámbito poético, ninguna expresión concreta es posible si esta no se compone de otras expresiones independientes. Para Manuel Vázquez Montalbán el planteamiento eliotiano desvela el sentido de una de las más importantes características de su poesía, e incluso de toda su obra: el empleo de la técnica del *collage*. Este mecanismo, partiendo del uso que el barcelonés hace de él en su obra poética, podría vincularse perfectamente con la intertextualidad, el primer tipo de transtextualidad propuesto por Gérard Genette y que parte de los estudios de Julia Kristeva (Genette, 1989:

¹ Este estudio se ha llevado a cabo en el marco del «Programa propio de ayudas para Formación del Personal Investigador. FPI-UAM» de la Universidad Autónoma de Madrid, convocatoria de 2015, dentro del proyecto de tesis doctoral «La poesía de Manuel Vázquez Montalbán: 1963-2003». Asimismo, se inserta en el proyecto de investigación «Epistolarios, memorias, diarios y otros géneros autobiográficos de la cultura española del Medio Siglo» (FFI2013-41203-P), dirigido por José Teruel Benavente.



10); en el caso de una parcela determinada de su prosa, que se ha venido a llamar literatura subnormal, dicha denominación se podría ampliar con el nombre, también propuesto por Genette, de texto genérico o *transgenérico* (Genette, 1989: 18), aunque siempre teniendo presente la complejidad estructural de este tipo de textos, donde la influencia de los *mass media* es capital, lo cual provoca en muchas ocasiones en una incapacidad absoluta para etiquetarlos.

El *collage* en la literatura montalbanaiana representa, entre otras cuestiones, el mestizaje cultural que él siempre defendió, reflejado sobre todo por la convivencia de géneros literarios en un mismo texto (Izquierdo, 2007: 193 y 194). Asimismo, aquello que denominó J. M. Castellet en sus diferentes prólogos a *Nueve novísimos poetas españoles* y que también desempeñó Antonio Martínez Sarrión: el «cogito interruptus», esto es, «la voluntariedad de ruptura con una lógica sociolingüística que traduce los esquemas organizativos de una sociedad irracional y represiva» (Castellet, 2010: 34) — buen ejemplo de ello es ya la mencionada literatura subnormal, perteneciente a la primera etapa literaria de Vázquez Montalbán²; además, esta técnica bien podría partir de una de las ideas que incluyó el poeta en su poética en *Nueve novísimos*: «Ahora escribo como si fuera idiota, única actitud lúdica que puede consentirse un intelectual sometido a una organización de la cultura precariamente neocapitalista» (Castellet, 2010: 57)—. El *collage*, pues, como explica el barcelonés tomando como base las palabras de Eliot, es la única posibilidad de conocimiento para los poetas del s. XX (Rico, 1997: 21). Esta técnica, cuyo perfeccionamiento se produjo en la década de los sesenta, es la muestra de

una declaración explícita de la duda sobre la posibilidad de transmitir un orden real, una ordenación real a través de la literatura [...] La poética del *collage* refleja la imposibilidad de articular un conocimiento global, un conocimiento absoluto. Es como reconstruir una armonía rompiendo las armonías convencionales (Tyras, 2003: 62 y 63).

La traslación de la técnica del *collage* a la expresión poética la lleva a cabo Vázquez Montalbán a través de la intertextualidad, como ya se ha explicado al comienzo.

² Véase el texto que aparece en la contraportada de la 1ª. ed. de *Manifiesto subnormal* (1970), obra que asienta las bases de dicha literatura subnormal: «Este libro-ensayo-poema-poster-nouvellage, que se llama MANIFIESTO SUBNORMAL, resulta de difícil clasificación. No se sabe muy bien si la obra es desencantada, lúcida, perversa, marginada, consumista, subversiva, decadente, oportunista o, simplemente, paranoica. Que el lector decida por su cuenta y riesgo. Tal vez se trate de una invitación a sobrevivir» (Vázquez Montalbán, 1970).

Por ello, casi todos sus poemas completan sus significados con un elemento procedente del exterior, y en muchas ocasiones es el intertexto la clave del propio texto.

De toda su obra poética es en su primer poemario, *Una educación sentimental* (1967 y 1970)³, donde el papel de la intertextualidad adquiere una relevancia bastante característica. El poemario fue redactado entre 1962 y 1963, mientras el barcelonés cumplía condena en el Centro Penitenciario de Lérida, al haber sido detenido durante una manifestación convocada en apoyo a la huelga de los mineros asturianos en la Universidad de Barcelona, en mayo de 1962 (Saval, 2013: 72-82). El deseo del barcelonés hubiera sido publicar *Una educación sentimental* en aquel año, «pero por motivos de represión administrativa y de poquedad económica del heroico editor José Batlló, no pudo editarse hasta cuatro años después» (Vázquez Montalbán, 2000a: 301), esto es, en 1967, dentro de la colección que dirigía Batlló: *El Bardo*. Vázquez Montalbán señala, como «dato curioso e inédito», que esta edición de 1967

fue posible gracias a una parte del dinero conseguido por Pedro Gimferrer con motivo de recibir el Premio Nacional de Literatura por *Arde el mar*. Batlló participó de aquel «festín» económico y destinó parte de la ganancia del «junior» a editar la ópera prima del «senior» (2000a: 301).

Originalmente, el poemario estuvo compuesto de tres secciones: «El libro de los antepasados», «Una educación sentimental» y «Ars amandi». En 1970 *El Bardo* publicó una nueva edición del poemario ampliada por una nueva sección: «Liquidación de restos de serie», sección a la que a su vez Vázquez Montalbán añadió diez poemas más en la 1.^a edición de 1986 de *Memoria y deseo*, su poesía completa, donde «Liquidación de restos de serie» se presenta como un libro autónomo.

Ya en la larga dedicatoria en verso que Vázquez Montalbán incluye en *Una educación sentimental* y que años más tarde pasará a encabezar *Memoria y deseo*, el barcelonés confiesa el reiterado empleo de intertextos en sus poemas, a los que denomina «palabras, / versos enteros por mí robados»:

Agradezco
a Quintero, León y Quiroga,
Paul Anka, Françoise
Hardy, Vicente Aleixandre,
Ausiàs March, Gabriel

³ El texto de *Una educación sentimental* que se ha empleado para llevar a cabo este estudio es el que está recogido en *Memoria y deseo. Obra poética (1963-1990)* (2000a).

Ferrater, Rubén
Darío, Jaime
Gil de Biedma, Gustavo
Adolfo Bécquer, Thomas
Stearns Eliot, Glenn
Miller, Cernuda, Truman
Capote, Modugno, Lorca,
José Agustín Goytisolo, Brecht,
Lionel Trilling, Antonio
Machín, Jorge
Guillén, Joan Vinyoli, Quevedo,
Leo Ferrer, Carlos
Marx, Adam Smith, Miguel
Hernández,

Ovidio Nasón
palabras
versos enteros por mí robados.

P. D. —Y al Dúo Dinámico, Jorge Borges
y Birkhoff & MacLane (matemáticos)⁴.

Quizás el poeta emplee este verbo debido a que la mayor parte de los intertextos que inserta en sus poemas son implícitos, es decir, que carecen de entrecomillado y «su reconocimiento depende exclusivamente de la competencia del lector» (Martínez Fernández, 2001: 96), exceptuando aquellos que contienen los poemas «El hombre que sabía demasiado», «Las masas corales» y «Gauguin». En el caso de *Una educación sentimental*, la intertextualidad no explícita cumple varias funciones que justifican su presencia, por lo que la autodenominación de ladrón que se otorga a sí mismo Vázquez Montalbán responde sencillamente a un nuevo juego irónico: el intertexto constituye una parte más del poema, pues con ello el poeta pretende ejemplificar una realidad concreta, complementar el significado del texto o añadir una clave decisiva para la interpretación poemática, así como mostrar visualmente un mestizaje cultural que no entiende de jerarquías, pues tanto los elementos pertenecientes a la subcultura, como los vinculados a la «alta cultura» están dispuestos en un mismo nivel dentro del poema.

Este estudio tiene como objetivo principal analizar aquellas referencias intertextuales vinculadas con el panorama subcultural español de los años cuarenta, cincuenta y sesenta. Atendiendo a la clasificación propuesta por José Enrique Martínez Fernández, el tipo de intertextualidad donde se incluyen estas referencias intertextuales subculturales se denomina intertextualidad exoliteraria, la cual se produce cuando

⁴ La mayoría de estos nombres aparecen en los versos de *Una educación sentimental*, bien citados directamente, bien a través de un referencia intertextual.

en el texto literario pueden funcionar como intertextos subtextos procedentes de textos ajenos a la literatura, como plegarias religiosas, canciones de moda, anuncios publicitarios, prospectos médicos, recetarios de cocina, prensa escrita, ensayos y tratados técnicos y científicos, etc. (2001: 178).

2. La canción en la cultura de la posguerra española: Conchita Piquer

Si dentro de *Una educación sentimental* la intertextualidad literaria, que también desempeña un papel relevante en el poemario, venía a representar la parte más académica e intelectual de dicha «educación», la parte «sentimental» se percibe en las continuas alusiones subculturales recogidas en los intertextos exoliterarios. Vázquez Montalbán atribuye a estos elementos pertenecientes a la subcultura, y que el pueblo recibe a través de los medios de comunicación de masas, una importancia clave en la formación cultural de un colectivo concreto: las clases obreras de la España de la posguerra, en el caso personal del barcelonés:

Son importantísimas las piezas subculturales, porque se convierten en huellas de la sentimentalidad, moralidad, sabiduría convencional y por lo tanto en índices del comportamiento de masas. [...] Es cierto que el poder conforma, vicia los contenidos de esa cultura, que se canaliza generalmente a través de *mass media*, de una u otra manera siempre controlados. Pero hay que operar teniendo en cuenta este ingrediente, como un condicionante más del hecho subcultural, *no como el condicionante privilegiado* [...] La subcultura existe pese a las superestructuras, lo que ocurre es que es susceptible de toda clase de manipulaciones por parte del poder. Es más. Incluso una subcultura radicalmente manipulada por el poder es suficiente para historificar esa manipulación y brindar huellas fidedignas del estadio histórico de la conciencia de masas (Vázquez Montalbán, 2000b: X).

De todas estas formas subculturales, y que sigue a la perfección lo expuesto en las líneas anteriores, «es la canción la que mejor abastece hoy la necesidad subcultural de las masas: *es un comunicado rítmico interpretado por un personaje susceptible de convertirse en imagen-símbolo*» (Vázquez Montalbán, 2000b: XII). La canción, asimismo, fue mucho más útil para estos colectivos desfavorecidos que toda aquella literatura culta que no habían leído; «dos minutos, tres, de historias ensimismadas y a veces perfectas» (Vázquez Montalbán, 2000b: XLIII). Canciones, a su vez, que eran algo más que una simple propaganda nacional (Fernández Colmeiro, 2005: 87), y así lo expresa una de las voces femeninas que aparecen en la película *Canciones para después de una guerra* (1971), dirigida por Basilio Martín Patino:

Eran canciones para sobrevivir. Canciones con calor, con ilusiones, con historia. Canciones para sobreponerse a la oscuridad, al vacío, al miedo. Canciones para tiempos de soledad. Se escuchaban una y mil veces de los mismos labios, las sabíamos, las

vivíamos, las cantábamos. Eran canciones para ser cantadas directamente. Canciones para ayudarnos a la necesidad de soñar, en el esfuerzo de vivir (Martín Patino, 2004).

Una de estas canciones, por la que Vázquez Montalbán sentía auténtica predilección, es *Tatuaje*, con letra de Rafaek de León, Xandro Valerio y Manuel Quiroga, e interpretada por Conchita Piquer. El principio de dicha canción lo incluye el barcelonés en su poema «Conchita Piquer», en los vv. 4-6: «él llegó en un barco / de nombre extranjero, lo encontré en el puerto / al anochecer»⁵. También ecos de *Tatuaje* se pueden encontrar en el v. 29 de «XIII»: «cuando llega algún barco de nombre extranjero». La letra de esta canción, según la interpreta Vázquez Montalbán, y a pesar del «tufo fascistoide de un franquismo todavía germanófilo que impregna la letra (ese apuesto marinero “rubio como cerveza”, símbolo ario si los hay, promovido por las revistas de la época del flirteo del régimen con la Alemania nazi)» (Salaün, 2007: 41), contiene un mensaje de protesta «de las mujeres españolas a la perpetua espera de sus maridos condenados por la historia. Unos maridos a los que podían encontrar una noche ahogados

⁵ «El [sic] vino en un barco / de nombre extranjero, / lo encontré en el puerto / al anochecer» (Vázquez Montalbán, 2000b: 8). Si se compara el intertexto de «Conchita Piquer» con la letra de *Tatuaje* que incluye el barcelonés en su *Cancionero*, se percibe una pequeña variación en el primer verso. Probablemente, dicho cambio responda a que Vázquez Montalbán citó la canción de memoria en su poema, ya que el texto lo escribió dentro de la prisión de Lérida. Carmen Martín Gaité, en «Cuarto a espadas sobre las coplas de posguerra» (1982: 167-180), reseña de la 1.^a ed. del *Cancionero* de 1972, en Lumen, ed. que fue censurada en muchos de sus pasajes. Achaca al barcelonés el error de dar como buenas determinadas letras de algunas coplas de posguerra que, según ella, presentan múltiples variaciones con respecto a la letra «oficial»: «Pero así como la tonadilla dieciochesca se ha transformado ya irremisiblemente en un asunto para cuyo tratamiento no cabe otra manipulación que la de archivo, no va a ocurrir lo mismo con las coplas de posguerra, tocante a las cuales, si falla la transcripción exacta del texto —y no tendría además por qué fallar, que los años cuarenta y cincuenta tampoco son el Prechelense—, aún queda gente de buena memoria que bailó esos boleros en un casino de provincias, acuñando para siempre en el recuerdo las palabras a cuyo conjuro irrumpía el permiso de que un chico y una chica pudieran abrazarse, y que vio varias veces a la Piquer sobre las tablas, grave y majestuosa, con el abanico en alto, tomándose estremecedoramente en serio, es decir, al pie de la letra [...], las historias que salía a contar» (Martín Gaité, 1982: 169). Martín Gaité, más adelante, argumenta su crítica poniendo como ejemplos las letras de *Romance de la otra* y *Ojos verdes*, ambas con errores de transcripción en el *Cancionero*. Aunque más de cuarenta años separen este estudio de la reseña de la escritora, publicada en *Triunfo* en noviembre de 1972, todavía se pueden encontrar múltiples versiones de estas coplas, canciones que en la actualidad siguen siendo escuchadas, cantadas y rememoradas por no pocos españoles —aunque los nacidos en los años noventa no hayan vivido a Conchita Piquer, sus abuelos, «gente de buena memoria», quienes aún viven y recuerdan sus tiempos de juventud, sí—. Un buen ejemplo puede ser el propuesto por Martín Gaité: *Ojos verdes*. Según quien sea el intérprete de dicha canción, la letra cambia. «La canción es un medio de comunicación prácticamente audiovisual, puesto que rara vez una canción se desliga de su intérprete», escribe Vázquez Montalbán en su *Cancionero* (2000b: XII). Por tanto, siguiendo las palabras del barcelonés, son los intérpretes, los cantantes los verdaderos protagonistas de la canción, y en el caso de *Ojos verdes*, la letra varía en función del artista que la interprete, es decir, el artista, sea hombre o mujer, modifica la letra para llevar él o ella la voz cantante de la historia. Así, si se escucha *Ojos verdes* en la voz de la Piquer, la letra dice: «Apoyá en el quicio de la mancebía, / miraba encenderse la noche de mayo. / Pasaban los hombres y yo sonreía, / hasta que en mi puerta paraste el caballo». Curiosamente, si es Carlos Cano su intérprete, el rol de los personajes cambia, modificándose así la letra de la canción: «Apoyá en el quicio de la mancebía, / miraba encenderse la noche de mayo. / Pasaban los hombres, ella sonreía, / hasta que en su puerta paré mi caballo».

en el puerto» (Tyras, 2003: 63), por eso, estas mujeres, esposas, abuelas, madres e hijas de los vencidos «las cantaban para quien quisiera oír las a través de sus ventanas de par en par» (Vázquez Montalbán, 2003a: 38), como expresa el poeta al principio de «Conchita Piquer»:

Algo ofendidas, humilladas
sobre todo dejaban en el marco
de sus ventanas las nuevas canciones
de Conchita Piquer (vv. 1-4).

La imagen de la mujer asomada a la ventana⁶ es una clara representación de las mujeres silenciadas y resignadas por la mala situación vital que les ofrecían los años de la posguerra, debido a su adscripción al bando de los vencidos, de los perdedores de la guerra, el bando de los padres del poeta. *Tatuaje*, asimismo, tiene una importancia fundamental en toda la obra montalbaniana, pues en la mayor parte de sus libros se pueden encontrar referencias a dicha canción⁷. Sin ir más lejos, la segunda novela de la serie Carvalho, *Tatuaje* (1974)⁸, es un claro homenaje a la canción, así como un guiño paródico «de las novelas de la escuela británica de Agatha Christie que sostienen el proceso investigativo sobre los versos de una canción o rima infantil» (Fernández Colmeiro, 2005: 91). La trama de la novela se construye en torno al misterio de un cadáver idéntico al marinero de la canción, y el texto contiene un total de diecinueve alusiones a la letra, contando con el título.

En el mismo poema —«Conchita Piquer»—, el barcelonés incluye también dos referencias intertextuales vinculadas con dos canciones interpretadas por la cantante: *Canción de la otra*, de Quintero, León y Quiroga, y *No te mires en el río*, de León y Quiroga. De la primera se toma una cita directamente, y de la segunda se cuenta el argumento de la canción:

quizá Conchita Piquer otra vez:

del porqué de este por qué la gente quiere enterarse
o la triste canción de la muchacha asomada

⁶ La imagen de la mujer ventanera es un tópico clásico, presente desde el teatro barroco, y una representación frecuente del punto de vista femenino que ve la realidad exterior desde dentro. Véase el ensayo de Carmen Martín Gaité titulado *Desde la ventana* (1987).

⁷ Por ejemplo, dentro de la literatura subnormal ecos de *Tatuaje* pueden hallarse en obras como *Guillermotta en el país de las Guillerminas* (Vázquez Montalbán, 2005: 134) y *Cuestiones marxistas* (Vázquez Montalbán, 2005: 331).

⁸ Sobre la escritura de esta novela, germen del resto de obras protagonizadas por Carvalho, véase Fernández Colmeiro (2007: 63).

a la ventana, mirando al río, ahogada en el río,
como una rosa, una rosa *mu* blanca⁹ (vv. 51-55).

3. La canción española y la canción extranjera

Un variado repertorio de canciones de los años cuarenta, cincuenta y sesenta, al margen de aquellas interpretadas por Conchita Piquer, conforma gran parte de las referencias intertextuales exoliterarias. Algunas de ellas provienen directamente de fuentes populares: en «SOE», concretamente en los vv. 60-63, Vázquez Montalbán incluye una canción que cantaban los niños durante los años cuarenta para reírse de los tuberculosos (Vázquez Montalbán, 2003a: 33):

somos los tuberculosos
los que más los que más nos divertimos
y en todas nuestras reuniones
arrojamos, arrojamos y escupimos (vv. 60-63);

otra canción cantada por los niños de estos años en las escuelas (Vázquez Montalbán, 2003a: 28), esta vez con un significado político y no burlesco, es: «España es la patria mía y la patria de mi raza, mira hacia el Nuevo Mundo y al Viejo vuelve la espalda», intertexto dentro del texto dedicado al signo Acuario, en «Horóscopo» —este texto concreto no pasa a formar parte de «Horóscopo» en *Memoria y deseo*; solo permanece en las ediciones de *Manifiesto subnormal* (1970), obra montalbaniana en la que se publica por primera vez este poema —, en el cual también aparece una breve alusión a la canción popular asturiana «Asturias, patria querida». Uno de los motivos por los cuales arrestaron a Vázquez Montalbán en 1962 fue por cantar esta canción durante la manifestación en apoyo a los mineros asturianos (Vázquez Montalbán, 2003b). También en «Horóscopo», en «Piscis» concretamente, se halla otra alusión a la canción, también de origen popular, *Desde Santurce a Bilbao*: «Son de Santurce. Desde Santurce las traigo yo. [...] Unos le dirán que a cuatro. Otros que a seis», que también incluye el barcelonés, estableciendo una relación intratextual, en «Bilbao Song», en los vv. 13-15: «*a Montejurra, un tubo tan largo / como el carril desde Santurce / a Bilbao*».

⁹ Dice la letra de *No te mires en el río*: «En Sevilla había una casa / y en la casa una ventana / y en la ventana una niña / que las rosas envidiaban. / Por la noche con la luna / en el río se miraba. / [...] ¡Ay, corazón, parecía una rosa! / ¡Ay, corazón, una rosa mu blanca!» (Manuel Vázquez Montalbán, 2000b: 12).

Continuando con este tipo de intertextos, Vázquez Montalbán se sirve de muchos de ellos para reforzar el sentimiento amoroso tratado en determinados poemas. Los intertextos exoliterarios con estas características son bastante abundantes: en «XIII», poema que se inicia con una enumeración de imágenes marciales, el anhelo por la amada es introducido en el v. 5 con la alusión a la canción *Margarita se llama mi amor*: «se llamaba Margarita, no lo puede / evitar», canción que acostumbraba a cantar la Milicia Universitaria; para referirse, en «Bíceps, tríceps...», a la admiración sexual que las extranjeras tenían por los jóvenes de barrio obrero que machacaban sus cuerpos en los gimnasios, el poeta utiliza el inicio de la canción *La niña de Puerto Rico*: «la niña / de Puerto Rico ¿por quién suspira?» (vv. 33 y 34); en «Otoño cuarenta», Vázquez Montalbán, para evidenciar el fracaso del idealismo del amor en la realidad, cita parte de una canción del Dúo Dinámico, cuyo «estilo ya prometía la futura revolución biológica» (Vázquez Montalbán, 2005: 184): «no, / no es posible el amor, es un sueño / romántico» (vv. 33-35); en «X», poema que comienza con el estribillo del bolero *Amar y vivir*, compuesto por C. Velázquez: «Se vive solamente una vez, / hay que aprender a querer y a vivir» (vv. 1-2), y de nuevo en «Bilbao Song», una alusión al título de la sevillana *Un amor en cada puerto* en el v. 5: «en cada puerto un amor».

Del mismo tipo que los anteriores son los intertextos que Vázquez Montalbán utiliza en «Visualizaciones sinópticas» para definir la parte española de su mestizaje cultural: por un lado, parte de la canción *La flor de la canela*, aunque con una modificación del verbo: «DÉJAME QUE TE CANTE LIMEÑA MI SENTIMIENTO» (la canción dice: «Déjame que te cuente, limeña, / mi sentimiento») y, por otro, otra variación del fragmento más conocido de *El beso en España*, cuyo intérprete más conocido es Manolo Escobar: «LA ESPAÑOLA CUANDO BESA BESA SIEMPRE DE VERDAD». Para representar la otra parte de su mestizaje cultural, el barcelonés repite el mismo proceso aunque esta vez con dos referencias extraídas de dos canciones catalanas: el estribillo de *Tots som pops*, de La Trinca: «TOTS SOM POPS, TOTS SOM POPS», y dos versos cuyo origen resulta algo difícil de determinar: «AMB LA SANG DELS CATELLANS ENS FAREM TINTA VERMELLA». Seguramente provengan del romance popular del s. XVII que se cantaba con el título de *Seguem arram*, versión arcaica de *Els Segadors*, himno oficial de Cataluña; se dice que el president Francesc Macià omitió estos dos versos de todas las fuentes del romance del XVII, debido a su fuerte

contenido antiespañol y catalanista. El resultado de estos cuatro intertextos, que a su vez se bifurcan en «INSTITUTO DE CULTURA HISPÁNICA» y «CLUB DE FÚTBOL BARCELONA», muestran, pues, a ese Manuel Vázquez Montalbá —así se autodenomina el propio autor en el texto— como el fruto

de los fragmentos constituyentes del catalán castellano parlante, culé empedernido, partícipe y animados de una cultura de la que se sitúa / le sitúan en el centro y los márgenes al mismo tiempo: uno de los otros españoles [...] en España y uno de los otros catalanes en Catalunya, y con todo ello uno de los más representativos poetas de la policomunidad (Sabadell Nieto, 1998: 103).

Al igual que las dos últimas referencias intertextuales mencionadas, dentro del ámbito de la canción, Vázquez Montalbán inserta en algunos poemas fragmentos de letras en otros idiomas, especialmente en catalán, como en «Nada quedó de abril...», donde en los vv. 21 y 22 aparece uno de los estribillos de *Cançó de traginer*, con letra de Josep Maria de Sagarra y, teniendo en cuenta el periodo temporal en el que se desarrolla el contenido del poema, interpretada por Ramón Calduch: «arri Joan que l'arròs / s'està covant». La alusión a esta canción, así como implícitamente al propio Calduch, introducen en la formación sentimental del barcelonés uno de los géneros musicales más destacados en la España de la posguerra: la llamada canción sentimental. Otro tema de la misma naturaleza es *Rosó o Pel teu amor*, canción compuesta por Josep Ribas y Gabriel y con letra de Miquel Poal-Aregall, cuyo estribillo ocupa uno de los versos de «Las masas corales» —en esta ocasión la referencia intertextual está entrecomillada—: «“Rosó, llum de la meva vida...”» (v. 18).

Asimismo, otros horizontes idiomáticos que el barcelonés alcanza gracias a la canción son el gallego y, sobre todo, el italiano, el francés y el inglés. Del primer idioma hay una pequeña mención en «Argüelles», en los vv. 22 y 23: en el ambiente de fiesta que se describe en el poema, uno de los amigos del poeta —se deduce que la persona que responde por el nombre de Juan Anlló en el texto es uno de los compañeros madrileños del poeta— canta *Negra sombra*, versión musical del poema homónimo de Rosalía de Castro¹⁰: «cantará a media voz Juan Anlló, negra / sombra, negra sombra». En este mismo poema, Vázquez Montalbán y sus amigos entonan otra canción, esta vez en francés, cuya función es resaltar el carácter antifranquista de aquellos jóvenes estudiantes de

¹⁰ «Cando penso que te fuches, / negra sombra que me asombra, / ó pé dos meus cabezales / tornas facéndome mofa» (Castro, 1993: 303). En todas las versiones musicales que se han realizado del poema, «negra sombra» se repite varias veces a modo de estribillo.

periodismo en Madrid: se trata de un fragmento de *Le Chant des Partisans*, himno de la resistencia francesa durante la ocupación alemana del país durante la II Guerra Mundial, con música de Anna Marly y letra de Joseph Kessel y Maurice Druon; Vázquez Montalbán repite esta referencia en dos ocasiones dentro del poema, en los vv. 30-32, y 41 y 42: «recuerdo la Rambla / anohecida, chantez compagnons dans la nuit / la liberté nous écoute». Otras alusiones a canciones francesas las incluye el barcelonés en «Françoise Hardy», en el cual, al tratarse de un homenaje a la cantante, cita brevemente dos versos de uno de sus temas, *Le premier bonheur du jour*: «la lampe / qui s'éteigne, le dernier bonheur» (vv. 17 y 18), habiendo antes descrito en el propio poema el argumento de la canción, como ya hizo con *No te mires en el río* en «Conchita Piquer»:

pero canta
 Françoise
la canción de una pequeña pequeño-
burguesa, la poca heroica alegría
de un regreso a casa (vv. 13-17).

Así como en «Otoño cuarenta» y «XIII», donde Vázquez Montalbán repite el ejercicio de incluir referencias de canciones de tema romántico para enfatizar el sentimiento amoroso: en el primer caso, alude a *Milord*, tema interpretado por Edith Piaf, en los vv. 3 y 4: «aquella canción de la Piaf je / vous connais, milord», y, en el segundo, a *Si tu t'en vas*, de Leo Ferré, al final del poema: «por donde se queja Leo Ferre / si tu t'en vas, / si tu t'en vas, un jour, tu m'oubliaras» (vv. 36-38).

Como ya se ha dicho, también la canción italiana e inglesa configuran la formación subcultural del poeta barcelonés. El gusto por la música italiana se refleja en el estribillo de *Sapore di mare*, de Gino Paoli, en «Arte poética»: «sapore di mare, sapore / di sale» (vv. 11 y 12), así como en «IX», con la alusión a *Vecchio frack*, tema de Domenico Modugno, en los vv. 18 y 19: «donde late el último Modugno ad / un attimo d'amore che mai più ritornerà», canción anterior a los años sesenta y que muestra la etapa de Modugno previa a su gran éxito *Volare*, la etapa preferida del barcelonés (Vázquez Montalbán, 2003a: 129). Y de la música inglesa destaca la doble referencia a la canción de Glenn Miller *I know why (and so do you)*, primero en «Conchita Piquer»: «canta / el petirrojo en diciembre / escépticos —en la calle / no crecían violetas en diciembre—» (vv. 27-30), la cual se utiliza para establecer la marcada diferencia entre la realidad transmitida por la música y la realidad de aquella Barcelona de posguerra, y, segundo, en

«VII»: «besos quizá / bajo pérgolas, lento jazz, petirrojos / que cantan en diciembre» (vv. 12-14), de nuevo para presentar en el texto una realidad ficticia originada en la música. Otra referencia a la música inglesa es la que hace el poeta a Paul Anka en «XI», donde escribe: «si canta Paul Anka / la antigua historia del Young Alone» (vv. 19 y 20), y que quizá pueda ser una alusión a su canción *Diane*; esta referencia también puede guardar cierta similitud con los vv. 24-26 de «Twist»: «canta un melenudo asceta / la noche complica la soledad, young / alone by by».

4. Otras huellas subculturales

Aunque las alusiones y los fragmentos de letras de canciones constituyan la mayor parte de los intertextos exoliterarios de *Una educación sentimental*, Vázquez Montalbán incluye algunas pocas referencias de muy distinta naturaleza: dichos populares, voces de la calle y de la radio, títulos de películas, etc. Ya en el primer poema del libro, «Nada quedó de abril...», el poeta incluye las voces de unos manifestantes que gritan: «Visca / Macià qu'és català, mori Cambó qu'és un cabró» (vv. 49 y 50), para mostrar así el apoyo de los catalanes a la II República (Ferrari, 2001: 122), ya que fue el president Macià quien proclamó la República Catalana en Barcelona en 1931. Otras voces externas que se introducen en los poemas son, en «Jamboree», las voces reprimidas de los parroquianos del club de jazz, que no se atrevían a gritar «yankee, go home» a los marines norteamericanos de la IV Flota que abarrotaban el local: «y nadie / intentaba decir a los de la Navy: yankee / go home» (vv. 12-14); en el poema «Bocaccio Boîte», el dicho popular (Rico, 2001: 56) que se dice para sí misma en la sala Bocaccio «esa pubilla / vallesana que no sabe inglés» y que no se siente en sintonía con la gente asidua al local: «com el Vallès no hi ha res», o aquellas que salían de la radio en «Bíceps, tríceps...» y en «Conchita Piquer»: en el primer caso, marcan la hora del comienzo de la jornada laboral y, por tanto, del final de las actividades físicas en el gimnasio: «las ocho y media de la mañana en la Ciudad Condal» (v. 57), y, en el segundo, iniciaban el «diario hablado» nocturno de Radio Nacional de España (Vázquez Montalbán, 2001: 86): «las diez de la noche en el reloj de la Puerta / del Sol —Radio Nacional de España— Madrid» (vv. 60 y 61), el cual finalizaba con el Himno Real («por Dios, por la patria y el rey»), que también incluye Vázquez Montalbán en el poema pero suprimiendo el último término, para «aludir a que en 1945, año de la victoria aliada en la Segunda Guerra Mundial, no solo quedaron

frustradas las esperanzas de que en España se instaurara un sistema democrático, sino la propia restauración de la monarquía», según establece Rico (Vázquez Montalbán, 2001: 86): «finalmente el himno, por Dios / por la patria y» (vv. 71 y 72).

Por último, una alusión al cine, otra de las fuentes de la cultura sentimental del poeta y a la que hace referencia en el contenido de algunos de sus poemas, ocupa el título del poema «El hombre que sabía demasiado», ya que se trata del título de una de las películas dirigidas por Alfred Hitchcock en 1934, con un remake en 1956: *The man who knew too much*. Asimismo, en el mismo poema Vázquez Montalbán inserta tres citas extraídas del libro *Álgebra Moderna (A Survey of Modern Algebra [1941])*, escrito por los matemáticos norteamericanos Garret Birkhoff y Saunders MacLane: la primera, a modo de paratexto: «Para ellos un número era simplemente una razón», y la dos siguientes como intertextos explícitos dentro del poema: «“porque la suma de dos ideales tiene una sencilla / interpretación geométrica”» (vv. 29 y 30) y «“en los dominios de integridad más familiares, / todos los ideales tienen base finita, / pero existen dominios en los que no es éste el caso”» (vv. 50-52). Al contrario que en el resto de intertextos incluidos en su poemario, en estos dos últimos casos el barcelonés acompaña la cita con el título de la fuente y el nombre de los autores.

5. A modo de conclusión

Ya con el propio título, *Una educación sentimental*, el lector debe asumir que en la *opera prima* poética de Vázquez Montalbán el intertexto, así como su significación dentro del sentido individual de cada una de las composiciones que lo conforman, adquiere un papel igual de relevante que, por ejemplo, el ritmo poemático o los distintos *leitmotiv* de cada uno de los poemas, pues dicho título es una clara alusión a la novela de Gustav Flaubert *La educación sentimental (L'éducation sentimentale [1986])*, esto es, el título guarda una referencia intertextual. Como establece Marta Beatriz Ferrari (2001: 128), Vázquez Montalbán emplea el título de la novela de Flaubert, aunque modificando el artículo, para mostrar así que la principal línea temática del poemario es la noticia del desarrollo de una educación concreta, la suya, la de su generación, pues en la novela del francés se distingue claramente, por un lado, la educación «sentimental» y, por otro, la «académica». Todas las referencias intertextuales analizadas en los apartados anteriores

constituyen, pues, la parte más sentimental de la educación recibida por Vázquez Montalbán y, podría decirse, por su generación, que asume elementos de la generación anterior, la de sus padres, como la copla, así como otros elementos propios de su tiempo coetáneo, como la canción anglosajona y francesa, y el cine.

Asimismo, esta parte subcultural, o más sentimental, de la cultura recibida por el barcelonés convive, dentro de *Una educación sentimental*, con otras numerosas referencias intertextuales, aunque esta vez literarias y no exoliterarias, lo cual no solo muestra, como ya se ha mencionado anteriormente, dos vertientes de la formación montalbaniana, sino además una patente —y justa— democratización cultural. Esto podría vincularse perfectamente con los planteamientos del fenómeno *camp* teorizado por Susan Sontag¹¹, y al que tantas veces recurre Castellet en sus prólogos a *Nueve novísimos*, pero, al rechazar Vázquez Montalbán cualquier influencia del gusto *camp*¹² —a pesar de lo expresado por el padre de los novísimos (Castellet, 2010: 44)—, la democratización de la cultura que recoge la obra montalbaliana, 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 apoderado el franquismo, así como ser la expresión clara y coherente del mestizaje cultural de su propia generación, de una formación híbrida que consigue que Manuel Vázquez Montalbán, recordando una de las conclusiones de «Visualizaciones sinópticas», sea también en literatura Manuel Vázquez Montalbá.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CASTELLET, J. M. (2010): *Nueve novísimos poetas españoles*, Barcelona, Península.

CASTRO, Rosalía de (1993): *Obra completas*, vol. II, Barcelona, Turner, Biblioteca Castro.

¹¹ Véase «Notas sobre lo “camp”» (Sontag, 1996: 355-376).

¹² «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» (Vázquez Montalbán, 2003a: 22).

ELIOT, T. S. (2011): *La tierra baldía*, ed. de Viorica Patea, Madrid, Cátedra, col. Letras Hispánicas (4.ª ed.).

FERNÁNDEZ COLMEIRO, José (2005): *Memoria colectiva e identidad cultural: de la postguerra a la postmodernidad*, Rubí, Anthropos Editorial, col. Memoria Rota.

FERNÁNDEZ COLMEIRO, José (2007): «En busca de los imaginarios perdidos: entrevista con Manuel Vázquez Montalbán», en José Fernández Colmeiro (coord.), *Manuel Vázquez Montalbán: el compromiso con la memoria*, Woodbrige, Tamesis Books (279-296).

FERRARI, Marta Beatriz (2001): «La escritura poética de Manuel Vázquez Montalbán», *Cuadernos para Investigación de la Literatura Hispánica*, 26, pp. 121-130.

GENETTE, Gérard (1989): *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, trad. C. Fernández Prieto, Madrid, Taurus, col. Teoría y crítica literaria.

IZQUIERDO, José María (2007): «Manuel Vázquez Montalbán y “el tan esperado octavo día de la semana”», en Ken Benson, José Luis Girón Alconchel y Timo Riiho (eds.), *Actas del I Congreso de Hispanistas Nórdicos*, Madrid, Instituto Iberoamericano de Finlandia, pp. 188-198.

MARTÍN GAITE, Carmen (1982): *La búsqueda del interlocutor y otras búsquedas*, Barcelona, Ediciones Destino, col. Destinolibro.

MARTÍN GAITE, Carmen (1987): *Desde la ventana*, Madrid, Espasa.

MARTÍN PATINO, Basilio (2004): *Canciones para después de una guerra*, Suevia Films.

MARTÍNEZ FERNÁNDEZ, José Enrique (2001): *La intertextualidad literaria*, Madrid, Cátedra, col. Crítica y Estudios Literarios.

RICO, Manuel (1997): «Entrevista a Manuel Vázquez Montalbán», *Ínsula: revista de Letras y Ciencias Humanas*, 605, pp. 21-14.

RICO, Manuel (2001): *Memoria, deseo y compasión. Una aproximación a la poesía de Manuel Vázquez Montalbán*, Barcelona, Mondadori.

SABADELL NIETO, Juana (1998): «Líricas rebeldes», *Romance Quarterly*, 45, 2, pp. 99-108.

SALAÜN, Serge (2007): «Defensa e ilustración de la canción popular según Vázquez Montabán», en José Fernández Colmeiro (coord.), *Manuel Vázquez Montabán: el compromiso con la memoria*, Woodbrige, Tamesis Books, pp. 35-51.

SAVAL, José V. (2013): *Vázquez Montalbán, una biografía revisada*, Barcelona, Alrevés.

SONTAG, Susan (1996): *Contra la interpretación*, trad. H. Vázquez Rial, Madrid, Alfaguara.

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

VÁZQUEZ MONTALBÁN, Manuel (1970): *Manifiesto subnormal*, Barcelona, Kairós.

VÁZQUEZ MONTALBÁN, Manuel (2000a): *Memoria y deseo. Obra poética (1963-1990)*, Barcelona, Mondadori.

VÁZQUEZ MONTALBÁN, Manuel (2000b): *Cancionero general del franquismo: 1939-1975*, Barcelona, Crítica (2.^a ed.).

VÁZQUEZ MONTALBÁN, Manuel (2001): *Una educación sentimental. Praga*, ed. M. Rico, Madrid, Cátedra, col. Letras Hispánicas.

VÁZQUEZ MONTALBÁN, Manuel (2003a): *Crónica sentimental de España*, Barcelona, Debolsillo (2.^a ed.).

VÁZQUEZ MONTALBÁN, Manuel (2003b): *Epílogo: Manuel Vázquez Montalbán*, entrevista póstuma emitida en Canal + el 18 de octubre de 2003, en [<https://www.youtube.com/watch?v=HEPxCQ18Zuc>] (Consultado: 08/06/2015).

VÁZQUEZ MONTALBÁN, Manuel (2005): *Escritos subnormales*, Barcelona, Debolsillo.