



Manuel Vázquez Montalbán

Cuentos blancos



Galaxia Gutenberg

MANUEL VÁZQUEZ MONTALBÁN

Cuentos blancos

Edición e introducción
de Georges Tyras

Galaxia Gutenberg

Brevidades montalbanianas

Acercarnos a Vázquez Montalbán sólo como a uno de los últimos referentes de la izquierda es una cercanía a medias porque su obra literaria excede cualquier catalogación simplificadora y, antes al contrario, abarca una de las reflexiones más lúcidas, con sangre a veces y otras rabiosamente irónicas, que se han dicho y escrito en este país sobre los tiempos últimos y sus personajes principales.

ALFONS CERVERA

Si bien es cierto que toda antología es un error, como dijo Gerardo Diego, es posible que ésta sea digna de escapar a la condena pronunciada en su tiempo por el poeta santanderino, por cuanto corresponde a la voluntad de rescatar del olvido unos textos que sólo la prematura desaparición de su autor había condenado a la azarosa vida de las páginas dispersas.

El volumen que el lector tiene entre manos ofrece una veintena larga de *Cuentos blancos* bastante diferentes entre sí en términos de procedencia, datación y tipos formales, y presentados según un estricto orden cronológico. Publicados entre 1982 y 2000, estos relatos acompañan la evolución de Manuel Vázquez Montalbán en su relación con la escritura narrativa en cuanto a los temas abordados y a la manera de tratarlos; desde un punto de vista más funcional, tienen características comunes como son la brevedad y la

poral su contexto histórico contemporáneo, en esta última década puede constatarse cómo Manuel Vázquez Montalbán desplaza sus temáticas fuera del marco nacional, para ocuparse de «dilucidar» otros espacios, sobre todo América Latina (México en *Marcos: el señor de los espejos*, Argentina en el *Quinteto de Buenos Aires*, Cuba en *Y Dios entró en La Habana*, República Dominicana y EE.UU. en *Galíndez*), pero también Italia renacentista en *O César o nada*, novela que implica a la vez un cambio de marco temporal. Este cambio se registra también a nivel de género literario, con la disminución de su producción narrativa, y la proliferación de ensayos de carácter dialogado. La entrevista y la encuesta, uno de los mecanismos clave de dilucidación de la verdad en la serie Carvalho, se aplica ahora mayoritariamente a la busca y al esclarecimiento de claves de cambio en nuestro momento histórico.¹

A decir verdad, las diferentes fases se superponen más que se suceden, pero discriminarlas permite no sólo apreciar las inflexiones conceptuales de una obra de una absoluta coherencia, sino también entender la manera como su autor explora paulatinamente el territorio de la escritura narrativa, adquiriendo en ella la maestría que lo caracteriza.

Manuel Vázquez Montalbán nace a la escritura entre 1962 y 1963 con motivo de una estancia en la cárcel de Lérida, a la que fue condenado por actividades antifranquistas.² Los textos entonces concebidos son básicamente estudios del funcionamiento de los medios de comunicación (*In-*

1. Mari Paz Balibrea, «Escrituras de la globalización. Espacio y tiempo en la obra reciente de Manuel Vázquez Montalbán», p. 207, en Georges Tyras (ed.), *Violence politique et écriture de l'élucidation dans le bassin méditerranéen*, Grenoble, Université Stendhal, 2002, pp. 207-220. Imprescindible es por otra parte el ensayo de la profesora *En la tierra baldía. Manuel Vázquez Montalbán y la izquierda española en la postmodernidad*, Barcelona, El viejo topo, 1999.

2. La presentación más reciente de los datos biográficos se debe a José V. Saval, *Manuel Vázquez Montalbán. El triunfo de un luchador incansable*, Madrid, Síntesis, 2004.

forme sobre la información, 1963), ensayos de inspiración etnográfica sobre la cultura (*Antología de la Nova Cançó catalana*, 1966) y poesía, que constituye tal vez la vocación más esencial del escritor barcelonés (*Una educación sentimental*, 1967). La primera producción del escritor en los años sesenta y primeros de los setenta se caracteriza pues por una presencia muy relativa del género narrativo: ausencia radical de la novela, y tanteos cautelosos en el territorio del cuento. La razón es de peso: el periodista y poeta considera que la narrativa, forma preferente de expresión de la burguesía a lo largo del siglo XIX, considerada exhausta a raíz de su cultivo por los neorrealistas y realistas sociales de medio siglo, ha venido a ser una modalidad inviable, por motivos axiológicos, bajo un régimen como el franquista.

Las prácticas del escritor barcelonés discurren de momento por otros caminos. Por aquellas fechas, él ve la España franquista como un país esquizofrénico, congelado por la presencia del Caudillo: «[...] por una parte la sociedad civil era igual que la del resto de los países de Europa, y por otra, estaba ese cadáver ambulante que paralizaba cualquier posible discusión».¹ Paralelamente, afirma la escasa capacidad de la literatura para crear y formar opinión, y se plantea la relatividad de la función mediadora del escritor, cuyo papel es muchas veces el de un reproductor del sistema:

Y hacia finales de los años sesenta y después de los sucesos de mayo de 1968, comenzamos a asistir a la evidencia de que el sistema es capaz de convertir cualquier vanguardia en mercancía. Y cuando una vanguardia que ha nacido para provocar, romper o destruir acaba teniendo una sección en El Corte Inglés, el fracaso está clarísimo. Lo que surge entonces es la sensación de estar viviendo la subnormalidad más absoluta.²

1. Georges Tyras, *Geometrías de la memoria. Conversaciones con Manuel Vázquez Montalbán*, Granada, Zoela, 2003, p. 59.

2. *Ibid.*, p. 57.

De ahí la llamada *escritura subnormal*, instrumento adecuado para la transcripción de una realidad absurda, surrealista, subnormal, en una palabra. Se basa en una paráfrasis paródica de los géneros que, al elaborar un repertorio lingüístico procedente de diversos ámbitos expresivos —medios de comunicación, teatro, propaganda política, canción popular, publicidad, poesía vanguardista—, pone de relieve la impotencia de la escritura narrativa tradicional para reflejar una realidad esperpéntica.¹ El recurso sistemático a la técnica del *collage* provoca los debidos efectos de distancia irónica, o cáustica, y permite, según una contundente fórmula del *Manifiesto subnormal*, oponer la magia de la palabra a la obscenidad de lo real. Como lo afirma por otra parte el escritor: «La cultura y la lucidez llevan a la subnormalidad».² La eficacia de dicha palabra se puede averiguar en una serie de textos, como *Manifiesto subnormal* (1970), *Guillermotta en el país de las guillermittas* (1973), *Happy End* (1973) o *Cuestiones marxistas* (1974), que son otros tantos panfletos contra la opresión política y la inercia cultural del franquismo.

Una breve descripción del *Manifiesto subnormal*, texto fundador, permite hacerse una idea de la morfología de estos productos. Una primera parte, «La Teoría», propone un análisis del funcionamiento del mundo occidental, que privilegia los criterios de poder y rentabilidad, con una facilidad tanto mayor cuanto que los mecanismos de alienación están plenamente asumidos por los discursos de propaganda.³ Una segunda parte, «La Práctica», propone a

1. Aunque la crítica montalbaniense en su conjunto no haya prestado atención al paralelismo, habría que explorar las homologías formales y sustanciales entre la poética esperpéntica de Valle Inclán y la práctica subnormal de Vázquez Montalbán.

2. «Poética», en José María Castellet, *Nueve novísimos poetas españoles*, Barcelona, Barral, 1970.

3. «Destruída la conciencia reflexiva del pueblo mediante los bisurís eugenésicos de los mass-media, la paz de Augusto se instaura sobre el hemisferio occidental» (*Manifiesto*, p. 22).

consecuencia del análisis teórico una serie de «textos literarios, unas veces publicitarios de productos concretos y siempre al servicio de la comunicación de una filosofía vital basada en la aceptación de lo mediocre como un destino merecido». En concreto, una serie de «trabajos escolares» titulados: «Farsa teatral escrita para conmemorar el décimo aniversario del comercio andorrano»; «Movimientos rítmicos» (poemas publicitarios); «Posters»; «Visualizaciones sinópticas» y «Horóscopo». Además de la divertida heterogeneidad de estos materiales, importa poner de realce que, en conjunto, se trata de formas *breves*.

En el catálogo de producciones subnormales destaca *Yo maté a Kennedy* (1972), una obra que evoca el asesinato del presidente de Estados Unidos por un inmigrado español, miembro de la CIA a pesar de su pasado de militante comunista. El texto remite plenamente a la poética subnormal por su jocosa mezcla de materiales, relatos, poemas, farsas, cartas, pastiches, y su descabellada zarabanda de personajes, sacados de la realidad histórica o artística, que asumen en el marco literario la caricatura de su papel en el mundo sensible. La originalidad del texto estriba en la enunciación, que sigue las pautas marcadas en su tiempo por *El asesinato de Roger Ackroyd* de Agatha Christie: como declara el subtítulo, *Impresiones, observaciones y memorias de un guardaespaldas*, el autor del crimen es el narrador, y uno de los mayores intereses de la obra es la identidad del mismo. Quien, en efecto, «[...] hace su primera aparición como un multiforme y difuso antiprotagonista en constante mutación que trata de ocultar su identidad de agente triple tanto como su condición de narrador»¹ es un tal... Pepe Carvalho.

El personaje desempeña una función crucial: la de homo-

1. José F. Colmeiro, *La novela policiaca española: teoría e historia crítica*, Madrid, Anthropos, 1994 (Biblioteca A, 9), p. 174. También se puede consultar el penetrante ensayo del mismo autor titulado *Crónica del desencanto: la narrativa de Manuel Vázquez Montalbán*, Miami, Centro Norte-Sur, 1996.

geneizar el conjunto heteróclito de materiales convocados integrándolos en una dinámica narrativa. Gran parte de sus rasgos distintivos, que entrañan cierta inverosimilitud referencial —su apego a una familia atípica (Charo, Biscuter, Bromuro, Fuster), su relación de fascinación-repulsión hacia la cultura libresca, su pasión por la cocina y la gastronomía o la manera como asume o rechaza la complejidad de las relaciones de sexo—, son consecuencia de su origen subnormal. Dicho de otro modo: el cultivo de la novela negra no es sino la conversión y prolongación de la práctica experimental subnormal.

A finales de 1974, Manuel Vázquez Montalbán publica *Tatuaje*, título fundador de la novela negra española. *Tatuaje* o una canción de Rafael de León y Manuel Quiroga, de enorme popularidad en España en 1941, que se tarareaba en los barrios populares de la Barcelona de posguerra. *Tatuaje* o cómo un detective barcelonés de origen gallego tenía que investigar en Holanda para mejor disecar un cadáver, el del régimen franquista, que todavía gozaba de buena salud. En la piel del marinero muerto cuya identificación le corresponde a Carvalho, un lema: «He nacido para revolucionar el infierno». *Tatuaje* señalaba las posibilidades de un nuevo realismo crítico, adaptado a condiciones socio-históricas recientemente instauradas y que se iban a consolidar paulatinamente, en opinión del propio escritor :

[...] me interesaba describir esa sociedad de la transición que estaba en ese momento fraguándose, cogiendo un modelo convencional de literatura descriptiva [...], de discurso realista que más se ajustase a la poética derivada de la sociedad en la que ya empezaba a convertirse España entonces.¹

1. Manuel Vázquez Montalbán, «Literatura de la transición», p. 127, en Chiappeli (ed.), *Política y literatura*, Zaragoza, Caja de Ahorros y Monte de Piedad, 1986, pp. 127-139. El escritor puntualiza: «En el momento en que la transición se fragua aún no se ha muerto Franco, pero ya se ve por dónde va a ir la sociedad española.

De ahí la serie Carvalho varias veces definida por su autor como «crónica de la transición democrática». Sumamente atractivo es el personaje de Pepe Carvalho, gastrónomo exigente y amante pasivo, ex agente de la CIA y antiguo militante comunista, letrado distanciado y sociólogo desengañado. Su estatuto de mirón profesional y su marginalidad multidimensional le permiten resolver la siempre difícil cuestión del punto de vista sobre la realidad, y examinar el mundo desde una postura no sólo escéptica sino aséptica. Carvalho toma así a su cargo una perspectiva testimonial marcada por la distancia irónica que mantiene con relación a los acontecimientos; de *Tatuaje* (1974) a *Milenio Carvalho* (2003), el mecanismo permite compensar o subsanar las limitaciones de cualquier poética realista tradicional.

De hecho, Manuel Vázquez Montalbán echa mano de las tradiciones de la novela negro-policíaca en un momento en que había agotado las posibilidades de los experimentos con formas de escritura innovadoras y subversivas. Pero tanto la novela negra como la escritura subnormal dicen que el mundo no es más que un vasto escenario de teatro ocupado por títeres cuyos hilos acciona el capitalismo triunfante. La serie Carvalho se tiene que considerar como un medio nuevo para seguir emitiendo mensajes política y estéticamente vanguardistas. Mediante la manipulación de los límites genéricos, el juego con el horizonte de espera del lector y el reconocimiento de que la novela negra se caracteriza por su capacidad meta-discursiva, el escritor utiliza la ficción policíaca como un instrumento capaz de redefinir el concepto y los límites de una narrativa experimental. De ahí las numerosas huellas de escritura subnormal que un lector atento puede rastrear a lo largo

Yo creo que había síntomas evidentes de cómo iban a ir las cosas, derivados de la propia evolución de la sociedad, una sociedad homologable con la de cualquier otro país occidental y se desarrolló en mí una cierta necesidad de abordar una novela crónica, una novela emparentada con el realismo» (p. 135).

de la serie, y más allá de la serie, en cualquier producción montalbaniana. Al mismo tiempo, Manuel Vázquez Montalbán supera la tradición genérica de la novela policíaca abriéndola a la concreción histórica: en las novelas del ciclo Carvalho aparece constantemente reflejada la dimensión histórica concreta de la transformación social e ideológica en la España de la transición. La historia personal del detective lleva inscrita la historia de su país, y su rechazo de la situación social en la que vive es consecuencia de la convicción de que ésta carece de sentido, tanto individual como históricamente.

De ahí que, después de 1982 y el desencanto histórico, la investigación ya no se interese por las etapas de la Transición democrática, sino al contrario por la confiscación por las fuerzas de la izquierda de su propio pasado militante, de su propia historia. Viraje ideológico que no es sino el reflejo de la evolución histórica de España, o mejor dicho de la de sus élites políticas. Un texto como «El hermano pequeño» muestra con bastante sentido del humor cómo se efectúa el reciclaje de los antiguos militantes del Felipe en las instancias olímpicas, vitrinas culturales europeas y otros fetiches de la posmodernidad:

El compromiso hasta 1978 se llamaba antifascismo, a partir de la aprobación de la Constitución se llamaba integrar a España en la plena modernidad, en todas las dimensiones, desde cualquier cargo.¹

Se impone la necesidad de reaccionar frente a esta conspiración de la amnesia, necesidad de la que hay un indicio textual: las llamadas novelas de la memoria –¿o quizá convenga hablar de novelas blancas?– nacen en el período de los socialistas en el poder y se inscriben en la línea del díp-tico del desencanto que constituyen dos espléndidas novelas de Carvalho: *Los pájaros de Bangkok* (1983) y *La Rosa*

1. «El hermano pequeño», Barcelona, Planeta, 1994, p. 127.

de *Alejandro* (1984). Si es verdad que la ficción policíaca funciona como una metáfora de la función intelectual, obligando al detective a investigar en el pasado para encontrar las raíces del presente, la ocultación de la memoria colectiva induce al detective a comportarse cada vez más como un verdadero historiador. Así se explica la búsqueda de nuevas modalidades de escritura, que el cultivo de la poética negro-policíaca ha hecho posible, como lo confiesa el propio escritor:

[...] llegué a preguntarme si no había renunciado a este tipo de novela por impotencia creativa. [...] Lanzarse a la novela es un aprendizaje. Creo que la serie de Carvalho refleja mi aprendizaje de la escritura de la novela en el sentido convencional de la palabra, y de una novela que va mejorando progresivamente.¹

Como decía el narrador de *Happy End* (1974), «a poco que mires la vida propia y ajena con los ojos abiertos, descubres que ninguna pesadilla termina del todo, porque la vida misma es una pesadilla y la historia también». Esta pesadilla de la historia, este fracaso ontológico, lo ilustran las novelas no policíacas. Su inventario proporciona una impresionante lista de obras maestras –*El pianista* (1985), *Los alegres muchachos de Atzavara* (1987), *Cuarteto* (1988), *Galíndez* (1990), *Autobiografía del general Franco* (1992), *El estrangulador* (1994), *Erec y Enide* (2002)– que proclaman que Manuel Vázquez Montalbán alcanza a partir de mediados de los ochenta una madurez y una maestría narrativas que lo convierten en uno de los mejores novelistas españoles del siglo xx. Es muy interesante notar al respecto que esta excelencia coincide también con el momento en que su producción periodística obtiene un pleno reconocimiento, cuando el escritor pasa a trabajar en exclusiva como columnista para *El País*, en 1984, fecha en que se puede dar

1. Georges Tyras, *Geometrías de la memoria*, op. cit., p. 91.

por terminada la fase de aprendizaje: Manuel Vázquez Montalbán ha conquistado suficiente pulso narrativo para abordar la novela sin el respaldo de la codificación genérica.

De la ausencia de solución de continuidad entre las varias categorías genéricas cultivadas por Manuel Vázquez Montalbán, escritura subnormal, género negro y novela blanca, quizás *El pianista* y *Galíndez* sean las más paradigmáticas. Son novelas que proponen una construcción narrativa del fracaso histórico. *Galíndez* tematiza la victoria definitiva del supersistema evocado en el *Manifiesto subnormal*, y la imposibilidad de recuperar la historia; la acción es no sólo peligrosa sino inútil en un mundo en el que impera «esa voluntad de ahistoricismo que lo invade todo, que quiere librarse de la sanción moral de lo histórico».¹ *El pianista*, espléndida reflexión sobre la cuestión del compromiso ético, trata de salvar como memoria lo que ha sido historia. Con su organización narrativa que dice que todo ha acabado antes de empezar, ejemplifica la inutilidad del esfuerzo. Entre la degradación de Rosell y la gloria de Doria, el relato pone en escena unos personajes que son ganadores o perdedores de un proceso histórico que nadie puede comprender ni cambiar; como lo expresa uno de los antiguos estudiantes revolucionarios de la primera parte: «No creo que mi tema o nuestro tema sea el del fracaso, sino el de la inutilidad del éxito».

Ambas novelas, sobre todo, son herederas del código de la novela negra: en ellas la progresión narrativa es tributaria del progreso de la investigación. Desde esta perspectiva, *Galíndez* ofrece el mecanismo más claro: lo que permite sacar del olvido y reconstituir el fragmento de memoria histórica que la verdad oficial se esforzaba en ocultar —es decir, el rapto y el asesinato en 1956, por los esbirros de Trujillo, dictador de Santo Domingo, con la complicidad de la CIA, de Jesús Galíndez, miembro del gobierno vasco en el exilio— es una investigación, la emprendida por una joven universita-

1. *Galíndez*, Barcelona, Planeta, 1990, p. 77.

Publicado por:
Círculo de Lectores, S. A.
Travessera de Gràcia, 47-49, 08021 Barcelona
www.circulo.es

Galaxia Gutenberg, S. L.
Avinguda Diagonal, 361, 1.º 1.ª A
08037-Barcelona
galaxiagutenberg@galaxiagutenberg.com
www.galaxiagutenberg.com

1 3 5 7 9 1 1 0 3 8 6 4 2

Primera edición: marzo 2011

© Herederos de Manuel Vázquez Montalbán, 2011
© 2011 Círculo de Lectores, S. A., 2011
© para la edición librerías, Galaxia Gutenberg, S. L., 2011

Fotocomposición: María García
Impresión: Printer industria gráfica
N. II, Cuatro caminos s/n, 08620 Sant Vicenç dels Horts
Barcelona, 2011. Impreso en España
Depósito Legal: B. 8775-2011
ISBN Círculo de Lectores: 978-84-672-4329-1
ISBN Galaxia Gutenberg: 978-84-8109-916-4

Nº 36731

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra sólo puede realizarse con la autorización de sus titulares, aparte la excepciones previstas por la ley. Dirijase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos si necesita fotocopiar o escanear fragmentos de esta obra (www.conlicencia.com; 91 702 19 70 / 93 272 04 45)