



# REPRESENTACIONES SUBCULTURALES DEL RAVAL DE POSGUERRA EN LA POESÍA DE MANUEL VÁZQUEZ MONTALBÁN / SUBCULTURAL REPRESENTATIONS OF THE POSTWAR RAVAL IN THE POETRY OF MANUEL VÁZQUEZ MONTALBÁN

**SERGIO GARCÍA GARCÍA**  
Universidad Autónoma de Madrid

Recibido: 01/04/2019

Aceptado: 15/05/2019

**Resumen:** Manuel Vázquez Montalbán siempre ha reivindicado la memoria colectiva e histórica de los vencidos de la Guerra Civil habitantes del barrio barcelonés del Raval, y cuya formación cultural se fue forjando gracias, sobre todo, a los elementos subculturales procedentes de los *mass media*. Como de la memoria de los derrotados parte indudablemente la suya propia, así como su mestizaje cultural, las referencias subculturales se han convertido en una de las constantes que destaca sobremanera en su producción poética, y muy especialmente en aquellos textos dedicados a la realidad de la posguerra barcelonesa. Así pues, este estudio tiene como principal objetivo localizar y analizar a lo largo de toda la poesía montalbániana la presencia y la función de dichas referencias subculturales, cuyos propósitos principales en la poesía son la reivindicación memorística y la configuración de la realidad cotidiana de la posguerra del Raval, así como la representación del propio mestizaje identitario y formativo del escritor.

**Abstract:** Manuel Vázquez Montalbán has always reclaimed the collective and historical memory of the inhabitants of Barcelona's Raval neighborhood defeated in the Civil War. This is a group whose cultural formation was forged, above all, thanks to the subcultural elements of mass media. The memory of the defeated, undoubtedly part of author's own remembrance, as well as their cultural blend, subcultural references have become one of the core ideas that stands out in his poetic production, especially in the texts dedicated to the reality of post-war Barcelona. The aim of this study is thus to locate and study the presence and function of the aforementioned subcultural references in Montalbán's poetry. The main purpose of the poems is to reclaim the memory and the configuration of the daily reality of the post-war Raval, as well as to recover the representation of the fusion in the writer's identity and formation.

**Palabras clave:** Manuel Vázquez Montalbán, poesía, subcultura, memoria histórica, Raval.

**Key words:** Manuel Vázquez Montalbán, Poetry, Subculture, Historical Memory, Raval.

El barrio barcelonés del Raval, también conocido como Distrito V o Barrio Chino —aunque, en palabras de Quim Aranda, sea «un barrio sin chinos. Nunca han vivido chinos allí, ni tampoco recientemente se ha formado una colonia oriental cuando podía haberla propiciado la proliferación de restaurantes chinos por toda la ciudad» (1997: 40)—, fue el espacio que vio nacer a Manuel Vázquez Montalbán el 14 de junio de 1939, concretamente en el número 11 de la calle Botella. En aquellos años de la inmediata posguerra, como le cuenta el escritor a Georges Tyras en el libro-entrevista *Geometrías de la memoria*, el Raval

era un barrio vencido, más dominado que otros por el franquismo, un barrio que le sobraba a la burguesía de la ciudad y donde convivían el proletariado inmigrante y el proletariado local. [...] Era un barrio de vencidos, de proletariado diverso. Todo esto desarrolla unas vivencias muy especiales, un sentimiento de derrota, de ocultación, de no hablar a nadie, o a muy pocos, de que tu padre está en la cárcel. Hay como una conspiración de silencio... (Tyras, 2003: 17);

un barrio que para el barcelonés es, a su vez, «la casa dels morts / que només jo recordo» como expresan los versos de Salvador Espriu (1983: 186), los cuales se han convertido en uno de los principales *leitmotiv* de su obra, pues esos muertos no son otros que los antepasados de Vázquez Montalbán, su genealogía personal, perdedores de la guerra del 36 y protagonistas todos y todas de esa «posguerra / incivil», según escribe en el poema «Nada quedó de abril...» (Vázquez Montalbán, 2000a: 43), con el que inaugura su obra poética.

A escasos metros del lugar de nacimiento del escritor se sitúa la plaza del Padró, en cuyo centro se erige la fuente de Santa Eulalia; es en aquella plaza y sus inmediaciones donde se sitúa el país de su infancia (2011b: 201)<sup>1</sup>, cuyas fronteras se correspondían con las antiguas murallas de la ciudad: «Traspasar aquella línea era entrar en el mundo de los otros, el de la pequeña burguesía», siguiendo sus palabras (Tyras, 2003: 18). En su crónica sobre la Ciudad Condal, *Barcelonas*, Vázquez Montalbán realiza una pequeña petición al visitante que decida recorrer estas calles:

Si alguna vez, si alguna vez llegáis a esta plaza y sobrevive, porque en el pasado fue amenazada por la apertura de otra Vía Layetana que desde Colón hasta la calle Muntaner arrasara la oscura memoria de la ciudad pobre, os pido que dejéis una real o imaginaria rosa amarilla en la fuente, homenaje a muertos que sólo yo recuerdo o sólo yo imagino, que aquí fueron felices escuchando los conciertos de los coros de Clavé o de la banda municipal conducida por el represaliado Lamote de Grignon. Muertos que me preceden o me exceden, que no han tenido su crónica ni sus hagiografías, enterrados para siempre en la fosa común del tiempo, como decía aquella canción triste de Georges Brassens. Muertos premodernos que esperaron inútilmente la consumación del *Todo* (1992: 344-345).

<sup>1</sup> Sobre la notable presencia y significación de este barrio en la obra literaria de Vázquez Montalbán, véanse Saval, 2009 y Romea Castro, 2010; este último se centra en la narrativa, con especial atención a la serie Carvalho. Asimismo, se recomienda leer las páginas de la obra montalbaniana *Barcelonas* (1987) dedicadas al Raval (Vázquez Montalbán, 1992: 176-177, 342-345).

De la memoria colectiva de estos muertos, sus antepasados vencidos, parte indudablemente la pulsión hacia la restauración de la memoria histórica que siempre defendió el barcelonés, pues, siguiendo a José Colmeiro, «la memoria histórica [...] constituiría una parte de la memoria colectiva, y se caracterizaría por una conceptualización crítica de acontecimientos de signo histórico compartidos colectivamente y vivos en el horizonte referencial del grupo. [...] La memoria histórica se caracteriza, así pues, por su naturaleza auto-reflexiva sobre la función de la memoria» (2005: 18). Asimismo, la construcción de su propia memoria personal nace también de aquella memoria colectiva, pues Vázquez Montalbán siempre se consideró a sí mismo como un «español que había perdido la Guerra Civil antes de nacer» (2009: 131), portador de una memoria que le doblaba la edad, como recuerda Juan Carlos Rodríguez: «Es cierto: tenía le [sic] edad de todos los vencidos de la tierra» (2014: 7). En su poemario *Praga* (1982) la manifestación de su herencia como vencido es notoria: «nacé en la cola del ejército huido / me quedé a la luz del centinela / y os pedí prestados aire y agua / en barrios que os sobraban» (Vázquez Montalbán, 2000a: 281). Y es fundamental la presencia de la memoria, y del inagotable deseo de su recuperación, en la poesía del escritor, quizá la parcela de su obra más desconocida, pues toda ella se sostiene temáticamente en el binomio memoria y deseo, que el escritor toma de los primeros versos de *La tierra baldía* [1922], de T. S. Eliot: «April is the cruellest month, breeding / Lilacs out of the dead land, mixing / Memory and desire, stirring / Dull roots with spring rain» (2011: 1949); de hecho, *Memoria y deseo* es el título que recibe el ciclo poético en el que se recoge su producción poética desde 1963 hasta 1990<sup>2</sup>. Vázquez Montalbán entiende «la Memoria como reivindicación frente al demonio del olvido y el Deseo como eufemismo de la esperanza<sup>3</sup>, de la Historia si se quiere: he aquí la tensión dialéctica fundamental de todo cuanto he escrito» (2001: 164).

La memoria montalbaniana, asimismo, se caracteriza ante todo por su mestizaje, un mestizaje que no solo define su identidad individual, sino también su

---

<sup>2</sup> *Memoria y deseo*, con una 1.<sup>a</sup> ed. en 1986 y una 2.<sup>a</sup>, ya definitiva, en 1996, se compone de los poemarios *Una educación sentimental* (1967), *Movimientos sin éxito* (1969), *Coplas a la muerte de mi tía Daniela* (1973), *A la sombra de las muchachas sin flor* (1973), *Praga* y *Pero el viajero que huye* (1991); desde la 1.<sup>a</sup> ed. también se incorpora de manera autónoma *Liquidación de restos de serie*, recopilación de textos poéticos de diversa procedencia. Fuera ya del ciclo, Vázquez Montalbán publicó tres poemarios más: *Ciudad* (1997), *Construcción y deconstrucción de una Teoría de la Almendra de Proust complementaria de la construcción y deconstrucción de una Teoría de la Magdalena de Benet Rossell* (1997) y *Rosebud*, editado póstumamente en 2008 dentro de la edición de la poesía completa montalbaniana realizada por Manuel Rico (Vázquez Montalbán, 2008).

<sup>3</sup> Como le advierte Vázquez Montalbán a Rico en una entrevista, no se debe confundir su noción de deseo con la de utopía, pues «el deseo es la ambición de futuro, personal y colectivo, una pulsión de esperanza necesaria tal como la entendía [Marc] Bloch» (Rico, 1997: 24).

identidad cultural, la cual enarbola a lo largo de toda su obra, siendo posiblemente la poesía el ejemplo más representativo. Por un lado, el escritor se siente un mestizo debido a los orígenes gallegos de su padre y los murcianos de su madre<sup>4</sup>, cualidad identitaria que nunca le supuso un inconveniente, sino todo lo contrario, pues, según sus propias palabras, «de alguna manera el mestizo contempla desde fuera. Y esa presencia del observador, del *outsider* que contempla lo social, también le concede solidez, ese carácter de mirada fija. Puede contemplar desde una capacidad de duplicidad» (Tyras, 2003: 144-145). Posiblemente la representación poética más característica de este mestizaje identitario sea una de las partes del poema visual «Visualizaciones sinópticas», perteneciente a *Liquidación de restos de serie*: partiendo de una disposición esquemática de distintos elementos, el poeta muestra como conclusión de lo expresado su propio nombre catalanizado, «Manuel Vázquez Montalbá», fruto de la unión del Instituto de Cultura Hispánica, la actual AECID, y el Club de Fútbol Barcelona, y de fragmentos de letras de canciones en castellano y catalán: *La flor de la canela*; *El beso en España*, originalmente interpretada por Celia Gámez; *Tots som pops*, de La Trinca, y dos posibles versos de la versión arcaica de *Els Segadors* (Vázquez Montalbán, 2000a: 124). La amplitud en la mirada que le otorga su condición de mestizo justificaría también la naturaleza de su mestizaje cultural, el cual alcanza su representatividad literaria a partir del empleo de la técnica del *collage*, que se aleja de lo plástico, y que logra penetrar y hacerse parte de él gracias a la intertextualidad. De nuevo el barcelonés utiliza *La tierra baldía* como punto de partida de su *collage* personal: «Son of man, / You cannot say, or guess, for you know only / A heap of broken images, where the sun beats» (Eliot, 2011: 198); con estos versos, según José Colmeiro, «el poeta expresa su intuición de la imposibilidad del conocimiento total y la plasma en un montón de imágenes arruinadas sobre las que el sol subraya la impresión de crepúsculo del optimismo del conocimiento continuo» (2013: 137). El mestizaje cultural montalbaniano, entonces, reside en su formación sentimental e intelectual, una educación bicéfala que sitúa en un mismo nivel de asimilación a la cultura proveniente de los *mass media*, también denominada «subcultura» por el propio autor, y a la cultura «superior», más elitista. La recepción, asimismo, de dos tipos de cultura se sitúan

---

<sup>4</sup> A propósito de este mestizaje, Vázquez Montalbán escribe lo siguiente en *Un polaco en la corte del Rey Juan Carlos* (1996), al reflexionar sobre su condición de «polaco», gentilicio despectivo y sinónimo de «catalán»: «¿Soy un polaco? Mi abuelo paterno era un cantero gallego; el materno, un murciano guardia de la porra jubilado por la ley de Azaña, al que le salió una hija separatista catalana y anarquista. ¿Soy un polaco? Tengo raíces en demasiadas gentes de España, y España es sus gentes, no sus límites geopolíticos ni simbólicos. Sus gentes son mi gente, y hacia ellos siento la comunión, la comunión de los nacidos débiles, eso que hace algún tiempo se llamaba “condición humana”» (1996: 541-542).

en dos tiempos cronológicos en la vida del barcelonés: la primera, en su infancia vivida en el Raval y la segunda, en su entrada en la universidad en 1956 (Aranda 1995: 45) y durante su posterior estancia en la cárcel de Lérida entre 1962 y 1963. A propósito de esto último, escribió Manuel Vicent: «Muchos escritores burgueses deben sus principales lecturas al año en que los mantuvo en la cama una tuberculosis de adolescencia. Vázquez Montalbán aprovechó sus tres años en el talego para amueblar su cerebro de marxismo y de todo lo demás» (2016: 216-217).

Desde un punto de vista sociológico, para Vázquez Montalbán la subcultura «es [...] toda expresión cultural que responda, como satisfacción, a la necesidad de sectores descalificados para el acceso a las claves y códigos de la Cultura con mayúscula. Es subcultura la cultura de masas, las culturas sectoriales (de barrio, de comunidad o marginaciones)», como escribe en su artículo «Cultura o subcultura» publicado en *CAU* en 1972 (2016: 325). Aunque para Umberto Eco este término está acuñado desde una concepción cultural burguesa (2016: 47), asegura Francesc Salgado que el barcelonés lo empleó siguiendo a Antonio Gramsci (Salgado, 2016: 324). Inicialmente, Vázquez Montalbán optó por una postura desconfiada hacia la subcultura, pues se llegaba a una «colonización cultural» (1974: 353) a través de su principal soporte, los medios de comunicación de masas, «dependientes todos del poder franquista» por aquel entonces (Prieto de Paula, 1996: 318) —en la línea de las teorías de Theodor Adorno sobre la canción popular (Vernon 2007: 30-31)—, y capaces de generar mitos y valores que rápidamente eran asumidos por la población; pero pronto comprendió que esa subcultura recibida, aprendida y asimilada durante su infancia y juventud también era la de los vencidos de la Guerra Civil, clase social a la que perteneció el barcelonés, y cuyo acceso a la «alta cultura» era limitado: por lo tanto, se convierte en una parte indudable de su identidad cultural: «Este volumen de formación cultural que has recibido, pero que en una etapa de tu vida incluso has rechazado como un producto malévolo de la conspiración del franquismo en la cultura de masas y la condición de las clases, llega un momento en que descubres que forma parte de tu identidad cultural», declara él mismo (Colmeiro, 2003: 61). Entonces, la subcultura, procedente de los *mass media* (el cine, la radio y, posteriormente, la televisión) se identifica en la poesía montalbaniana con el tipo de cultura asumida por la generación de los vencidos y sus descendientes, y su inclusión en el texto literario sirve como factor identificativo de esta clase social.

Pero el *collage* cultural montalbaniano nada tiene que ver con la tendencia *camp* teorizada por Susan Sontag, que tantos devotos tuvo durante los años

sesenta y setenta, y que Josep Maria Castellet consideró como una de las características generacionales de los poetas que incluyó en su polémica antología *Nueve novísimos poetas españoles* (1970) (2000: 43-44), entre los cuales figuró el propio Vázquez Montalbán. Frente al *collage* empleado por otros novísimos, como Pere Gimferrer o Leopoldo María Panero, el barcelonés descubre en su particular mestizaje textual «la confesión de mi propia arqueología sentimental» (Vázquez Montalbán, 1984: 8), completamente, como ya se ha afirmado, alejado del *camp*:

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 (2003: 22).

Y es importante reconocer, por lo tanto, la procedencia dual de la educación cultural e intelectual del propio escritor, donde tanto la subcultura como la «alta cultura» han desempeñado un papel parejo en su gestación. Nuevas palabras de Vázquez Montalbán, recogidas por Colmeiro, vuelven a confirmarlo:

A veces [...] es inevitable recuperar señas de identidad subculturales, en este caso culturales, y hacer un acto de sinceración contigo mismo, en el sentido de reconocer que de hecho perteneces a la promoción sociocultural que le debe tanto a la cultura noble como a la innoble, que a ti te ha formado tanto Antonio Machín como lo que luego has estudiado en la universidad, o Conchita Piquer, o las novelas de a duro de tiros, o las películas de Gary Cooper, y que son las dos unívocas, y que eso te ha creado una manera de leer, una manera de ver, un sistema de transmisión de emociones (Colmeiro, 2003: 61).

Hasta el personaje más conocido del barcelonés, el detective Pepe Carvalho, en quien se puede encontrar un gran poso de la biografía de su padre literario, reivindica su condición de mestizo cultural: «Tal vez les ofenda mi lenguaje, pero no olviden que soy un producto mestizo, mestizo del barrio Chino barcelonés y de *Dialéctica sin dogma*, de Havemann, mestizo de boleros y de poemas de Pavese» (Vázquez Montalbán, 2013: 443).

A lo largo de toda la obra poética montalbaniana las alusiones a la clase obrera vencida, pilar indiscutible de su genealogía, van acompañadas de retazos provenientes de aquella subcultura aprendida durante la posguerra, en la mayoría de las ocasiones identificados en los distintos poemas a partir de intertextos exoliterarios, según la propuesta de José Enrique Martínez Fernández (2001: 178). Es en su primer libro de versos, *Una educación sentimental*, donde se recogen las mayores referencias a la memoria colectiva de sus antepasados; sin ir más

lejos, en el propio título, en el cual, aunque sea una variación del homónimo de la novela de Gustave Flaubert, el artículo indeterminado especifica la procedencia de la formación del barcelonés y de su sentimentalidad en una época de su vida marcada por la cultura procedente de los *mass media*, en los que encuentra un papel capital la canción popular. Aunque dentro de su mestizaje cultural sitúa a la misma altura lo aprendido durante su infancia en el Raval como los conocimientos adquiridos en la universidad, no por ello deja de reconocer que la subcultura, y concretamente las canciones que salían de los altavoces de las radios, cumplieron un papel mucho más destacado e influyente que la «alta cultura» para las clases populares de la posguerra:

Sería absurdo intentar decir que las canciones de Rafael de León son como las novelas de Flaubert. Pero me parece muy sensato admitir que fueron más útiles al pueblo español de los años cuarenta que las novelas de Flaubert, fundamentalmente porque la organización vital y cultural de las masas en el siglo XX queda más al nivel de Rafael de León o los Beatles (son meros ejemplos) que de Flaubert o William Burroughs (Vázquez Montalbán, 2000b: XI).

A la hora de recordar las canciones que tanto habían amado, que tanto habían enseñado a amar y a sufrir a los adultos supervivientes de la guerra civil, me di cuenta de que les habían sido mucho más útiles que los poemas cultos que no habían leído y que las canciones les ayudaron a sobrevivir por el procedimiento fundamental de hacerles compañía y de convertirles en personajes delegados de esos a veces perfectos sistemas narratorios a los que llamamos copla, corrido, tango, bolero. Dos minutos, tres, de historias ensimismadas y a veces perfectas (2000b: XLIII).

Por lo tanto, para representar poéticamente la realidad cotidiana del Raval de posguerra<sup>5</sup>, Vázquez Montalbán se sirve de Conchita Piquer y sus canciones como *leitmotiv* estructural del poema precisamente titulado «Conchita Piquer» de su poemario *Una educación sentimental*. Asimismo, estas canciones son utilizadas para situar a las figuras femeninas de esta posguerra barcelonesa, representadas por la imagen de la «mujer ventanera», condición que sufrió la mujer del bando de los vencidos con el final de la guerra: la de tener que estar recluida en casa por ser mujer y no poder pisar la calle porque es el territorio de los vencedores; su único contacto con la realidad exterior, así pues, era lo que observaban a través de la ventana. Carmen Martín Gaité, en su ensayo *Desde la ventana*, recuperó el tópico clásico de la ventanera, otorgándole una significación contemporánea que casa a la perfección con la imagen con la que Vázquez Montalbán abre «Conchita Piquer»:

<sup>5</sup> A pesar de que el nombre del Raval no figura en ninguno de los textos poéticos, algunas referencias locativas sitúan el espacio poético en el barrio barcelonés, como la alusión al bar Moderno de la calle de la Cera donde solían reunirse los gitanos, que posiblemente se trate del bar Alujas (Aranda 1997b: 44) en el poema «Nada quedó de abril...»: «y más tarde / los gitanos del Bar Moderno, tamboril / de silla, canción de salmuera» (Vázquez Montalbán, 2000a: 41). José María Carandell en su *Guía secreta de Barcelona* (1974) hace alusión a un artículo de Vázquez Montalbán en el que describe la zona gitana del Raval, denominada «la islita» y situada entre la plaza del Padró y la calle de San Pablo (Carandell, 1974: 177-179).

Pocos han reparado en la significación que la ventana tuvo entonces y ha tenido siempre para la mujer recluida en el hogar, condenada a la pasividad y a la rutina. ¿Quién puede, sin embargo, ni ha podido nunca negarle a la mujer el consuelo de mirar por la ventana y sacarle partido a los ensueños y meditaciones que puede acarrearle esta tregua en las tareas que tantas veces siente como agobiantes e insatisfactorias? La ventana es el punto de referencia de que dispone para soñar desde dentro del mundo que bulle fuera, es el puente tendido entre las orillas de lo conocido y lo desconocido, la única brecha por donde puede echar a volar sus ojos, en busca de otra luz y otros perfiles que no sean los del interior, que contrasten con éstos. [...] La ventana condiciona un tipo de mirada: mirar sin ser visto. Consiste en mirar lo de fuera desde un reducto interior, perspectiva determinada, en última instancia, por esa condición de ventanera tan arraigada en la mujer española y que los hombres no suelen tener (Martín Gaité, 2016: 556).

Pero la mujer ventanera de Vázquez Montalbán tiene además una actitud reivindicativa: aunque se asomaran a las ventanas, las mujeres lo hacían para cantar las nuevas canciones de Conchita Piquer. Concretamente, al comienzo del poema se citan los cuatro primeros versos de una de sus canciones más conocidas, *Tatuaje*, con letra de Rafael de León, Xandro Valerio y Manuel Quiroga, y que además se convirtió en una de las claves de la literatura montalbaniana<sup>6</sup>:

Algo ofendidas, humilladas  
sobre todo dejaban en el marco  
de sus ventanas las nuevas canciones  
de Conchita Piquer: él llegó en un barco  
de nombre extranjero, le encontré en el puerto  
al anochecer (Vázquez Montalbán, 2000a: 44);

asimismo, Vázquez Montalbán incluye referencias intertextuales a *Canción de la otra*, de León, Quiroga y Quintero, y *No te mires en el río*, de León y Quiroga. *Tatuaje*, como muchas otras, entraba en los hogares españoles a través de la radio, introduciendo, por tanto, en las casas un discurso repleto de «posibilidades transgresivas» que distaba con creces de aquellos «oficiales y comerciales» mediante los cuales se iba formando la sociedad franquista, como apunta Henriette Partzsch (2008: 48), donde las mujeres españolas encontraban un referente femenino de libertad en la decisión de la protagonista de la canción en esperar, a costa de todo, al marino. A pesar del «tufo fascistoide de un franquismo todavía germanófilo que impregna la letra (ese apuesto marinero “rubio como la cerveza”, símbolo ario si los hay, promovido por las revistas de la época del flirteo del régimen con la Alemania nazi)» (Salaün, 2007: 41)<sup>7</sup>, para Vázquez Montalbán

<sup>6</sup> Tal vez el ejemplo más representativo de ello sea la novela *Tatuaje* (1974) del ciclo carvalhiano, cuya trama se construye en torno a la canción (véanse García García, 2016: 60-62, y 2017).

<sup>7</sup> Sieburth defiende también una interpretación izquierdista del marinero «alto y rubio como la cerveza»: «El exótico y galante extranjero pudo alimentar la fascinación de los derechistas por el fascismo. Pero la figura del marinero rubio también pudo dar pie a una doble lectura, de izquierdas. El marinero llega al puerto como un hombre deshecho: amargado, triste, cansado,



la letra de *Tatuaje* 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 en el puerto» (Tyras, 2003: 63), de ahí que «las cantaban para quien quisiera oírlos a través de sus ventanas abiertas de par en par» (Vázquez Montalbán, 2003: 38). Además, el gusto por *Tatuaje* también debe relacionarse, como apunta Stephanie Sieburth, con el exotismo que generaba el puerto, lugar «asociado tanto con el peligro como con el deseo; es un lugar donde viven maleantes y donde las reglas pueden romperse con impunidad [...], un lugar liminal que une tierra y mar», y con «la rebelión contra las normas sociales» que significa en sí mismo el tatuaje (2016: 181), así como un símbolo de amor imborrable que nunca se va a poder olvidar.

Incluso el tiempo poemático (un anochecer del verano de 1945) se descubre en «Conchita Piquer» a partir de alusiones subculturales procedentes de los medios radiofónicos: en primer lugar, la presencia del diario hablado nocturno de Radio Nacional de España, cuya sintonía «llegó a convertirse en la presencia sicológica misma del Régimen en los hogares de la España de posguerra» (1977: 28); se lee en el poema: «pero hacia las nueve las emisoras / transmitían un “buenas noches” a la ciudad / filtradizo por los balcones mellados» (2000a: 44), y más adelante: «porque eran / las diez de la noche en el reloj de la Puerta / del Sol —Radio Nacional de España— Madrid» (2000a: 45), con el obligado cierre de la emisión del himno nacional —«finalmente el himno, por Dios / por la patria y» (2000a: 46)— cortado intencionalmente para así «aludir a que en 1945 [...] no solo quedaron frustradas las esperanzas de que en España se instaurara un sistema democrático, sino la propia restauración de la monarquía» (Rico, 2001b: 86). Y, en segundo lugar, la alusión al cantante Glenn Miller, representando a partir de la inclusión de parte de la letra de su canción *I know why (and so do you)* —que en la realidad del texto se escucha desde la radio<sup>8</sup>—, «recientemente fallecido en la guerra / mundial, llenaba de olor a mil novecientos cuarenta / y cinco con brisas de fox trot o el lánguido: canta / el petirrojo en diciembre» (Vázquez Montalbán, 2000a: 44); esta misma canción la emplea como estribillo Vázquez Montalbán a lo largo de todo el poemario *Ciudad*, publicado treinta años después. El tema

---

preocupado por sus problemas —nada que ver con el típico muchacho de cartel del espíritu nazi. Para los izquierdistas, el marinero podría haber evocado asimismo el recuerdo de las Brigadas Internacionales, cuyos miembros llegaron en barco desde varios países, entre ellos Alemania, para luchar con la República española» (2016: 183).

<sup>8</sup> A esta canción en el poema le sigue *Paisajes lindos tiene Mallorca*, de Bonet de San Pedro, que durante aquellos años se utilizaba como reclamo turístico de un hotel de Palma de Mallorca que ofrecía «langostas vivas, consomés insuperables» (Vázquez Montalbán, 2000a: 45).

principal de dicho libro es la recuperación de la ciudad original de la memoria, cuya realidad física ha sido destruida; aunque no hay ninguna referencia explícita al Raval en toda la obra, es precisamente la canción la que confirma que las ruinas que contempla el sujeto poético son las del barrio barcelonés, es decir, las de la memoria de su infancia, como el propio Vázquez Montalbán explica en el epílogo al poemario: «sin que dejara de sonar nunca una canción de Glenn Miller *Canta el petirrojo en diciembre...* que alguna vez escuché de niño en una ciudad donde habitan los muertos que sólo yo recuerdo y que ya aparecía en mis poemas primeros de *Una educación sentimental*» (Vázquez Montalbán, 1997: 51). En esta misma línea se sitúa el caso de *Rosebud*, su último poemario: esta vez es la canción conocida popularmente como *El saboyano* o *Canción del soldadito*, perteneciente a la zarzuela *Luisa Fernanda* (1932), la cual utiliza el poeta como una suerte de estribillo del libro. El protagonista de la canción (el joven soldado que parte a la guerra y que promete a su novia regresar a casa con el rango de brigadier) es considerado inicialmente como una representación del sujeto poético en busca de su memoria personal, pero, según se van sucediendo los textos, pasa a ser un símbolo de los antepasados del poeta, quienes no retornaron de la guerra con un nuevo rango militar, sino con derrota y vencimiento: «Y el soldadito ya fue figura / en la hornacina del pudo ser / consiguió rango de antepasado / en los instantes de la plegaria» (2008: 450), «paloma / paloma mía había prometido regresar / con entorchados de brigadier / mendigo / que no soldado o era un soldado rojo vencido» (2008: 471) y «Me persigue la melodía del Saboyano / mendigo en el país de la derrota / como un espectro de infancia» (2008: 472).

Otras referencias subculturales a la canción también aparecen en el poema «SOE» de *Una educación sentimental*, que describe una escena que se sitúa en la sala de espera del Seguro Obligatorio de Enfermedad, en 1948. En los locales del SOE el poeta descubrió el porqué del adjetivo «obligatorio» que acompañaba en aquellas tres letras al sustantivo «enfermedad», y así lo representa en el texto: «sí, aquella puerta, el Seguro Obligatorio / de Enfermedad, obligatoria enfermedad, no lo sabíamos / entonces» (2000a: 49). Los niños entienden con los años que aquella enfermedad, que no era otra que la tuberculosis —«dicen que basta el aire / y no se entiende cómo van sueltos por la calle / los tuberculosos» (2000a: 48)—, había sido una seña de identidad impuesta obligatoriamente a las clases bajas para diferenciarlas del resto; incluso el franquismo llevó a cabo una campaña llamada «Pro Cama del Tuberculoso Pobre», que Vázquez Montalbán menciona al final de «Conchita Piquer» (2000a: 46). «Era una enfermedad de pobres —escribe Martín Gaité—, pero que sólo conseguían curársela los ricos» (2015: 173). Tanta

familiaridad había con la muerte en la Barcelona de posguerra que los niños cantaban un himno con la música de la marcha militar *Barras y estrellas para siempre* (Vázquez Montalbán, 1992: 245) y que incluye el barcelonés en el poema: «somos los tuberculosos / los que más nos divertimos / y en todas nuestras reuniones / arrojamos, arrojamos y escupimos»<sup>9</sup> (2000a: 48). Asimismo, en el poemario *Coplas a la muerte de mi tía Daniela* destaca la alusión a los primeros versos de *La Varsoviana* (2000a: 207), uno de los identificadores en el libro de las tendencias anarquistas de aquel antepasado de Vázquez Montalbán que sirve como inspiración y justificación del compendio de versos: su tía abuela Daniela. A partir de la reformulación de las coplas manriqueñas, el barcelonés emprende la recuperación de la memoria histórica de su tía abuela como cabeza visible de sus antecesores<sup>10</sup> a partir del texto poético, «provocado —escribe el poeta— no por un caballero, no por un protagonista con mayúscula de la Historia con mayúscula, sino por un personaje víctima de los protagonistas con mayúscula de esa Historia con mayúscula» (1984: 9). De toda su genealogía personal, la tía abuela Daniela cobra un papel principal en la vida del barcelonés debido a que ella falleció el mismo día que él sufrió su primera detención, en la primavera de 1959, a causa de su involucración en la campaña de la «P» (Blanco Chivite, 1992: 114), así como a que en su figura se deposita el recuerdo de sus primeras lecturas marxistas:

Daniela  
 crispó sus venas  
 zarzas  
 espesas  
 sus medias de hilo  
 me buscaban  
 negras  
 aquellas tardes  
 sentadas  
 en el balancín  
 mientras  
 leía a Lefebvre  
 a Lenin  
 incluso  
 la Sagrada Familia  
 de Marx  
     de Engels  
 me extasiaba

<sup>9</sup> La continuación de la letra la incluye Vázquez Montalbán en su Diccionario del franquismo: «Es el bacilo de Koch / el que más, el que más nos interesa / y estamos llenos de taras / desde la cabeza, la cabeza a los cojones» (1977: 92).

<sup>10</sup> «Las ciudades arrullan / consuelos eléctricos / horarios / destrozones de piedad / sepultan / muertos / antaño sin sepultura / y la concreta / necesidad de la necesidad / justifica / el miedo a los olvidos», se lee también en el libro (Vázquez Montalbán, 2000a: 185).

su dura promesa  
del proletariado industrial (Vázquez Montalbán, 2000a: 205).

Como bien refleja en sus poemas, la formación intelectual de los vencidos a lo largo de la posguerra también estaba nutrida por una gran dosis de marxismo gracias a las obras, como escribe Vázquez Montalbán en *Coplas a la muerte de mi tía Daniela*, de «los clásicos / Federico Carlos Guillermo / Rosa Jorge / Palmiro Antonio / Santiago Mauricio / y don José» (2000a: 195), es decir, Friedrich Engels, Karl Marx, Wilhelm Pieck, Rosa Luxemburgo, Georg Lukács<sup>11</sup>, Palmiro Togliatti, Antonio Gramsci, Santiago Carrillo, Maurice Thorez y Iósif Stalin, cultura heredada de una época anterior al término de la Guerra Civil y que aparece representada en el poema «Las masas corales», perteneciente a *Una educación sentimental*, texto caracterizado por «el recuerdo conmovido de tanta pasión y vida proletaria de preguerra», según José-Carlos Mainer (1989: 123). Ya el título muestra el tema principal del texto: la desaparición de la cultura en los barrios populares. La masa coral es un sinónimo de «orfeón», que se define como «sociedad de cantantes en coro, sin instrumentos que los acompañan», según el DLE; el título funciona como una metáfora de la ausencia durante el franquismo de los «instrumentos» culturales que estas gentes —que «no inquietaban a Ortega, filósofo / sólo preocupado por las masas taciturnas / de los amaneceres de días laborales» (Vázquez Montalbán, 2000a: 79)— tuvieron durante la República: el carné de socio de «marrones ateneos de barrio» o las «ediciones económicas / de Marx, Lombroso, Paracelso, San / Agustín o Bakunin» (2000a: 79), que fueron vendidas en puestos de libros de segunda mano<sup>12</sup>. Pero también la formación dictada por el régimen de Franco supone una característica de posguerra para los derrotados, sobre todo aquella educación religiosa que recibían los niños y que Vázquez Montalbán describe en

<sup>11</sup> El crítico húngaro ya había aparecido citado dentro de la poesía montalbaniana en el poema «XV» de «Ars amandi», incluido en *Una educación sentimental*, sustituyendo irónicamente a uno de los evangelistas: «en la plaza / de San Lukács evangelista, los Macabeos / —Noemí ha llorado del todo y Rut / abre sus piernas al doblón de oro— / los Macabeos / decía, los Macabeos era un algo brutos / y lo hicieron todo por el qué dirán» (Vázquez Montalbán, 2000a: 96).

<sup>12</sup> Asimismo, alusiones a la cultura y formación marxistas ocupan otros poemas de *Una educación sentimental*, como es el caso de «Argüelles», donde Vázquez Montalbán recrea aquella ciudad donde realizó el último curso de sus estudios de periodismo entre 1959 y 1960. Durante su estancia en Madrid, Vázquez Montalbán continuó con su militancia activa en el FLP (Frente de Liberación Popular); de ahí las continuas referencias comunistas y antifascistas en el poema: «circa la poesía / realística del reazonario Balzac / Che cosa dice Engels?» (Vázquez Montalbán, 2000a: 60); «y Ángel me dirá trascendente / haber conocido a un extremeño autodidacta // ha leído a [Georges] Sorel, a [Ángel] Pestaña, a Jean Kanappa» (2000a: 60), alusión a Ángel Abad, militante también del FLP, y algunos versos de *Le Chant des Partisans*: «¿recuerdas la Rambla anochecida, chantez / compagnons, dans la nuit la liberté / nous écoute?» (2000a: 60).

«Conchita Piquer»: «breves sopapos / en la coronilla del niño poco entregado / a las Lecciones de Cosas o las Lecturas Graduadas / entre el Padre Coloma, el Padre Balmes y / el Padre Claret» (2000a: 46)<sup>13</sup>, así como la educación histórica, la cual tenía como su máximo exponente la absurda memorización de la lista de los reyes godos, presente en «In memoriam», texto dedicado a Carmela Godó, quien le dio al escritor clases de bachillerato en la escuela San Luis Gonzaga. «Aprendí / la interminable lista / de reyes godos y el mundo / no fue mío», escribe Vázquez Montalbán (2000a: 52), una historia «nacional» que se presenta en el poema como el polo opuesto a esa «inútil historia la de mi clase / por ti y por mí desconocida entonces» (2000a: 52).

La formación sentimental también ocupa algunos textos de la poesía montalbaniana, aunque en esta ocasión es la propia generación del poeta (los hijos de los vencidos) la protagonista del despertar sexual durante los años grises de la posguerra. El descubrimiento del erotismo de estos jóvenes posee un vínculo muy estrecho con lo subcultural, especialmente con el cine, pues en las pantallas de los cines de barrio, como bien podría ser el Padró del Raval —situado por aquellos años en la calle de la Cera, 31 (Aranda, 2018: 341)—, hacían su aparición aquellas actrices rubias que «nos hablaban de otras tierras, otros cielos, otros mares»<sup>14</sup>, como cuenta Vázquez Montalbán en su artículo «Erotismo a la española» de 1970 (2016: 254), mujeres que nada tenían que ver con el eros franquista de pelo moreno, peineta, abanico, mantilla blanca y «sienes moraítas de martirio» (2001: 82). Ava Gardner, Rita Hayworth, Marilyn Monroe o Yvonne de Carlo: estrellas cinematográficas, en palabras del barcelonés, que se convirtieron, en oposición a las estrellas masculinas, «en símbolos-valores-mitos pasivos, bestias de lujo ante masas hambrientas [...], todas encarnan matizaciones del símbolo-valor-mito de la sensualidad sublimada, de todos y de nadie» (1974: 389-390), y fueron algunas de aquellas mujeres imposibles quienes despertaron, en la oscuridad de los patios de butacas, el deseo de muchos jóvenes en una época de hambre y aislamiento, «mujeres soñadas que algún día se harán de papel», escribe el barcelonés (2011a: 241).

<sup>13</sup> Referencias a Luis Coloma, Jaime Balmes y Antonio María Claret (Rico, 2001a: 87). A propósito de los versos citados, escribe Vázquez Montalbán con su ironía tan característica en *Crónica sentimental de España* (1971): «Las señoras tenían terminantemente prohibido llevar las piernas desnudas en los templos, tampoco podían llevar desnudos los antebrazos, ni la cabeza. [...] Sus hijas, las quinceañeras de los años sesenta, pronto darían el gran salto cualitativo de extranjerizarse y de gritar: ¡Que españolén ellas! Y es que la juventud futura, es decir, la juventud actual, no se ha forjado en la lectura de Saavedra Fajardo, ni mucho menos en la lectura del padre Claret, y ya ni mencionar las pías obras del padre Coloma» (2003: 145-146).

<sup>14</sup> De la naturaleza luminosa e imposible de estas mujeres nace la figura de la muchacha dorada, una de las representaciones femeninas más recurrentes a lo largo de toda la obra de Vázquez Montalbán.

Según el poema dedicado a la última actriz mencionada anteriormente, «¿Yvonne de Carlo? ¿Yvonne de Carlo?... ¡Ah! ¡Yvonne de Carlo!», en el que el símbolo de la sexualidad recae en la figura de la protagonista de *Song of Scheherazade* (1947), de Walter Reisch, así como de *El enmascarado* (1948), de George Sherman<sup>15</sup>, la presencia de estas mujeres llenaba de color y de luz la anodina realidad de la posguerra barcelonesa: «El pan era negro o blanco / el aceite verde-lodazal / caquis los recuerdos / Yvonne de Carlo / era el technicolor» (Vázquez Montalbán, 2000a: 136). «Por eso fuimos tan cinéfilos —cuenta el escritor—, porque buscábamos en las salas oscuras de los cinematógrafos aquellas realidades alternativas en technicolor o en un privilegiado claroscuro hecho a la medida de Gene Tierney y que nada tenía que ver con el color luto o medio luto de las altas damas del franquismo» (2001: 82-83). También Yvonne de Carlo representa la imagen de la primera idealización sexual que dominaba los primeros encuentros eróticos en un mundo real y cotidiano —«sus ojos grandes / pero sucios los hemos visto luego / abotonando la penumbra de las cafeterías» (2000a: 136)—, y el símbolo de un deseo inalcanzable que la fama le otorgaba a la actriz, quien solo podía tener relaciones amorosas con otros actores como Peter Lawford, cuñado del presidente Kennedy, y Mario Cabré, actor español quien «requebraba en el Festival de Cannes» (2000a: 137) a la canadiense<sup>16</sup>, de ahí que Vázquez Montalbán y su generación se sintieran «nacionalmente representados» (2000a: 137) por esa ambigua relación creada por la prensa de la que el barcelonés se burla en «¿Yvonne de Carlo?...» insertando en el texto unos versos del *Libro de buen amor*, de Juan Ruiz, Arcipreste de Hita: «más arde y más se quema / cualquiera que te ama / amor, quien más te sigue / se quema en cuerpo y alma»<sup>17</sup> (2000a: 137). La actriz, a su vez, representa «la antítesis sexual de las Hijas de María, jóvenes católicas educadas de acuerdo con los presupuestos políticos y religiosos de un franquismo ultra-reaccionario» (Otero-Blanco, 2009: 62), con las que Vázquez Montalbán compara en el texto con Ana María, la amada del protagonista de la historieta *El Guerrero del Antifaz* que tanto éxito tuvo a principios de los años cuarenta, quien, al ser un producto

<sup>15</sup> Alusiones a estas películas aparecen también en el propio poema: «en su contorno lila destacaba / la boca corazón, el busto corazón / las bragas corazón en la danza / de Sherezade» y «entonces eran / lo más parecido a los diamantes del tesoro / privado del Hombre Enmascarado» (Vázquez Montalbán, 2000a: 136).

<sup>16</sup> «A Cannes enviamos a Mario Cabré, torero-actor que había interpretado la versión del *Don Juan Tenorio*, de Zorilla, con decorados de Dalí. Mario era un español que superaba en casi quince centímetros la altura del español medio de su tiempo. [...] Era un guapo correcto, con una guapeza exportable. Mario triunfó en Cannes tanto o más que Paquita Rico. Las revistas especializadas le atribuyeron *flirts* con Yvonne de Carlo y con Irene Papas» (Vázquez Montalbán, 2003: 84).

<sup>17</sup> Dice el original de Juan Ruiz: «más arde e más se quema qualquier que te más ama; / Amor, quien te más sigue, quémasle cuerpo e alma» (2008: 56).

más de la subcultura española, nada tenía que ver con la extranjería de Yvonne de Carlo: «sorprendidos / de que Ana María la enamorada / del Guerrero del Antifaz más pareciera / Hija de María que Yvonne de Carlo / con su escote prefabricado y su fotogenia / payasa» (Vázquez Montalbán, 2000a: 136).

Los *mass media*, así pues, influyeron notablemente en la educación erótico-amorosa de la generación del barcelonés, pero no solo como germen de lo erótico, sino que las figuras ficticias contempladas en las pantallas de los cines fueron pauta y escuela para los requiebros de los jóvenes durante las fiestas de los barrios populares. Así lo expresa Vázquez Montalbán en el poema «Ciegos movimientos subjetivos hacia el recuerdo de una noche de San Juan, espacial la sexual alegría popular» de *A la sombra de las muchachas sin flor*: el poeta se detiene en explicar cómo descubren y cómo desarrollan su sentimentalidad erótica los vecinos del barrio obrero desde el punto de vista de un espectador que poco a poco va aprendiendo las artes del flirteo al ver a los adultos y a los jóvenes amarse hasta llegar al destino deseado: la culminación del placer físico, «la humedad del triunfo o el desconcierto» (2000a: 234), mientras suena de fondo la canción *Pelo amor de amar*, de Ellen de Lima: «nos excitó su desaliñado goce / o coração do mundo canta en o meo coração / te había comprado un disco que nos pareció triste y excitante / porque estábamos tristes y excitados» (2000a: 234). Y, como se ha comentado al comienzo del párrafo, los jóvenes toman como ejemplo el rostro de Clark Gable y la musculatura del Marlon Brando de la adaptación cinematográfica de 1951 de *Un tranvía llamado deseo* (1947), de Tennessee Williams:

fugitivos cerebros de la cárcel lingüística de precarias relaciones de producción  
guardaban para ocasiones similares lo mejor de sí mismos  
lo más sabio de su coquetería educada en cines de barrio  
en la mueca embigotada de Clark Cable  
o en la inquieta columna vertebral de Marlon Brando  
(presentían que el sexo de Marlon  
era el brazo  
aquel brazo procaz cruzado con su hermano  
ante el flujo ocular  
de Blanche Dubois)  
cada clan en su isla bajo las guirnaldas (2000a: 233).

El cine también se adentra y adquiere un papel próximo a las ensoñaciones en las labores cotidianas del Raval anterior a la Guerra Civil, según los siguientes versos del poema «Nada quedó de abril...» de *Una educación sentimental*, donde las referencias subculturales recaen en la figura de la actriz norteamericana Jean

Harlow, así como a la película *La Reina Cristina de Suecia* (1933), protagonizada por John Gilbert y Greta Garbo (Rico 2001a: 82):

haciendo calados, dobladillos, festones es posible  
llegar hasta Suecia, John Gilbert y Greta Garbo  
se aman tiernamente, respetuosamente, imposiblemente

la tabla de encarar  
puede ser una vasta llanura de amores gauchos  
y la curva para el vientre una enseada  
donde atraquen veleros olorosos en betel y especias  
con marinos dispuestos a la muerte

por Jean Harlow (Vázquez Montalbán, 2000a: 42).

En el poema «Conchita Piquer», tanto las mujeres como los hombres habitantes del Raval vencido aparecen identificados con los participios «ofendidos» y «humillados», y este caso llama la atención al tratarse de una referencia intertextual a la novela de Fiódor Dostoievski *Humillados y ofendidos* (1861). La misma identificación reciben los habitantes de la urbe descrita en *Praga*: «humilladas mujeres ofendidos hombres» (Vázquez Montalbán, 2000a: 278), una ciudad destruida y pisoteada por esos invasores con sus tanques, los cuales no solo aluden a los soviéticos que invadieron Praga en 1968 —y que perfectamente podrían ser también esos «partidarios del asesinato» que acostumbraban a reunirse en la madrileña Plaza de Oriente (2000a: 256) y a los que Vázquez Montalbán dedica el poema homónimo de *A la sombra de las muchachas sin flor*—, sino que son tratados como una «metáfora de la opresión» (Castellet, 2000: 30), y que «fusilaban archivos / borrachos de memoria bárbaros / hartos de carne humillada y ofendida» (Vázquez Montalbán, 2000a: 277-278), lo cual confirma que el paisaje urbano reivindicado en *Praga* es también el barrio y la ciudad oriundos del escritor, confirmando así sus palabras: «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» (2000a: 302). Otros versos de *Praga* reafirman la imagen del Raval a lo largo del poemario: «no escogí nacer entre vosotros / en la ciudad de vuestros terrores / en su sur vencido y fugitivo / mediocres estelas de hambre y olvido / fui sombra chinesca sobre los paredones / donde me fusilaron tampones y recelos» (2000a: 281), pero de un Raval que no solo ha vivido la posguerra, sino que ha sufrido la desmemoria a partir del enraizamiento del capitalismo propiciado por el desarrollismo franquista y sus frutos, como les sucedía a los jóvenes obreros en el poema «Bíceps tríceps...» de *Una educación sentimental*, quienes dedicaban sus ratos libres al deporte, no con el fin franquista de «mejorar la





Pero posiblemente de todas estas referencias la que más se vincule con el bando de los vencidos sea la del mes de abril, tema, a su vez, principal del primer poema de *Una educación sentimental* y, por consiguiente, del ciclo *Memoria y deseo*: «Nada quedó de abril...». El cuarto mes del año posee dos funciones dentro de la composición: la alusión a Eliot y la clave temporal para la organización ideológica del poema. En el primer verso de *La tierra baldía*, como ya se ha referido, Eliot escribe: «April is the cruellest month» (2011: 194), connotación negativa que utiliza Vázquez Montalbán para describir perfectamente su visión de abril: es este un mes injusto, pues traiciona a todo aquel que le ha entregado algún tipo de esperanza. En el poema este mes evoca dos momentos concretos de la historia de España: el 14 de abril de 1931, fecha de la proclamación de la Segunda República —«Era distinto abril, entonces / había alegría» (Vázquez Montalbán, 2000a: 41)—, que Tyras interpreta al mismo tiempo como «una metáfora primaveral, según la cual después de los días malos viene el renacimiento» (2007: 114), y el 1 de abril de 1939, fecha de la victoria del ejército faccioso de Franco y, por lo tanto, del final de la Guerra Civil —«luego / volvieron otras tarde de abril, no aquéllas / muertas / muertas ya para siempre» (Vázquez Montalbán, 2000a: 43)—. El abril que iba a traer la esperanza al pueblo español desaparece por completo a causa de otro abril representante de todo lo contrario al anterior; por eso, como para Eliot, abril es un mes cruel también para Vázquez Montalbán. El hecho que el barcelonés haya elegido estas fechas, estos dos momentos puntuales como inicio de su poesía resulta bastante interesante, como señala Castellet (2000: 20); no deja de ser toda una declaración de intenciones. El juego con el mes de abril, para Marta Beatriz Ferrari, representa uno de los mejores ejemplos de la antonimia, que «se erige como el principio constructivo en su escritura, y la referencia se construye dialécticamente a partir de oposiciones binarias» (2016: 216), y la base de este proceso vuelve a partir de Eliot, pero esta vez del de *Cuatro cuartetos* [1943]: «La obsesivamente fuerte convicción de que en el presente está el futuro, en la plenitud la decadencia, en la vida la muerte, domina estas composiciones», vuelve a apuntar Ferrari (2016: 216).

El fracaso de abril, del abril esperanzador que trajo consigo la República también se descubre en el poema «Edipo: verano de 1945» de *A la sombra de las muchachas sin flor*: «ahogados tú yo él / comunicables naufragos / los geranios revientan en abril» (Vázquez Montalbán, 2000a: 269). Si «Nada quedó de abril...» y «Definitivamente nada quedó de abril...» son los dos grandes poemas que Vázquez

---

de la copla en torno a la cual se construye *El Caballero de Olmedo*, de Lope de Vega: «la gala de Sinarcas / la flor del canelo» (Vázquez Montalbán, 2000a: 203).

Montalbán dedica a su madre, como se comentará más adelante, esta composición en concreto está escrita e inspirada en la figura paterna; los tres pronombres en los versos citados anteriormente son una clara alusión a la estampa familiar del escritor. Sus padres, Evaristo Vázquez Tourón y Rosa Montalbán Pérez, son, junto con la tía abuela Daniela, las principales figuras en las que, a lo largo de toda su obra, se concretiza y simboliza a los habitantes del Raval pertenecientes al bando de los vencidos. Él, de origen gallego-cubano de la provincia de Lugo, que llegó a Barcelona como otros muchos emigrantes para la Exposición Universal de 1929, fue detenido en 1939 tras regresar a España desde Burdeos al enterarse que iba a ser padre (Tyras, 2003: 16; Saval, 2004: 21-22); era militante del PSUC (Partido Socialista Unificado de Cataluña), como también lo sería años más tarde su hijo. Pasó en prisión cinco años, a pesar de haber sido condenado a veinte y de haber pedido el fiscal durante el juicio la pena de muerte<sup>19</sup>. En aquella sesión estuvo presente Rosa Montalbán con un recién nacido Vázquez Montalbán en sus brazos, a quien había dado a luz tan solo quince días antes. Se casó con el padre del escritor durante la guerra, por lo que, con la victoria de Franco, aquel matrimonio no fue reconocido como tal; tuvieron, por tanto, que casarse por la Iglesia, especialmente para que su hijo fuera reconocido, pues al joven Vázquez Montalbán lo inscribieron en el Registro Civil el 27 de julio de 1939 —él mismo reconoce que, si lo hubieran registrado el mismo día de su nacimiento hubiera constado como hijo natural (Blanco Chivite, 1992: 103)—. Antes de conocer a Evaristo, en los años republicanos Rosa mantuvo un noviazgo con un joven miliciano que falleció durante uno de los primeros combates de la contienda civil. Siempre fue ella una mujer de ideas anarquistas (Tyras, 2013: 13; Colmeiro, 2017a: 23-24; Saval, 2004: 25-27). Ecos de sus voces ocupan varias líneas del cuento *Bolero o Sobre la recuperación de los barrios históricos en las ciudades con vocación posmoderna* (1998), uno de los textos, junto con la novela *El pianista* (1985), en los que mejor se representa un Raval de posguerra caracterizado, sobre todo, por la presencia de lo subcultural, tal y como se muestra en el siguiente fragmento de *Bolero...*:

No hablaba conmigo, sino que se dirigía a mi padre, cansado ya de explicarles a las masas que la culpa de todo la tenía el haber perdido la guerra civil. [...] Tan deprimida estaba mi madre que escuchaba su discurso como si lo necesitara, aquellos discursos de hombre callado, de pronto convocado por la necesidad, imposible, de cumplir, de escribir algo parecido a *La tierra baldía* o *Poeta en Nueva York* sin más ayuda que una pequeña enciclopedia Billiken y los poemas de Rafael de León que recitaba Alejandro Ulloa desde los discos de piedra de Radio Barcelona o Radio Miramar (Vázquez Montalbán, 2011b: 207).

---

<sup>19</sup> Además de en «Edipo: verano de 1945», la figura del preso político durante el franquismo se puede encontrar, de una manera mucho más explícita, en el poema «Ulises» de *Una educación sentimental*.

«Edipo: verano de 1945», así pues, trata sobre el regreso de Evaristo Vázquez de la cárcel, en abril de 1945 (Aranda, 1997: 52), y el encuentro con él, a quien solo había conocido en el juicio siendo el escritor un bebé, le marcó sobremanera, según cuenta Josep Ramoneda: «una tarde [Vázquez Montalbán] bajó por la escalera de su casa a jugar y se encontró que subía por la escalera un señor con una maleta, canijo y más bien poco agraciado... Y él bajó, le cruzó y ya está. Y después, al final de la tarde cuando regresó a su casa, resultó que era su padre que regresaba de la cárcel» (Segú, 2012).

Aun así, a lo largo de toda su producción poética el significado positivo de abril, relacionado con la esperanza republicana, ha ido ganándole espacio al que se relaciona con la victoria de Franco, sobre todo cuando Vázquez Montalbán alude a Rosa Montalbán, mujer «de tendencias anarquistas y mucho más activa y crítica. Gracias a ella recuperamos en casa la memoria de los vencidos, y también a través de las otras familias del barrio, del ambiente general» (Tyras, 2003: 17). Ya en «Nada quedó de abril...» se incluye la voz de una joven costurera que, a pesar de que haya críticos, como Kay Pritchett, que no vean la identificación tan obvia (2007: 121), resulta ser la madre del poeta<sup>20</sup> (Ferrari, 2001: 122), costurera de profesión y que trabajaba bien en talleres de confección, bien en casa (Tyras, 2003: 15) —la mayor parte de las madres de los personajes de ficción de Vázquez Montalbán son un reflejo de Rosa Montalbán: todas son costureras y todas trabajan con una Singer—:

por el ensanche

cuando íbamos a entregar los largos  
calzoncillos de felpa a Inogar Hermanos

Confecciones

grises atardeceres de máquina Sigma,  
Wertheim, Singer

Singer, me inclino por la Singer

cansa

menos los riñones (Vázquez Montalbán, 2000a: 41-42).

«Definitivamente nada quedó de abril...», el último poema del libro *Pero el viajero que huye*, retoma, ya desde el título, la esperanza republicana frustrada de «Nada quedó de abril...», y sirve además como pieza concluyente de *Memoria y deseo*, identificando de tal modo al ciclo como «un ultimado viaje poético que se

<sup>20</sup> Para Rico, los versos del poema «sobre la hamaca la luna de Benicasim / era la misma que la de Mazarrón» (Vázquez Montalbán, 2000a: 42) aluden también a Rosa Montalbán: por un lado, al mestizaje fruto de la inmigración de Barcelona de principios del siglo XX —la luna de Benicasim— y, por otro, a sus orígenes murcianos —la luna de Mazarrón— (Rico, 2001a: 82).

muerde la cola, como un ouroboros eliotiano que encadena el fin con el principio», en palabras del propio autor (2000a: 303). Asimismo, Vázquez Montalbán define *Memoria y deseo* como el «ciclo cerrado de la investigación de mi memoria iniciada con la reconstrucción de la fallida juventud de mi madre y terminado con la elegía de su muerte» (2000a: 303). En «Definitivamente nada quedó de abril...», Rosa Montalbán reaparece en el texto nombrada como «Rosa de Abril», nombre que hace alusión, al mismo tiempo que a su propio nombre, al *Virolai* dedicado a la Virgen de Montserrat —«Rosa d’Abril, Morena de la serra, / de Montserrat Estel, / il-lumineu la catalana terra...»—, a la denominación de Rosa de Fuego que hacían los anarquistas a la Barcelona del s. XIX (Vázquez Montalbán, 2012: 33) y, posiblemente, a «la rosa del mes de abril» de *La niña de puerta oscura*, copla interpretada por Conchita Piquer; asimismo, en un momento puntual del poema le antecede el adjetivo «roja» que hace claramente referencia a su ideología. Al margen de todo esto, el genitivo que le atribuye Vázquez Montalbán a su madre incluye el significado positivo del mes de abril, es decir, la esperanza de que se pueda lograr un futuro mejor, de que el deseo por el cambio social y por la restauración memorística, de una vez por todas, se materialice. Es más: en el poemario anterior a este, *Praga*, el símbolo de abril supone, según Rico, una «metáfora de la primavera de Praga» (2001b: 278) en la que muchos intelectuales de izquierdas como el propio Vázquez Montalbán depositaron una ilusiones que, meses más tarde, quedarían frustradas, y así se lo reprocha el propio sujeto poético a sí mismo: «fue en abril y te caíste en la fuente más hermosa de Praga» (Vázquez Montalbán, 2000a: 293). Pero sucede que con la muerte de Rosa — es asimismo representativo que la madre del poeta falleciera el 23 de abril de 1987— también se muere cualquier tipo de deseo de una manera, siguiendo el título del poema, completamente definitiva; se pierden, en palabras de Tyras, «los sueños emancipadores de la juventud» y se derrotan «los ideales modernos de los antepasados» (2015: 29). Y así lo representa Vázquez Montalbán en el poema ampliando los versos iniciales de *La tierra baldía*:

Definitivamente nada quedó de abril  
 pobre Rosa de Abril el mes más cruel  
 dibujada de muerte —hipótesis de la muerte—  
 entre mis manos tu rostro frío confirmaba  
 el silencio al que llevas mi memoria  
 memoria de mi infancia y tu posguerra  
 tu juventud agredida por los perros de la Historia  
 mi juventud agresora de tu instinto de vida  
 roja Rosa  
 de Abril el mes más cruel engendra

deseos sobre la tierra muerta mezcla  
 memoria y deseo mientras destruye abril  
 que fueran promesa de eternidad (Vázquez Montalbán, 2000a: 358).

Además, con la muerte de su madre desaparece por completo la memoria de ella, que no es otra que la memoria social e histórica del propio Vázquez Montalbán. Pero en su libro de versos póstumo, *Rosebud*, donde retoma el viaje literario por recuperar la memoria —recuérdese el poemario *Ciudad*: una vez destruido el espacio de la infancia, la ciudad de la memoria solo puede aspirar a ser una parcela mental—, el Raval, la imagen de la madre y, por consiguiente, del abril republicano reaparecen en su poesía como elementos configurativos de ese «rosebud» que da título al libro, y que Vázquez Montalbán toma de la película de Orson Welles *Ciudadano Kane* [1941]; así lo explica el escritor:

es un instante, uno solo, o un objeto, una situación. Única, pero suficiente, como si dijéramos: «Este instante del recuerdo basta para compendiar en él absolutamente todas las claves de la vida».

[...] Mi «Rosebud» se me aparece constantemente desde hace varios años. Es una mañana en Barcelona, en los años cuarenta, una mañana muy bonita y soleada, en un mundo en el que no había coches en las calles y mucha gente estaba fuera, había muchos peatones, carretas de basureros, estiércol de caballo en las calles. Delante de mi casa, en la calle de la Botella, había una panadería. El pan era un alimento muy importante durante la posguerra, estaba racionado. Y el pan caliente... El pan normal era un pan bastante malo que la gente llamaba «pan negro» porque era una mezcla de harinas, y quedará como el pan del racionamiento, pero aquel pan caliente... Recuerdo a mi madre atravesando la calle con una barra de pan y un cucurucho de papel lleno de aceitunas negras de Aragón, partió un pedazo de pan caliente y me lo dio con la bolsita de aceitunas negras. Cada vez que he intentado hallar un momento de plenitud, se me aparece ese instante, ese instante de plenitud... Y en él funcionan todos los mecanismos, el de la madre nutricia, el del ambiente tranquilo. Hay algo muy placentero en esa situación (Tyras, 2003: 84).

Y es en ese preciso instante, en el cual la memoria se reestablece y es posible el deseo, donde el barcelonés sitúa su patria, como bien expone en el poema «Madre madre vestida madre...» del libro:

ojos cerrados  
 llenos de muerte ajena oscura fosa  
 común la del tiempo donde enterramos  
 antes de morir en la esperanza  
 de que alguien nos convoque  
 entre los torpes trabajos y sus días  
 y si lo hacen que sea en el abril  
 salado el sol saladas aceitunas  
 negras negro el pan y el correlato  
 pero era tu pequeña mano mutilada  
 en batallas de agujas sin dedales  
 mi patria (Vázquez Montalbán, 2008: 451).

Por lo tanto, aquel espacio donde se congregan origen e identidad (la patria de Vázquez Montalbán) es precisamente aquel Raval vencido de posguerra, desaparecido a finales del siglo xx a causa, sobre todo, de la transformación que sufrió Barcelona debido a la celebración de los Juegos Olímpicos de 1992, y debido a la imposición del olvido de aquellas décadas que se ha impuesto paulatinamente en la sociedad española contemporánea. Uno de los pilares que sostiene la poesía montalbaniana gira en torno a la idea de la recuperación y, sobre todo, de la reivindicación de la memoria colectiva e histórica de los predecesores del autor, pues de ella parte y se construye indudablemente su propia memoria personal, y a partir de ello se comprende y justifica la presencia de elementos subculturales en su poesía, sobre todo en lo referente a los habitantes derrotados y vencidos de su Raval natal: el mestizaje identitario y, muy especialmente, cultural del autor procede en gran medida de la formación cultural, así como de la sentimental, de los miembros de su genealogía personal, proveniente en gran medida de los *mass media*. La inclusión de estos elementos a partir de la intertextualidad en aquellos poemas cuyo tema gira en torno al Raval de posguerra posee una intención, en primer lugar, puramente reivindicativa «frente al demonio del olvido» (Vázquez Montalbán, 2001: 164) y, en segundo lugar, como modo de representación de una realidad muy concreta cuya única vía de escape eran, precisamente, las formas subculturales. Aunque también, como se ha demostrado, los elementos procedentes de la alta cultura, sobre todo de la literatura, también son empleados por Vázquez Montalbán para identificar los deseos y la identidad de la clase obrera en la que nació y se crio; de nuevo, la convivencia de estos elementos culturales de diversa procedencia sirve como plasmación y representación de su mestizaje cultural en el texto literario. Una pulsión de la recuperación y restauración de la memoria de sus antepasados, en definitiva, recorre la poesía montalbaniana desde su primer poemario hasta sus composiciones póstumas, y quizá sea ella, así como el resto de las parcelas de su obra literaria, la casa de los muertos que solo Vázquez Montalbán recuerda. Muertos olvidados por una historia escrita por los triunfadores, los vencedores de la Guerra Civil, y cuya muerte todavía aguarda la restauración de la memoria de su experiencia vital, política y social. En este sentido, los versos finales del poema «Las masas corales» son absolutamente pertinentes:

amaron como nosotros bastante mal  
pero con más esfuerzo, hicieron el amor  
algunos, otros ya no tuvieron tiempo  
podrida la hombría flácida de su muerte  
porque murieron

muchos no lejos de las vías de los trenes  
junto a fuentes que constan en las guías  
de España, para turistas de domingo

donde las flores seguramente enrojecen  
de sangre antigua oculta como ríos  
subterráneos que ya nadie distingue (2000a: 79-80).

## BIBLIOGRAFÍA

Aranda, Q. (1997). *El país de la infancia. Pepe Carvalho, una noticia biográfica I. Carvalho 25 años: El aniversario de un gran detective*, vol. I. Barcelona: Planeta.

\_\_\_\_ (2018). Notas a Manuel Vázquez Montalbán, *Barcelonas*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona.

Blanco Chivite, M. (1992). *Manuel Vázquez Montalbán*. Madrid: Grupo Libro 88, ¿Yo soy así?

Carandell, J. M. (1974). *Guía secreta de Barcelona*. (4.<sup>a</sup> ed.). Madrid: Al-Borak.

Castellet, J. M. (2000). «Introducción de 1986 a “Memoria y deseo”». En Manuel Vázquez Montalbán, *Memoria y deseo. Obra poética (1963-1990)* (pp. 15-36). Barcelona: Mondadori, Biblioteca Vázquez Montalbán.

\_\_\_\_ (2010). *Nueve novísimos poetas españoles*. Barcelona: Península.

Colmeiro, J. (2005). *Memoria histórica e identidad cultural: de la postguerra a la postmodernidad*. Rubí: Anthropos, Memoria Rota.

\_\_\_\_ (2013). *El ruido y la furia. Conversaciones con Manuel Vázquez Montalbán, desde el planeta de los simios*. Madrid / Frankfurt am Main: Iberoamericana / Vervuert.

\_\_\_\_ (2017). «Introducción» a Manuel Vázquez Montalbán, *El pianista* (pp. 9-86). (Ed. de José Colmeiro). Madrid: Cátedra, Letras Hispánicas.

Eco, U. (2016). *Apocalípticos e integrados*. (Trad. de Andrés Boglar). Barcelona: DeBolsillo, Filosofía / Ensayo.

Eliot, T. S. (2011). *La tierra baldía* (4.<sup>a</sup> ed.) (Ed. de Viorica Patea). Madrid: Cátedra, Letras Universales.



Espriu, S. (1983). *Antología lírica* (3.<sup>a</sup> ed.) (Ed. de José Batlló). Madrid: Cátedra, Letras Hispánicas.

Ferrari, M. B. (2001). «La escritura poética de Manuel Vázquez Montalbán». *Cuadernos para Investigación de la Literatura Hispánica*, 26, 121-130.

\_\_\_\_ (2016). «Un novísimo atípico: la singularidad poética de Manuel Vázquez Montalbán». *Prosemas: Revista de Estudios Poéticos*, 2, 205-227.

García García, S. (2016). «Las canciones de Conchita Piquer y otras alusiones subculturales en la primera poesía de Manuel Vázquez Montalbán». *Cuadernos de Aleph*, 8, 56-71.

\_\_\_\_ (2017). «Cuestión de tatuajes: la influencia de la copla en el primer caso de Pepe Carvalho». *Beoiberística: Revista de Estudios Ibéricos, Latinoamericanos y Comparativos*, 1, 1, 117-132.

Mainer, J. C. (1989). «La poesía de M. Vázquez Montalbán: de la memoria y del deseo». En Javier Delgado (Coord.), *Poesía en el campus. Cursos 1987-88 y 1988-89* (pp. 121-121). Zaragoza: Fundación Ibercaja.

Martín Gaité, C. (2015). *Usos amorosos de la posguerra española* (17.<sup>a</sup> ed.). Barcelona: Anagrama, Compactos.

\_\_\_\_ (2016). *Desde la ventana. Enfoque femenino de la literatura española*. En Carmen Martín Gaité, *Obras completas V. Ensayos II. Ensayos literarios* (pp. 531-631) (Ed. de José Teruel). Barcelona / Madrid: Círculo de Lectores / Espasa Calpe.

Martínez Fernández, J. E. (2001). *La intertextualidad literaria (Base teórica y práctica textual)*. Madrid: Cátedra, Crítica y Estudios Literarios.

Otero-Blanco, Á. (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* (pp. 57-77). Madrid / Frankfurt am Main: Iberoamericana / Vervuert, La Casa de la Riqueza.

Partzsch, H. (2008). «“Y una radio emitiendo canciones de posguerra”: La voz de Concha Piquer en los poemas de *Tatuaje* de Verónica Aranda (2005)». *Iberoromania: Revista dedicada a las Lenguas y Literaturas Iberorrománicas de Europa y América*, 67, 43-60.

Prieto de Paula, Á. L. (1996). *Musa del 68. Claves de una generación poética*. Madrid: Hiperión.

Pritchett, K. (2007). «Abriles, ahogados y otros recursos poéticos residuales en *Pero el viajero que huye*». En José Colmeiro (Coord.), *Manuel Vázquez Montalbán: el compromiso con la memoria* (pp. 117–127). Woodbrige: Tamesis Books.

Rico, M. (1997). «Entrevista a Manuel Vázquez Montalbán». *Ínsula: Revista de Letras y Ciencias Humanas*, 605, 21-24.

\_\_\_\_ (2001a). Notas a Manuel Vázquez Montalbán, *Una educación sentimental / Praga*. (Ed. de Manuel Rico). Madrid: Cátedra, Letras Hispánicas.

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

Rodríguez, J. C. (2014). «La esfinge y la pirámide (Manuel Vázquez Montalbán o la literatura mestiza)». *Ínsula: Revista de Letras y Ciencias Humanas*, 811-812, 3-7.

Romea Castro, C. (2010). «El Barrio Chino de Manuel Vázquez Montalbán». En José Manuel López de Abiada, Augusta López Bernasocchi y Michèle Oehrli (Eds.), *Manuel Vázquez Montalbán desde la memoria. Ensayos sobre su obra* (pp. 475–495). Madrid: Verbum, Verbum Ensayo.

Ruiz, J. (2008). *Libro de buen amor*. (8.<sup>a</sup> ed.). (Ed. de Alberto Blecua). Madrid: Cátedra, Letras Hispánicas.

Salaün, S. (2007). «Defensa e ilustración de la canción popular según Vázquez Montalbán». En José Colmeiro (Coord.), *Manuel Vázquez Montalbán: el compromiso con la memoria* (pp. 35–51). Woodbrige: Tamesis Books.

Salgado, F. (2016). Notas a Manuel Vázquez Montalbán, *Obra periodística. Volumen I: La construcción del columnista (1960-1973)* (Ed. de Francesc Salgado). Barcelona: Debate.

Saval, J. V. (2004). *Manuel Vázquez Montalbán. El triunfo de un luchador incansable*. Madrid: Síntesis.

\_\_\_\_ (2009). «Barcelona's Raval: Manuel Vázquez Montalbán's "inner" city». En Candela Gala y Anne E. Hardcastle (Eds.), «Entre pureza y revolución»: *Essays in Honor of Juan Cano Ballesta* (pp. 159–167). Newark: Juan de la Cuesta, Hispanic Monography.

Segú, J. (2012). *Caleidoscopio Montalbán*. España: Batabat Produccions.

Sieburth, S. (2016) *Coplas para sobrevivir. Conchita Piquer, los vencidos y la*

*represión franquista*. (Trad. de Manuel Talens). Madrid: Cátedra, Historia / Serie Menor.

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

\_\_\_\_ (2007). «Entre memoria y deseo: la poética de la huida en la obra de Manuel Vázquez Montalbán». En José Colmeiro (Coord.), *Manuel Vázquez Montalbán: el compromiso con la memoria* (pp. 105–116). Woodbrige: Tamesis Books.

\_\_\_\_ (2013). «Esa arqueología de la subnormalidad...». Introducción a Manuel Vázquez Montalbán, *Obra narrativa I. Escritos subnormales (1969-1987)* (pp. 9–51) (Ed. de Georges Tyras). Barcelona: Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, Opera Mundi.

\_\_\_\_ (2015). «El estrangulador poeta». *MVM: Cuadernos de Estudios Manuel Vázquez Montalbán*, 2, 19-32.

Vázquez Montalbán, M.(1974). *La penetración americana en España*. Madrid: Cuadernos para el Diálogo, Divulgación universitaria / Historia.

\_\_\_\_ (1977). *Diccionario del franquismo*. Barcelona: Dopesa, Libros Mosquito.

\_\_\_\_ (1984). «¿Dónde están los rapsodas de antaño?». Prólogo a Manuel Vázquez Montalbán, *Coplas a la muerte de mi tía Daniela* (pp. 7–10). Barcelona: Laia, Laia Literatura.

\_\_\_\_ (1992). *Barcelonas*. Barcelona: Editorial Empúries / Caja Madrid.

\_\_\_\_ (1996). *Un polaco en la corte del Rey Juan Carlos* (3.ª ed.). Madrid: Alfaguara, Extra Alfaguara.

\_\_\_\_ (1997). *Ciudad*. Madrid: Visor, Colección Visor de Poesía.

\_\_\_\_ (2000a). *Memoria y deseo. Obra poética (1963-1990)*. (Intro. de J. M. Castellet). Barcelona: Mondadori, Biblioteca Vázquez Montalbán.

\_\_\_\_ (2000b). *Cancionero general del franquismo. 1939-1975* (2.ª ed.). Barcelona: Crítica.

\_\_\_\_ (2001). *La literatura en la construcción de la ciudad democrática*. Barcelona: Mondadori, Biblioteca Vázquez Montalbán.

\_\_\_\_ (2003). *Crónica sentimental de España* (2.ª ed.). Barcelona: Debolsillo, Ensayo / Crónica.

\_\_\_\_ (2008). *Poesía completa. Memoria y deseo (1963-2003)*. (Ed. de Manuel Rico). Barcelona: Península.

\_\_\_\_ (2009). *El escriba sentado*. Madrid: Diario Público, Colección Vázquez Montalbán.

\_\_\_\_ (2011a). *Cuentos negros*. (Ed. de Georges Tyras). Barcelona: Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores.

\_\_\_\_ (2011b). *Cuentos blancos*. (Ed. de Georges Tyras). Barcelona: Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores.

\_\_\_\_ (2012). *Obra periodística. Volumen III: Las batallas perdidas (1987-2003)*. (Ed. de Francesc Salgado). Barcelona: Debate.

\_\_\_\_ (2013). *Antes de que el milenio nos separe*. En Manuel Vázquez Montalbán, *Carvalho. Rarezas. Vol. 8* (pp. 431-461). Barcelona: Planeta.

\_\_\_\_ (2016). *Obra periodística. Volumen I: La construcción del columnista (1960-1973)*. (Ed. de Francesc Salgado). Barcelona: Debate.

Vernon, K. M. (2007). «Memoria histórica y cultura popular: Vázquez Montalbán y la resistencia española». En José Colmeiro (Coord.), *Manuel Vázquez Montalbán: el compromiso con la memoria* (pp. 21-33). Woodbrige: Tamesis Books.

Vicent, M. (2016). *Los últimos mohicanos*. Barcelona: Alfaguara.