

LA ESCRITURA POÉTICA DE MANUEL VÁZQUEZ MONTALBÁN

Por *Marta Beatriz Ferrari*

1. EL NOMBRE DE MANUEL VÁZQUEZ MONTALBÁN Y LAS ANTOLOGÍAS

La primera vez que el nombre de Manuel Vázquez Montalbán aparece en una antología es en 1967, en la *Antología de la joven poesía española* realizada por Enrique Martín Pardo¹. Entre los autores seleccionados figuraban, José María Álvarez, Agustín Delgado, Pedro Gimferrer y José Miguel Ullán, entre otros. Un año más tarde, el antólogo José Batlló reúne bajo el título *Antología de la nueva poesía española*² a los nombres más representativos de la llamada «generación del '50» —Carlos Barral, Francisco Brines, Eladio Cabañero, Jaime Gil de Biedma, Angel González, José Angel Valente, Claudio Rodríguez— a los que suma algunos de los «nuevos nombres» que ya habían aparecido en la selección de Martín Pardo, como Pedro Gimferrer y Manuel Vázquez Montalbán.

En 1969, el poeta Leopoldo de Luis publica la antología *Poesía social*³ en la que aparecen los «sociales» propiamente dichos —Gabriel Celaya, José Hierro— juntamente con Vázquez Montalbán. La inclusión de miembros de uno y otro grupo en estas tempranas antologías —auténticos anticipos de «Nueve novísimos»— habla claramente de la pacífica convivencia de voces como las de Pedro Gimferrer y Manuel Vázquez Montalbán junto con la mayoritaria presencia de los poetas del medio siglo. El carácter rupturista que Castellet y sus seguidores le atribuyeran al grupo «novísimos» queda, sin dudas, relativizado.

Sin embargo, será finalmente la antología de Castellet, *Nueve Novísimos poetas españoles* (1970)⁴ la que con la pretensión de definir una nueva estética, bautice con un nuevo nombre a este «grupo poético». En ella, Vázquez Montalbán figurará entre los «seniors» junto con José María Álvarez y Martínez Sarrión. De ahí en adelante, el nombre de Montalbán desaparecerá de las antologías sucesivas del mismo Martín Pardo, *Nueva poesía española* (1970)⁵, de la de Antonio Prieto, *Espejo del amor y de la muerte. Antología de la poesía española última* (1971)⁶, así como de la de Rosa María Pereda y Concepción G. Moral, *Joven poesía española* de 1979⁷.

¹ Enrique MARTÍN PARDO, *Antología de la joven poesía española*, Madrid: Pájaro Cascabel, 1967.

² José BATLLÓ, *Antología de la nueva poesía española*, Barcelona: El Bardo, 1968.

³ Leopoldo DE LUIS, *Antología de la poesía social*, Madrid: Alfaguara, 1969.

⁴ José María CASTELLET, *Nueve Novísimos poetas españoles*, Barcelona: Barral, 1970.

⁵ Enrique MARTÍN PARDO, *Nueva poesía española* 1970, Madrid: Scorpio, 1970.

⁶ Antonio PRIETO, *Espejo del amor y de la muerte. Antología de la poesía española última*, Madrid: Azur, 1971.

⁷ Rosa María PEREDA y Concepción G. MORAL, *Joven poesía española*, Madrid: Cátedra, 1979.

2. NOTAS ACERCA DE *UNA EDUCACIÓN SENTIMENTAL* ⁸

El libro estuvo escrito desde 1963 y, según el autor «sólo por motivos de represión administrativa y de poquedad económica del heroico editor José Batlló, no pudo editarse hasta cuatro años después»⁹. *Una educación sentimental* está compuesto por tres secciones: *El libro de los antepasados*, *Una educación sentimental* y *Ars Amandi*; cada uno de estos segmentos está precedido por un epígrafe que nos sitúa dentro del contexto literario catalán: Salvador Espriu y Ausías March.

La sección inicial del libro, subtitulada, *El libro de los antepasados* nos sitúa cronológicamente en un pasado —el de la infancia del sujeto— que se corresponde con el contexto de una España posbélica. El tono que preside el libro es, en principio, nostálgico; nostalgia de un tiempo definitivamente ido, aquellos «felices tiempos» que evoca el sujeto textual en la composición inicial. Señalemos, sin embargo, que esta nostalgia irá cediendo progresivamente hacia un registro irónico que pretenderá desdramatizar los recuerdos. Lejos de la condensación lírica, estas composiciones primeras optan por la gran extensión y arrojan como resultado poemas narrativos, de desarrollo gradual en los cuales las escenas se suceden y despliegan paralelamente al acto de lectura.

La enunciación —casi exclusivamente colectiva— incorpora al sujeto a la experiencia compartida por los «otros»: «espiábamos/ la variación anormal de la chaqueta a cuadros/ Príncipe de Gales» (35). Pero la presencia de esos «otros» no queda sólo relegada a una indefinida primera persona plural, sino que —en muchos casos— tales voces se incorporan claramente al corpus del poema como sujetos del enunciado. En ocasiones es «la voz/del musclaire:/ arri Joan que l'arrós/ s'está covant» (35); otras veces es la voz de la madre: «Singer, me inclino por la Singer/ cansa menos los riñones» (35) o las voces corales de las manifestaciones callejeras: «Visca Maciá qu'és catalá, mori Cambó qu'és un cabró» (36). El «descentramiento del espacio enunciante»¹⁰ que configura un mundo habitado por una multitud de hablantes no se debe exclusivamente a la incorporación de voces nítidamente individualizadas sino también —y fundamentalmente— a la inclusión de discursos «otros». En este sentido opera la apelación al collage que da cabida al discurso publicitario —con su incitación al consumo: «pay-pays de cartón blanco/con anuncios de linimento Sloan» (36) y sus slogans turísticos: «Spain is different» (44)—, al discurso radiofónico —«hacia las nueve las emisoras/transmitían un 'buenas noches' a la ciudad» (38)—, al discurso periodístico —con sus titulares y sus avisos clasificados: «cerró Ingraf/la Sopena precisa obreros para editar/cartillas de abasto, o recaderos Roura/necesita mozos a horas libres» (38)—, al imaginario cinematográfico y de la canción con presencias emblemáticas como las de John Gilbert, Greta Garbo o Jean Harlow, Conchita Piquer, Glenn Miller y Bonet de San Pedro respectivamente (36-39).

La convivencia de esta pluralidad de discursos sociales desplaza funcionalmente al sujeto en tanto originador y controlador de todo el entramado discursivo. La téc-

⁸ Manuel VÁZQUEZ MONTALBÁN, *Memoria y Deseo. Obra Poética* (1963-1983), Barcelona: Seix Barral, 1986. En todos los casos la numeración de las páginas corresponde a esta edición.

⁹ Manuel VÁZQUEZ MONTALBÁN, *Op.Cit.*, p. 277

¹⁰ Walter MIGNOLO, «Semantización de la ficción literaria». *Estudios*, Vol. V-VI n.º 15-16 (1980), pp. 85-127.

nica del collage —desde su uso inicial por los pintores cubistas— supuso la inclusión de la materialidad de lo real prescindiendo de toda manipulación o actividad creadora por parte del sujeto.

Por otra parte, el polilingüismo sumado a estos discursos masmediáticos¹¹, que se suceden ininterrumpidamente tejiendo una red de mensajes disímiles —y, en ocasiones contradictorios—, abruman al lector a través de la proliferación informativa logrando un efecto alienador. Esta serie de textos contiguos que se influyen mutuamente crean la ilusión de un discurso poético homogéneo y permiten una lectura metonímica del mismo, es decir, por contigüidad. Gillo Dorfles vincula al arte popular —«a ese vasto sector de las artes provocadas y propagadas por los mas media»— al fenómeno denominado «kitsch»¹² y analiza el doble manejo que posibilita esta relación. Por una parte, puede operarse la «degradación» de la obra de arte original, ejemplo de esto sería «la imagen de la Gioconda de Leonardo usada como réclame de medicinas» pero también — y éste es el caso que más nos interesa para aproximarnos a los procedimientos escriturales de Manuel Vázquez Montalbán— esta manipulación permite que «material para-artístico [sea] utilizado con fines decididamente estéticos por algunos artistas, como el verso pagadizo y romántico, el estribillo de una canción, hábilmente incluidos en un texto literario», se produce así el rescate o sublimación de materiales que, en principio, no pertenecían al dominio convencional de lo «artístico». Creemos que el principio operativo aquí es el de la descontextualización (o la recontextualización «novedosa» de los materiales), principio que permite, por un lado, una lectura metonímica de esos textos que, aunque disímiles, pasan a formar parte de una misma serie y, por otro, y como consecuencia de lo anterior, posibilita una formulación sintética de los «opuestos», concepto central el de «síntesis» sobre el que volveremos en las conclusiones. Es frecuente, también, en este mismo sentido el desplazamiento de versos de un poema a otro que redistribuye constantemente el sentido de los textos.

La apelación a cortes bruscos en el hilo expositivo, a los saltos temporaesaciales, a la yuxtaposición de imágenes e historias evocadas se expresa gráficamente a través del empleo reiterado del verso quebrado que es concomitante con la concatenación de imágenes diversas que evocan también diversas realidades. De este modo, la composición gráfico-espacial del poema actúa a manera de traducción visual.

Señalábamos en un comienzo que este sujeto enunciante se identifica con la figura del «niño» (residuo autobiográfico ya que el propio Vázquez Montalbán nace el año en que finaliza la Guerra Civil). *El libro de los antepasados* es precisamente, la reconstrucción a través de la memoria de esos recuerdos infantiles: «Y papá habló con un marino de bigotes amarillos/en un mercante» (36) o «ellas llenaban entonces hasta los bordes el plato/del hijo que soñaba imposibles enemigos desconchados/en la pared pintada por la madre/en la primavera/con un cubo de cal y polvos mágicos» (40). El poema titulado «SOE» tematiza los recuerdos del niño en la sala de espera del médico del Seguro Obligatorio de Enfermedad: el temor al

¹¹ Manuel Martínez Arnaldos traza la historia del término «mass media» y ofrece diversos intentos de tipologización de la comunicación humana. En su visión, la «comunicación instrumental» o «de masas» entra dentro de la llamada «comunicación unidireccional» en la cual la transmisión se verifica a través de un medio técnico, de forma unilateral y directa y sin alteración de los papeles comunicativos de Emisor y Receptor. Manuel MARTÍNEZ ARNALDOS, *Lenguaje, Texto y Mass-Media. Aproximación a una encrucijada*, Murcia: Universidad de Murcia, 1990, pp. 13 y ss.

¹² Gillo DORFLES, «Kitsch y cultura», *Nuevos ritos, nuevos mitos*, Barcelona: Lumen, 1969. p. 186.

contagio, el fantasma de la tuberculosis, otro de los males de la posguerra: «los moros, tosía, tosía, el pañuelo, sangre,/las madres nos hacían salir al descansillo,/ miraban el aire con temor, dicen que basta el aire» (42).

Este sujeto que es, en ocasiones, el «niño» o el «hijo» aparece finalmente también como el «alumno» ficcionalizando su referente biográfico: su temprana vocación poética. «Cuando eras una princesa omnipotente/y yo tu juglar de versos vergonzosos» (46). Este poema, titulado «In Memoriam» reformula el enigma hamletiano en clave de humor irónico: «tu mano de profesora culta/dividió mi mundo proletario/ saber o no saber/ la cuestión era aceptar/un blanco destino de burócrata» (46).

En la segunda sección, la que da título al libro, comienza a hacerse evidente la existencia de una clara cronología; ese sujeto infantil que veníamos rastreando a lo largo del *Libro de los antepasados* cede lugar a un sujeto adulto. En varias composiciones de esta sección, el sujeto textual aparece todavía subsumido en una enunciación plural; sin embargo, se identifica ya —si bien irónicamente— con un sector socio-cultural, el de los intelectuales: «Insuficientemente dotados/para cosmonautas/elegimos el duro/tobogán de las humanidades» (57).

En otras ocasiones se trata de un «nosotros» amoroso enfrentado —siempre la tensión es dialéctica en Montalbán— a un «ellos» hostil: «todavía creíamos un poco en las cosas/(...)pero a las ocho/y cuarto volvíamos al mundo de ellos» (51). Pero también son numerosas las composiciones focalizadas en una tercera persona singular. Son precisamente estos poemas los que van definiendo más claramente los términos de una antinomia que irá recubriendo la totalidad del planteamiento poético del libro: la oposición deseo/realidad, ideal/servidumbres cotidianas.

En la sección final, *Ars Amandi*, el sujeto participa de un juego dialéctico con un «tú» femenino. Este personaje (el «tú» de la composición inicial): «y has de volver a casa antes de las doce» (74) es el mismo de la composición final: «Duérmete corazón prohibido, duérmete/ antes de la hora fronteriza de las doce/ en que vuelvas a casa sin haber sido/ princesa de cuento, amante de novela,/ ni feliz» (85). En estas composiciones de índole amorosa, el sujeto —que hasta aquí se había fusionado en un indefinido «nosotros»— surge en su carácter inalienablemente individual. De modo paralelo, la enunciación se torna más elíptica y metafórica y, en consecuencia, los poemas pierden extensión al tiempo que atenúan el tono narrativo de los iniciales.

3. LA TRAMA DIALÉCTICA DE SU ESCRITURA

La de Manuel Vázquez Montalbán es una escritura que se abre al contexto de referencia externa al incorporar y tematizar todos y cada uno de sus componentes: desde el socio-histórico hasta el lingüístico-cultural. De aquí que este libro, *Una educación sentimental*, pueda ser leído como una crónica que recoge y retrata a los personajes, usos y costumbres de la España de posguerra. Un rasgo evidente de su poesía —que lo distancia en cierto modo de otros «novísimos», pensemos en Pedro Gimferrer o en Guillermo Carnero— es la fuerte presencia del referente histórico. Son numerosas las alusiones a los años de preguerra: «Alfonso XIII borbónico y flemático pasaba/ como pasan los reyes, con majestad,/por el ensanche» (35), a la guerra —irónicamente calificada de «incivil»—: «demasiado próximas las dianas/ en los campamentos,/en las trincheras/en las cárceles» (38) y a los duros años

de la posguerra: «cosíamos tristes arreglos de vestidos viejos/ para mutilados cuerpos» (37). Sin embargo, para evocar estos recuerdos se abandona la nostalgia inicial y se opta por un registro irónico que resta dramatismo al relato: «hablaban de un singular compañero de trabajo/míticos seres sin una pierna o llenos de vieja/ metralleta soportable» (40).

3.1. *Pasado/Presente*

«luego
volvieron otras tardes de abril, no aquéllas
muertas
muertas ya para siempre»

La antinomia se erige como el principio poético constructivo en la escritura de Montalbán. La referencia se construye dialécticamente a partir de oposiciones binarias. Este binarismo que estructura el discurso poético opera simultáneamente a diversos niveles. Así la dicotomía temporaespacial conforma dos ámbitos antagónicos; uno originario (material del recuerdo): «Era distinto abril, entonces/ había alegría, y rastros de mejillones/ en la escollera, canciones/ a la orilla del crepúsculo,/ pretendientes» (35) y otro actual (instalado en el presente de la enunciación): «nada quedó del puerto,/grúas retorcidas, patrulleros hundidos (...), cascotes/ de bombas misteriosamente humanizadas, (...) murieron/prendientes (...) los geranios se agostaron en cenizas amarillas (...) los gitanos perdieron duende,no/cantaban, tosan de noche bajo el relente» (37).

La última sección del libro, *Ars Amandi*, es, quizá, la más homogénea. Hay versos de poemas que remiten a otros poemas conformando una compacta red semántica. En esta progresión del desencanto juega un papel fundamental el intertexto eliotiano. Nos referimos al T. S. Eliot de *Four Quartets*. Allí leemos: «In my begining is my end» y también: «Time present and time past/are perhaps present in time future». Y es precisamente esta idea — preconceptualizada ya por Heráclito— la que circula y recorre la totalidad de las composiciones de *Ars Amandi*: «ruinas/ de esta habitación, no quedará piedra/ sobre lirio/ ni siquiera miedo a perder algo/ porque en nuestro fin empieza todo/ lo que de gris ayer vestimos, los días/ ordenados, dispuestos como un ejército/ pequeño siempre derrotado» (77). 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: «destrozarán las botas la alfombra corinto/ arrancarán la vida encuadrada en piel de Rusia/ en piel humana/ estallarán uno por uno los ladrillos» (84).

3.2. *Cotidianeidad/Deseo*

«desacreditado el siempre, el mito
del acaso
de la sabiduría convencional
amado y amante»

Señalábamos, al referirnos al sujeto, la existencia de un grupo de poemas que comenzaban a diseñar los términos de otra antinomia: la oposición ideal / servidumbres cotidianas.

Poemas como el titulado «Buen Amor» denuncian, a través de una ironía corrosiva —la metáfora clara de la muerte del amor—, el fracaso de la convención matrimonial: «Amores porque sí, certificados/ amarillos en cajas de caoba con flores/esmaltadas, junto al jabón de olor/ *en cajones de madera* repujada, cómodas/ donde *descansa en paz* el ajuar» (59). La realidad cotidiana emerge desprovista de todo encanto, de toda gracia: «Nada sorprende. ¡Oh! difunta sabiduría del sorprenderse» (54) y se añora un pasado en el que «todavía era posible algún misterio» (60). El poema denuncia, al mismo tiempo, (inviertiendo unos versos de Quevedo: «¿Quién no teme alcanzar lo que desea?») la irracional tiranía del hábito: «¿quién,/ quién no teme perder lo que no ama?» (58).

En esta misma línea podemos leer el poema «Otoño cuarenta». En él el enfrentamiento cotidianeidad/deseo describe un amplio paradigma de opuestos. Por un lado, la rutina del mundo familiar, los hijos, la compra diaria: «jugáis a la mujer fatal que mataron/ dos o tres partos/ las cosas con nombre/ llamadas en el mercado, el diálogo/ con las domésticas, los largos silencios/de los hijos y las hijas ofensivas/ y dejáis para mañana, oh lunes,/el baño de parafina sobre el vientre/ o los rayos ultravioleta» (66). En el extremo opuesto, anhelado: la libertad, la aventura, la impermanencia: «pero llega/ exótico, amigo soltero que huele/ a lecho individual, sin normas/ en la conciencia no entregada nunca/ a pasiones constantes» (65). Juego de oposiciones cuya síntesis se resume en un solo verso: «no, no es posible el amor, es un sueño romántico» (65).

Esta trama dialéctica tendiente a desmitificar el amor instituido y legalizado por vía matrimonial adquiere pleno desarrollo en el poema «Síntesis». La relación amorosa es concebida como una relación de naturaleza eminentemente dialéctica, tesis, antítesis y síntesis: «difícil conciliar el silencio / con la locuacidad de no mediar/ la voluntad expresa de una síntesis/ cordial» (64). La escritura de Vázquez Montalbán apunta a desmontar, a desarticular el amplio imaginario que rodea al matrimonio en tanto institución social: «la célula social fundamental/ de la comisión cívica democrático-matrimonial» (64). El tópico del tedio del existir diario se hace gradualmente más abarcador hasta culminar en un profundo sentimiento de insatisfacción: «lentos días sin preguntas,/ sin respuestas, pequeño y gran mundo en orden/ porque sí/ porque sí/ la vaciedad del mundo» (59).

La última sección del libro, *Ars amandi*, retoma la línea de la lírica amorosa latina de Ovidio. Estos poemas radicalizan el desencanto; hablan de la «sabiduría del amor». Sin embargo, se trata de un saber que apunta nuevamente a desmitificar la idea romántica de la religión del amor: «Menos sabios/ para decir amor mío sin remordimientos» (75), «ahora/ demasiado sabios para llorar, cerremos los ojos para matar dulcemente» (76). Se trata entonces de oponer al ideal del amor como absoluto, la opción del amor con sus carencias y sus limitaciones: «difícil amor sin trastienda/ sin despensa ni llave en el ropero» (76). De la sublime aspiración amorosa sólo queda para el sujeto: «agradecer la soledad que me has quitado/ que te he quitado» (77).

Lo que esta escritura parece rechazar es la formulación literaria del tópico amoroso que disfraza el lenguaje del cuerpo con tropos retóricos: «Tápate las metáforas/ sí, cubro yo también mis imágenes impacientes» (75). La ironía emerge como el instrumento más apto para resemantizar esos clichés pretendidamente eróticos:

«mientras/ haya crepúsculos te amaré, mientras haya poesía te amaré/ mientras haya hortensias/ te amaré, Hortensia» (76). Pero no sólo Bécquer está aludido en estos versos, también los intertextos quevedianos: «nadie presiente un final adverso/ la muerte/ será ceniza mas tendrá sentido, polvo/ será mas polvo enamorado» (81) operan a modo de contrapunto; la esperanza del amor redentor, salvador de la muerte contrasta violentamente con la reflexión de carácter terminal que articulan estos poemas: «será la muerte un papel/ amarillo que flota un instante/ en la ventana» (82), «Olvidable la muerte de todos» (83).

Sostiene Gillo Dorfles que algunos críticos —tal es el caso de Giesz— «asimilan al kitsch con el sentimentalismo» y define a éste como:

un pathos privado de toda componente racional, volcado a un regodeo hedonista de sus experiencias: complacencia dulzona frente a elementos de falsa dramaticidad, frente a motivos tristes o macabros o lacrimosos aceptados por su patetismo y no por su efectiva urgencia creativa. El kitsch transforma las experiencias humanas límites: muerte, nacimiento, sexo, guerra en episodios patéticos y sustituye las grandes pasiones humanas mediante azucaradas deformaciones sentimentales. (1969, 190)

Vázquez Montalbán parece ironizar sobre el kitsch así entendido al resemantizar los clichés romántico-sentimentales. Entraríamos, entonces, dentro del llamado kitsch del kitsch en tanto estrategia paródica de la imitación.

3.3. *Ciudad/ Naturaleza*

«de pronto las aceras
sin portales, tranvías que no van
a ninguna parte, semáforos que urgen
noches sin adjetivar»

Diríamos con Hugo Friedrich que la poesía de Vázquez Montalbán se inscribe dentro de la «dialéctica de la modernidad». Su escritura tematiza reiteradamente los componentes más degradados de una modernidad urbana: «cercano al trajín del barrio colector/ del tráfico de camiones desvencijados,/ topolinos grises como de fieltro, el carro/ verde del basurero» (38). Como contraparte, los elementos del orden natural (tradicionalmente asociados a lo puro e incontaminado) se reducen a desvirtuados exponentes de una naturaleza enferma: «rodajas de cielo/pieles de plátanos/ deshabitados, mondas de naranja/ brutalmente desnudas», «olor a pan dormido», «los lirios agonizaban», «el eczema de luz sobre el asfalto» (74).

En el desarrollo de los poemas se van alternando las visiones presentes del «paseante»¹³ por un escenario urbano —«el Bar Moderno», el «mal llamado Bar de las Putas Francesas», «Ingar Hermanos Confecciones», «el Cine Edén»— y las

¹³ Son muchos los autores que hacen especial hincapié en el análisis de esta figura que surge asociada a la modernidad urbana, el «paseante» o, en su expresión original, el flâneur. A este personaje moderno de las ciudades modernas lo hallamos ya en Baudelaire y ocupará la escena de las literaturas de comienzos de siglo. Para Beatriz Sarlo, «un flâneur es un mirón hundido en la escena urbana (...) tiene la atención flotante al pasear por el centro y los barrios metiéndose en la pobreza nueva de la gran ciudad y en las formas más evidentes de la marginalidad y el delito». Cfr. Beatriz SARLO, *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*, Bs.As.: Ediciones Nueva Visión, 1988, p. 16.

reminiscencias libremente convocadas por la memoria. La elección de escenarios nocturnos subraya el sentimiento de soledad: «la noche —repite el sujeto— complica la soledad». La figura del paseante —el flâneur en su expresión original—, figura eminentemente moderna, no es en ningún sentido un sujeto pasivo, por el contrario, a través del paseo intenta fijar y objetivar la multiplicidad y el movimiento urbanos por medio de una mirada que convierte a la ciudad en objeto dominable. Hay en esta actitud una voluntad de integrar la fragmentación moderna, al tiempo que un gesto de denuncia de ese mismo caos urbano.

Vázquez Montalbán tematiza asimismo la idea del viaje como sinónimo de «huida» de ese «pequeño planeta de hojas muertas» (75) a que ha quedado reducido el mundo para el hombre moderno. Es el viaje hacia tierras lejanas, hacia paraísos prometidos: «ya tarde, cuando los veleros/ mienten puertos ansiados» (58). Pero el sujeto que construye Montalbán en sus poemas es un Ulises moderno que descrece incluso del futuro, la esperanza: «Y quizá todo sea mejor, así/esperado/porque al llegar no puedes volver/ a Itaca, lejana y sola, ya no tan sola,/ ya paisaje que habitas y usurpas, nunca» (79) Para concluir recordemos que Montalbán ha insistido frecuentemente en el carácter «híbrido» de su formación: síntesis de la que podríamos denominar siguiendo a Flaubert su «educación sentimental» y su «educación académica»:

[mi poesía] es una expresión de mis experiencias vivida en plena dualidad entre mi formación humana dentro de la cultura proletaria y mi formación intelectual en la Universidad y los cenáculos de intelectuales progresistas. Todo esto unido a mi perplejidad posterior de burgués consumista¹⁴.

En este acto de apostar por la hibridez reside la opción más clara frente al planteamiento radicalmente dialéctico que exhibe su escritura. La alternativa de la síntesis que este mestizaje cultural supone nos habilita para considerar a la «cultura de masas» —este fenómeno de las sociedades industriales al que Dwight Mac Donald rebautiza con el nombre de «Masscult»¹⁵— como una fuerza revolucionaria capaz de disolver las fronteras que tradicionalmente enfrentaban a la «Alta Cultura» canonizada y al arte popular.

Sentado esto, podemos fácilmente vincular el empleo masivo de la técnica del collage con este deseo de síntesis que moviliza el discurso poético de Vázquez Montalbán. El uso del «collage» supone enfrentarse a la totalidad de la tradición literaria occidental en un intento por fusionar los contrarios, en un afán de síntesis dialéctica en la cual lo culto convive con lo popular, lo académico con lo masivo, lo consagrado con los productos impuestos por la cultura de masas.

Al mismo tiempo, la «oralidad» surge también como una alternativa posible frente a la tendencia generalizada de la moderna sociedad industrial. Montalbán propone redefinir el concepto de «poesía social» y postula una noción más abarcadora del fenómeno:

Para Julio Ramos, por ejemplo, «el flâneur es un sujeto que al caminar la ciudad traza el itinerario, ordenando el caos, estableciendo puentes y articulaciones entre espacios desarticulados». Cfr. Julio RAMOS, *Desencuentros de la modernidad en América Latina. Literatura y Política en el siglo XIX*, México: Fondo de Cultura Económica, 1989, p. 127.

¹⁴ José BATLLÓ, «Antología de la nueva poesía española» en PROVENCIO, Pedro, *Poéticas españolas contemporáneas. La generación del 70*, Madrid: Hiperión, 1988, p. 14.

¹⁵ Dwight MAC DONALD, «Masscult y Midcult», *La industria de la cultura*, Madrid: Alberto Corazón Ed., 1969, pp. 68-156.

Social es todo tipo de poesía y todo tipo de comunicación cultural. Hay poesía muy social: las letras que ha cantado Antonio Machín, por ejemplo, o las de Conchita Piquer, Juanita Reina o Valderrama. Hay poesía un poco menos social: la de Rafael de León o José Carlos de Luna. Hay poesía muy poco social: la de Celaya, Blas de Otero, José Agustín Goytisolo, la mía. Es más social la poesía más sociable, que llega, objetivamente, a más gente. Es menos social la menos sociable, la que sólo leemos unos 2500 españoles culturalizados¹⁶.

En este afán de llegar «objetivamente a más gente» se produce el rescate del carácter «oral» concomitante con el arte poético, circunstancia que lo lleva —en la práctica concreta de su escritura— a defender la idea de una poesía «recitable», al empleo de tipos estróficos como la «copla», a la inclusión de versos de canciones populares y a la recurrente tematización de tópicos musicales (son numerosísimas las alusiones a figuras del mundo de la música, desde los Beatles hasta Ella Fitzgerald).

Por otra parte, la apropiación de esta auténtica mitología popular conforma lo que Susan Sontag denominó «sensibilidad o gusto camp»¹⁷. La autora define a lo «camp» como un atributo inconfundiblemente moderno y urbano, «una sensibilidad creadora distinta y hasta opuesta a la alta cultura canonizada». Montalbán no sólo apela a la ironía y a la sátira, en tanto mecanismos tradicionales para oponerse a lo convencionalmente instituido, sino que recurre también al «camp» como estrategia desmitificadora al introducir un nuevo modelo: el modelo de la impostura o del artificio. Y es precisamente esta virtualidad desmitificadora del «camp» la que vendrá a negar el carácter exclusivamente «estético» que Sontag le atribuye al fenómeno. El principio de la recontextualización de los materiales escogidos permite —como señalábamos anteriormente— una lectura metonímica de esos «textos» que, aunque de procedencias disímiles, llegan a ser parte integrante de una misma serie y al hacerlo abren el camino para una formulación sintética de los «opuestos».

¹⁶ Prólogo al libro *Coplas a la muerte de mi tía Daniela* (1984) en Pedro PROVENCIO, *Op. Cit.*, p. 24.

¹⁷ Susan SONTAG, «Notas sobre «Camp»», *Contra la interpretación*, Barcelona: Seix Barral, 1969, pp. 323 y ss.