

iberoamericana / Vervuert

José Colmeiro
**El ruido
y la furia**

Conversaciones con
Manuel Vázquez Montalbán,
desde el planeta de los simios



El ruido y la furia
Conversaciones con Manuel Vázquez Montalbán,
desde el planeta de los simios

José Colmeiro



El ruido y la furia
Conversaciones con Manuel Vázquez Montalbán,
desde el planeta de los simios

José Colmeiro

Iberoamericana - Vervuert - 2013

Reservados todos los derechos:

© Iberoamericana, 2013
Amor de Dios, 1 – E-28014 Madrid
Tel.: +34 91 429 35 22
Fax: +34 91 429 53 97
info@iberoamericanalibros.com
www.ibero-americana.net

© Vervuert, 2013
Elisabethenstr. 3-9 – D-60594 Frankfurt am Main
Tel.: +49 69 597 46 17
Fax: +49 69 597 87 43
info@iberoamericanalibros.com
www.ibero-americana.net

E-ISBN: 978-3-95487-225-1 (Iberoamericana)
ISBN 978-84-8489-755-2 (Iberoamericana)
ISBN 978-3-95487-308-1 (Vervuert)

Depósito Legal: M-25056-2013

Diseño de la cubierta: a.f. diseño y comunicación
Ilustración de cubierta: Xulio Adán Eiroa
Fotografía de solapa: Phill Dodds

Impreso en España
The paper on which this book is printed meets the requirements of ISO 9706



Foto 1. Vázquez Montalbán en la Piazza Navona, Roma, 2000.
Fotografía de Hado Lyra, cedida por la autora.

ÍNDICE

PRÓLOGO: “En el ascensor con Manolo”. Lluís Bassets.....	9
INTRODUCCIÓN: Nos quedan las palabras.....	13
¿Quién nos ha robado el mes de abril?.....	14
Las palabras libres.....	15
Sombras y luces en la caverna.....	17
Imágenes rotas: entre la memoria y el deseo.....	19
Teoría y práctica de la subnormalidad.....	25
Vuelve Carvalho.....	28
Memoria histórica y resistencia.....	39
Globalización y fin de milenio: retorno al planeta de los simios.....	43
CONVERSACIONES	49
1. Desde el balneario.....	51
Julio de 1987	
2. El intelectual en la cultura.....	73
Diciembre de 1992	
3. En busca de los imaginarios perdidos.....	105
Marzo de 1996	
EPÍLOGO: Textos de Manuel Vázquez Montalbán.....	133
“Contra la pretextualidad” (1994).....	133
“El desencanto ya no es lo que era” (1996).....	137
APÉNDICE: “Una conversación inquietante. En la mesa con Pepe Carvalho”	141
BIBLIOGRAFÍA SELECTA DE Y SOBRE MANUEL VÁZQUEZ MONTALBÁN.....	145
ÍNDICE DE AUTORES Y OBRAS.....	157

PRÓLOGO

“En el ascensor con Manolo”

Lluís Bassets

Desde que empecé, me tropiezo con Manolo. Él tan callado, o mejor, circunspecto, educado, silencioso. Me lo encontré por primera vez en el ascensor. Y sólo verle ya empecé a aprender y sacar partido de su presencia, su silencio, su mirada irónica, de alguien a quien se le está escapando siempre una sonrisa. Aprendí de su escritura sobre todo: yo era por aquel entonces su corrector de pruebas, y todavía me devano los sesos pensando qué podía corregir aquel mocoso de los magníficos artículos de quien era ya un maestro, clandestino casi, pero maestro reconocido. Me cuesta datar el momento, pero debió ser hacia 1970, en la revista *CAU*, una espléndida e incluso lujosa publicación del colegio de Aparejadores de Barcelona en la que escribía la entera *gauche divine*.

El último es éste, el mensaje desde Auckland de José Colmeiro, que es como sacar un trozo de papel escrito para mí de una botella que la ola deja a mis pies. Yo no soy especialista en la obra de Manolo, le digo. De hecho no soy especialista en nada. A título de colega, con los únicos títulos de mi admiración y mi aprecio a lo sumo. De compañero de cien mil batallitas periodísticas, desde el entusiasmo del antifranquismo hasta las decepciones de la democracia. De alguien con quien me fui tropezando en la vida, coincidiendo en experiencias y en ideas, también discrepando, e intercambiando sonrisas y frases concisas. Quizás esto sirva. No sé.

Todo esto me hace meditar: ya lo entiendo, éramos vecinos, barceloneses ambos, y por eso íbamos tropezándonos, como les sucede a los vecinos cuando bajan a buscar el periódico, a sacar el perro o a llevar el niño al cole. No vecinos de escalera: Manolo vivía en Vallvidrera, en el precioso barrio que hay al lado del Tibidabo, y yo vivía más abajo no lejos del campo del Barça, uno de los lugares de la teoría y también de la mitología montalbaniense. ¿Cómo no íbamos a encontrarnos? No, no era esta escalera de la que hablo. Era la del oficio, la de las ideas, también la de la literatura. El ascensor de la revista *CAU* primero; luego enseguida la Escuela de Periodismo donde Manolo fue profesor y maestro de remotas generaciones, incluida la mía;

más tarde el vespertino barcelonés *TeleXpres*, y al final la larga escalera de *El País*, desde 1984 hasta su muerte.

Ya estamos. No quiero contar mi anécdota al lado de su espléndida biografía de poeta, novelista, ensayista, periodista magistral en todas las especialidades –deportivo, cultural, político– o gastronómico. Dejémoslo con que debe ser una de las personas con quien más tiempo de ascensor he compartido. Manolo era un tipo expeditivo. Escribía con la rapidez y la precisión con que desenfundaba Billy el Niño. En las llamadas telefónicas, en las reuniones, en los encuentros, en sus clases incluso. Hacía muy santamente. Tenía el tiempo tasado para sus cosas, para viajar, para preparar una conferencia, para cocinar y escribir, cosas que sabía hacer a la vez, y no se andaba con niñerías. Todos tenemos el tiempo tasado, aunque no todos actuemos en consecuencia. El último ascensor fue literalmente de ultratumba. Me dedicó su *Milenio*, el último Carvalho, publicado póstumamente. Me llevé un susto indescriptible. Y me apenó muchísimo no poder agradecerse. Fue una demostración de una memoria fiel y precisa, la suya, y una desmemoria colosal, la mía. Resulta que me lo había prometido en una lejana entrevista, cuando nacía su detective.

Tropiezo ahora de nuevo con Manolo, cuya voz me llega de las antípodas, más cerca del maldito aeropuerto donde cayó fulminado que de la ciudad donde empezamos los dos, con una década de desfase, en este oficio de contar hechos, reales en mi caso, y reales y ficticios en el suyo. Entonces subíamos en el ascensor los dos, ahora imagino que ya bajamos, al menos yo. La verdad es que Manolo no termina de bajar del todo y sigue arriba, como bien verá el lector de este libro. La inercia de los grandes se nota en este oficio. Se fue pero está aquí todavía: ahí está publicada no hace mucho una amplia selección de su ingente obra periodística en tres volúmenes, ahí están su rastro y su magisterio vivos todavía, incluso en las periódicas resurgencias de los odios caninos que suscita entre unos pocos resentidos que no pueden olvidarle, y ahora salen de nuevo estas entrevistas antiguas pero con su voz tan fresca, tan reciente a pesar de que han pasado alrededor de dos décadas, de la mano del amigo José Colmeiro, autor de un capítulo inicial espléndido, que sirve para explicar a Manolo entero a quien no lo haya conocido e incluso a quien no lo haya leído y será, sin duda, una excelente introducción a su lectura con motivo del décimo aniversario de su partida.

Cuando uno va en el ascensor y bajando piensa en los amigos desaparecidos. Esos amigos con los que no compartiré más subidas y bajadas. Confieso

que echo en falta a algunos de estos amigos; pocos, lo confieso. Y no por razones sentimentales, que también podrían valer, sino estrictamente intelectuales e incluso políticas. Ahora mismo me gustaría saber qué pensaría y escribiría Manolo de los nuevos movimientos sociales que inquietan a los gobiernos de todo el mundo, de la fiebre independentista en Cataluña y sobre todo de la decepción cósmica que ha producido Barack Obama, con sus drones asesinos y su espionaje universal. También de nuestras cosas, que cada vez son menos nuestras, como el calvario periodístico de prejubilaciones, despidos y ERES que estamos sufriendo. De la salvación financiera de la banca. De su poder renovado sobre los medios de comunicación.

Cuando se fue, no había empezado todavía esta extraña y a veces siniestra fiesta de hoy. Recordémoslo para poder comprobar, a la vez, la frescura de sus ideas antes de la explosión de Internet, de la moda sueca en novela negra o de la decadencia y derrota de Bush y de los neoconservadores. Ahora mismo se le necesitaba para la narración picaresca del caso Bárcenas, para la monumental estafa folclórico-patriótica del Palau de la Música y para la épica del retorno de Aznar. Tampoco había empezado la explosión de las redes sociales y ni siquiera los blogs eran lo que son ahora. Toda esta tecnología, todo lo nuevo, estaba perfectamente adaptado a su talento y es una auténtica pérdida no tenerle entre nosotros experimentando y reflexionando sobre la última resurgencia de la ciudad libre.

Colmeiro lo sabe todo de Manolo. Yo sólo sé algunas pocas cosas aprendidas de la convivencia en las redacciones y los fregados políticos y culturales durante más de 30 años. No he conocido a nadie, ni de este oficio ni de ningún otro, más trabajador ni más pundonoroso. Su productividad, palabra casi prohibida en la cultura progresista, era insuperable. Su precisión, su exactitud. Cumplía los plazos y clavaba la extensión de los artículos como nadie. Leía todo lo que había que leer, periódicos, novelas, ensayos filosóficos o cómics. Un periodista insuperable.

Intuyo dientes largos de envidia. Los hizo crecer y mucho. Estuvo arriba del todo en el oficio y durante tanto tiempo. Los hace crecer todavía. Algunos se lo encuentran en el ascensor de sus pesadillas, allí donde rumian sus fracasos y sus frustraciones. Yo sigo aprendiendo de Manolo, mi admirable vecino. De este libro, sin ir más lejos, para mí como un encuentro más en el ascensor de nuestro vecindario barcelonés. O parisino: también me lo encontré en París un par de veces, en la calle. Era entonces nuestro vecindario, no sé qué es ahora. O apátrida: alguien dijo que la patria es el lugar de

donde hay que huir en algún momento y Manolo le canta a Colmeiro las bondades de sentirse extranjero en su propio país, tremendamente estimulante aunque produzca pequeñas molestias psicológicas. Ese es el territorio compartido más estimado por ambos, la patria de los apátridas. Él era el polaco, el catalán, en la corte del rey Juan Carlos, pero también el charnego en la corte del rey Pujol.

Ante tanto tropiezo y coincidencia opté incluso por pedirle prestada la rúbrica de sus artículos en el *TeleXpres*, de cuando yo era becario y Manolo un columnista de prestigio. Su columna de comentarios de política internacional e incidentalmente de temas culturales se llamaba “Del alfiler al elefante”, una imagen perfecta del cuerno de la abundancia periodística que era Manolo con su capacidad para fabricar todo tipo de historias y de anticipar incluso la idea de la globalización. Así se llama el blog que publico desde 2005 en *El País Digital*, en homenaje a quien finalmente podría decir que fue mi maestro. ¿Una metáfora? No señor. Manolo fue un periodista orquesta. En un país más generoso habría llegado a dirigir el mayor diario de su ciudad y parte del extranjero. Y encima también fue mi profesor en la Escuela de Periodismo. De vez en cuando, leo de nuevo *Informe sobre la información*, el primer ensayo sobre los medios de comunicación en España. Sirve todavía. Todo lo que releo suyo me sirve todavía. Y más si se trata de piezas escondidas que alguien con sabiduría y criterio sabe devolver a los lectores. Varias generaciones enteras de periodistas barceloneses pertenecemos a su genealogía.

Ahora me atrevo a escribir estas frases introductorias a un libro que no las necesita sólo para poder decir estas cosas y para expresar mi agradecimiento cuando se van a cumplir ya diez años de su muerte en el aeropuerto de Bangkok, después de mandar una columna que jamás faltaba a su cita de los lunes. Gracias Manolo. Gracias Colmeiro. ¡Ascensor!

INTRODUCCIÓN

Nos quedan las palabras

Abril es el mes más cruel: engendra
lilas de la tierra muerta, mezcla
memoria y deseo, con lluvia de primavera
sacude raíces soñolientas.
Calor nos dio el invierno, cubriendo
la tierra con el olvido de la nieve, nutriendo
una pequeña vida con tubérculos secos.

T. S. Eliot, *La tierra baldía*

Si he perdido la vida, el tiempo, todo
lo que tiré, como un anillo, al agua,
si he perdido la voz en la maleza,
me queda la palabra.
Si he sufrido la sed, el hambre, todo
lo que era mío y resultó ser nada,
si he segado las sombras en silencio,
me queda la palabra.
Si abrí los labios para ver el rostro
puro y terrible de mi patria,
si abrí los labios hasta desgarrármelos,
me queda la palabra.

Blas de Otero, "Me queda la palabra"

Miremos a donde miremos han desaparecido buena parte de las siluetas de lo que sabíamos y en lo que creíamos, como si el *sky line* memorizado de ideas y proyectos sociales se hubiera esfumado y nos hubiéramos quedado sin imaginarios fundamentales de una cultura que no hace mucho tiempo llamábamos progresista por oposición a la cultura reaccionaria.

M. Vázquez Montalbán, *Panfleto desde el planeta de los simios*

¿QUIÉN NOS HA ROBADO EL MES DE ABRIL?

Los versos de T. S. Eliot siempre fueron un *Leitmotiv* recurrente en toda la obra literaria de Manuel Vázquez Montalbán, tanto de su narrativa, como la poesía o el ensayo. Imágenes de la tierra baldía, tierra muerta que engendra lilas, raíces soñolientas que reciben la lluvia de primavera, pero promesas de vida que finalmente se truncan, y la siempre amenazante nieve que oculta la tierra con su fría capa de olvido. La mezcla de memoria y deseo, la encrucijada de pasado y futuro, lo que fuimos y queremos ser, e indefectiblemente la conciencia de saber que todos los caminos llevan al mismo final, son referencias constantes en la obra de Vázquez Montalbán. Memoria y deseo dan a su vez título al ciclo poético principal de Vázquez Montalbán *Memoria y deseo* (1963-1996). En mi principio está mi fin, como dicen los versos, también de Eliot, en *Cuatro Cuartetos*.

Abril es de todos los meses el más cruel, porque anuncia y promete, aun sabiendo que casi siempre es sólo una ilusión. Las promesas incumplidas de abril, como la proclamación de la primavera, la llegada de la República, o la Revolución de los claveles, han quedado tantas veces en papel mojado. También en abril, un primero de abril, terminó definitivamente el sueño republicano y se inauguró la larga pesadilla franquista de cuarenta años de represión y silencio. El final feliz de la historia, como se comprueba reiteradamente, es una falsa promesa que no se ve corroborada por la realidad. Abril promete sueños e ilusiones, pero al final ¿qué quedó de aquel abril? ¿Qué quedó de los ideales de la juventud, de la imaginación ilustrada, de la promesa de un mundo mejor, más justo y más igualitario? O para decirlo en palabras de Joaquín Sabina, ese Pepe Carvalho desencantado con guitarra y bombín: “¿Quién nos ha robado el mes de abril?”

El poema inicial del primer poemario de Vázquez Montalbán (*Una educación sentimental*, 1967), sobre la formación de la primera memoria y la identidad, resumía en su título el fracaso de unas vidas colectivas truncadas por la Guerra Civil y la posguerra: “Nada quedó de abril”. El poema final de *Pero el viajero que huye* (1991), con el que concluye *Memoria y deseo*, tres décadas después de *Una educación sentimental*, afirmaba nuevamente en su título, con añadida convicción: “Definitivamente nada quedó de abril”. Era la desencantada constatación de un final de viaje vital, con la sorpresa que guardan todos los círculos, el regreso al punto de partida. O como repiten los versos de Eliot, en mi final está mi principio. Finalmente, nada quedó

de abril. Nada, podríamos decir, excepto quizás la memoria de los deseos incumplidos. Y si bien es cierto que la nostalgia puede ser un estorbo inútil y paralizante, también lo es que la memoria puede hacer surgir el deseo de nuevos abrils, y la imaginación puede hacerlos posibles.

En esta dinámica entre necesidad de memoria y deseo de esperanza, reivindicación del pasado e imaginación de otro futuro posible, afirmación de la identidad y derecho a la utopía, se debate toda la obra de Vázquez Montalbán. La tierra puede ser baldía, el campo seco, y la realidad dura como en los meses más crueles, pero sin embargo, como decía Blas de Otero, incluso en los momentos más aciagos, todavía *nos quedan las palabras*. Todavía nos quedan las esperanzas, la rabia, la indignación, con todo el ruido y la furia. Nos agarramos a las palabras porque son nuestro vínculo principal con los demás y con nosotros mismos, nuestra forma de explicarnos el mundo, conforman la geometría de la razón y la expresión del sentimiento. Nos agarramos a la memoria de nuestra identidad individual y colectiva, y a nuestros deseos personales y compartidos. Así ocurre cuando nos preguntamos quiénes somos, de dónde venimos y adónde vamos, como el gran cuadro interrogante de Paul Gauguin, aquel gran viajero que huía, buscando el horizonte de un mundo diferente por los mares del Sur.

Como Vázquez Montalbán solía recordar, siguiendo a Lewis Carroll, las palabras tienen dueño. Es necesario apropiarse del lenguaje para dejar de ser esclavo. Según la mitología clásica, Prometeo robó el fuego de los dioses para dárselo a los mortales. A manera de metáfora del robo robinhoodiano, se trataba de apoderarse de las palabras, sacarlas del recinto sagrado de los dioses y sus sacerdotes, para compartirlas con los demás. El lenguaje es el instrumento del intelectual para conectar con los demás, explicar el mundo, intervenir en la realidad, verbalizar memorias y deseos. El intelectual comprometido, como nuevo Prometeo, arrebató el lenguaje al poder para dárselo a los que no tienen voz. Nos robaron el mes de abril, podríamos decir, pero somos dueños de las palabras libres, algo que ya no nos pueden quitar.

LAS PALABRAS LIBRES

Las palabras de Vázquez Montalbán resuenan todavía hoy con enorme fuerza, contra esa faulkneriana historia de ruido y furia contada por un idiota, ese intelectual autodenominado “subnormal”, situado al margen

pero sometido a la normalidad del sistema. Sus palabras resuenan frente al marasmo intelectual del nuevo milenio, el desánimo de la actualidad y la desorientación de la crisis –todas las crisis– no sólo la económica y política, sino también la crisis de valores, de memorias, de pérdida de ilusiones, de grandes narrativas, y grandes proyectos. La pérdida de imaginarios, aquellas “siluetas de lo que sabíamos y en lo que creíamos”, como mencionaba al principio del *Panfleto desde el planeta de los simios*. Ante toda esta colección de fracasos, es necesario volverse a preguntar: ¿Quién nos ha robado el mes de abril? Si nos quitan el mes de abril, nos quitan los sueños, las esperanzas, las ilusiones, los deseos de una vida y un mundo mejores. ¿Pues qué quedó del mes de abril? Nos queda la memoria de lo que pudo haber sido y no fue; las ruinas de la ciudad de los deseos, con la progresiva desaparición de los grandes ideales de emancipación, de justicia y equidad social, la erosión de los derechos conquistados a través de décadas de luchas sociales, ante el establecimiento de la feroz dictadura de los mercados. Nos quedan las palabras libres y la posibilidad de hacer ruido con ellas.

En el injustamente poco recordado pero terriblemente actual ensayo utópico y atípico, *La palabra libre en la ciudad libre* (1979), Vázquez Montalbán nos recordaba la capacidad de los grupos oprimidos y marginados de hacerse oír, para resquebrajar los unilaterales mensajes del sistema dirigidos sin posibilidad de *feedback* comunicativo: “Tal vez dispongan de los “ruidos” y sean los ruidos de las manifestaciones, de la contrainformación la única posibilidad de respuesta frente a la conspiración del *mensaje* (19). Frente al ruido y la furia del sistema, y frente al (des)orden establecido por el poder hegemónico, se oponen los ruidos que surgen de la calle, y la furia e indignación de la vanguardia crítica y los grupos desposeídos de poder.

Las palabras de Vázquez Montalbán nos recuerdan también que el sistema genera sus propias crisis, no como una corrupción del modelo, sino como una forma de administración calculada que siempre castiga a los más débiles y desprotegidos, trabajadores, mujeres, jóvenes, inmigrantes y otros sectores marginados, cuyas voces son silenciadas desde el poder. Frente al ruido del poder, Vázquez Montalbán ya había adelantado su propia utopía democrática, una ciudad donde todos sus ciudadanos disponían de los medios de libre expresión e información, tenían una voz pública, como forma de contestación al sistema. Así expresaba la utopía de la palabra y la imagen verdaderamente libres en el epílogo de *La palabra libre en la ciudad libre*, fechado en 1974, en el período inmediato tras la revolución de abril en Portugal. En él

se anticipaba varias décadas a la revolución comunicativa digital que vendría con los últimos años del milenio y la posibilidad de su instrumentalización como forma de movilización y resistencia colectiva a nivel global. En aquel futurista panorama de “la ciudad libre” se imaginaba una globalización tecnológica y comunicativa, hoy en día plenamente alcanzada: la creación de una “ciudad global comunicacionalmente omnipotente” (126), “una posible ciudad global, universal”; la “multipolaridad de los centros de emisión de mensaje” (124); “el teléfono visual, convertido en servicio público al alcance de todos los habitantes de la ciudad libre” (143); “cualquiera puede grabar su propio mensaje televisivo en un cassette y en teoría cualquiera puede reclamar que las cámaras de televisión le enfoquen en su parcela de realidad” (124); y “que cada cual pueda tener en su balcón un pequeño mural electrónico donde abastece al público de su propia interpretación de la noticia o noticias que el ciudadano considera imprescindible transmitir” (142).

De manera visionaria, Vázquez Montalbán se adelantaba a la creación de la red de Internet, la comunicación electrónica global y el universo de blogs, redes sociales, SMS y *smartphones* del nuevo siglo, apreciando la posibilidad de instrumentalizar todos esos nuevos medios para canalizar una auténtica expresión de democracia en libertad y de generar respuestas críticas frente al sistema. Esto es algo que finalmente se ha visto materializado en las grandes movilizaciones sociales de los últimos años, al margen del control de los partidos políticos tradicionales y las instituciones establecidas. Hay mucho ruido y mucha furia. Como también decía Sabina, nos sobran los motivos.

SOMBRA Y LUCES EN LA CAVERNA

Se cumplen en 2013 justamente diez años del fallecimiento de Vázquez Montalbán. Como no podría ser de otra manera, se nota el enorme vacío que ha dejado en la esfera cultural, en el campo literario, en las páginas periodísticas, y a través de sus comunicaciones e intervenciones públicas. La huella de Vázquez Montalbán es profunda. Nos ha dejado treinta años de Pepe Carvalho rebuscando en las basuras del sistema, persiguiendo sombras, testigo de una desencantada Transición y de un fin de milenio todavía más desencantado. Y miles de páginas de novelas, artículos, ensayos, versos... Cientos de miles de palabras. Sus comentarios y reflexiones, lúcidas e irónicas, han ayudado a muchos a convivir con la realidad, a alumbrar la oscuridad de la

caverna y explicarnos el desorden del orden, a no aceptar la inevitabilidad de las apariencias de la realidad, una realidad que cada vez parece volverse más esperpéntica e irreconocible. Frente al silencio y la oscuridad, la erosión de la memoria, la falsificación de la realidad proyectada en la caverna platónica, y la imposición del pensamiento neoliberal como única gran verdad universal, nos quedan los ecos de sus palabras que resuenan con fuerza. Nos pesa el vacío, pero nos quedan las palabras. La huella que dejó es, efectivamente, profunda. Se apagó su luz, pero cada vez su sombra es más alargada.

El presente libro recoge una serie de largas conversaciones con Vázquez Montalbán mantenidas personalmente por el entrevistador a lo largo de varios años, en paralelo al proceso de investigación sobre su obra que culminaría con la publicación de varios estudios monográficos –*La novela policíaca española* (1994), *Crónica del desencanto: La narrativa de M. Vázquez Montalbán* (Premio Letras de Oro, 1996). La temática de las conversaciones gira en torno a su obra literaria y ensayística, la discusión del contexto histórico y cultural, y la búsqueda de respuestas por parte del intelectual a los retos del presente. Las conversaciones van acompañadas a su vez de dos breves textos del autor relacionados con la temática de las entrevistas, escritos ex profeso como prólogos a los anteriormente mencionados libros del entrevistador. Ni las entrevistas ni los textos del escritor aquí contenidos han aparecido anteriormente como conjunto en forma de libro. Esta serie de reflexiones, escritas y orales, anteriormente publicadas de manera fragmentada o resumida, se ven así ahora reunidas y completas por primera vez.

Las palabras de Vázquez Montalbán nos dejan entrever el rico panorama del pensamiento crítico del autor, que permite dilucidar importantes claves de enorme interés sobre su vasta producción literaria y ensayística, y muestra una radiografía inusual de la evolución de sus preocupaciones y reflexiones sobre la realidad española contemporánea, el desencanto de la Transición y la memoria del pasado, así como el cambiante contexto internacional del fin de la Guerra Fría, la entrada de España en la CEE y la era de la globalización.

Con la reunión de estos textos, y la perspectiva del tiempo transcurrido, este libro posibilita un repaso global al pensamiento de uno de nuestros más importantes intelectuales de los últimos cuarenta años. Ofrece una oportunidad para explorar y aprovechar el pensamiento crítico de Vázquez Montalbán, que sigue siendo de enorme relevancia en nuestros días, particularmente en el contexto de la crisis actual y los tiempos de desorientación, y la continua necesidad de encontrar respuestas a las muchas inquietudes

y retos que nos presenta el futuro. La reivindicación de la memoria histórica, la cultura popular, la hibridación y el mestizaje social, la crítica del poder y la emancipación de los sectores marginales siguen siendo temas de enorme actualidad. Vázquez Montalbán recurría al mito clásico de la cueva platónica para explicar la situación del individuo frente al poder, reducido a un mundo de sombras mistificadoras de la realidad: “El esfuerzo del poder consiste precisamente en basar su fuerza en una progresiva concentración y la debilidad del adversario, nosotros, en un progresivo enclaustramiento en el seno de esa caverna” (*La palabra libre* 35-6). La lucidez característica del pensamiento de Vázquez Montalbán nos incita a salir de la gran cueva platónica en la que nos refugiamos, caverna poblada por simios que sólo ven sombras. Somos como esos simios, habitantes supervivientes de la destrucción de los ideales humanos, humanistas y humanitarios, y su sustitución por la ideología triunfalista del neoliberalismo instaurado como gran verdad universal. Sus palabras nos incitan todavía en busca de alternativas y esperanzas, hacia la emancipación, la justicia, la equidad, en la creencia de que otro mundo es posible.

De alguna manera, abril siempre vuelve, porque lo necesitamos. La Revolución de los Claveles traía la esperanza de otra primavera: la tierra baldía vuelve a ofrecer promesas, ilusiones, esperanzas. Las raíces sumergidas reviven. Es la primavera de la palabra y la libertad: “Desaparecida la ley del silencio, las bocas se abren, los ojos parecen recuperar las ganas de ver, (...) como raíces latentes de la primavera de la palabra y la imagen libre en la ciudad libre (*La palabra libre* 65). Las promesas pueden quizás parecer entelequias y utopías ilusorias, pero son también realidades necesarias, porque responden a la constatación de Dürrenmatt, reiterada por Vázquez Montalbán en múltiples ocasiones, de que vivimos tiempos nuevos en los que es necesario luchar por lo evidente. Memoria y deseo, compromiso con el pasado y el futuro, crónica crítica y lucha por el ideal, geometría y compasión, como ejes vertebradores de todo un pensamiento y una actitud vital.

IMÁGENES ROTAS: ENTRE LA MEMORIA Y EL DESEO

Manuel Vázquez Montalbán ha sido y es uno de los intelectuales más influyentes en la cultura española contemporánea, con una prolífica y variada expresión literaria y periodística, y merecedor de una larga serie de impor-

tantes galardones tanto en España como en el extranjero. Es a su vez uno de los escritores españoles contemporáneos más leídos y traducidos, con numerosas obras adaptadas al cine y a la televisión. Su multifacética figura como pensador, escritor y periodista resulta sobresaliente y excesiva y por ello resulta casi imposible de resumir con un mínimo de justicia. Por ello, su formidable trayectoria intelectual no admite una breve semblanza, dejando en su lugar la eliotiana impresión de un “puñado de imágenes rotas”.

Vázquez Montalbán escribió y publicó de manera intensa y extensa a lo largo de los últimos cuarenta años, y es ampliamente reconocido en sus múltiples facetas creativas, como original novelista y ensayista, brillante periodista y comunicador, y poeta de distinción, destacándose en áreas tan heterogéneas como la novela negra, los medios de comunicación de masas, la memoria histórica y la cultura popular española. Entre sus heterogéneos trabajos se encuentran ensayos políticos y manifiestos culturales de signo vanguardista. Escribió teatro, canciones para musicales, un libreto de ópera con el pintor surrealista Salvador Dalí, y numerosos volúmenes sobre la gastronomía regional española. Publicó más de cien libros diversos y redactó literalmente miles de artículos y columnas de diario. Es también responsable de la creación de uno de los más conocidos personajes novelescos de la literatura española contemporánea, el detective gallego-catalán Pepe Carvalho, el cual le ha dado renombre mundial. Vázquez Montalbán fue también comentarista y creador de opinión, con una presencia habitual en diarios y revistas, y participó en infinidad de tertulias y entrevistas en programas radiofónicos y televisivos.

Como se desprende de este breve y fragmentado repaso de su vasta actividad intelectual, la obra de Vázquez Montalbán atraviesa las fronteras estrictas de los géneros literarios, y subvierte categorías tradicionales de cultura alta y baja, combinando lo ficcional y lo histórico, el ensayo y la novela, el periodismo y la literatura, y temas tan diversos y aparentemente alejados entre sí como la gastronomía y el erotismo, el fútbol y el nacionalismo, la sexualidad y la política, los medios de comunicación de masas y la memoria histórica. De hecho, la destacada reivindicación de la memoria histórica, personal y colectiva, forma un hilo común en toda su obra, acompañada de una característica mezcla de ironía ácida y lúcida observación, en ocasiones radical y provocadora, en su análisis de cultura contemporánea española y su lugar en el mundo globalizado. Su ecléctica obra adquiere gradaciones de realismo crítico, surrealismo, vanguardismo, posmodernismo deconstructi-

vista, con la ironía como filtro de la realidad y forma de desacato al orden –todo tipo de orden y poder, político, económico, cultural, literario– y el collage como técnica aglutinadora y resultado de una visión contrastada y fragmentada de la realidad, resumida también en los versos de T. S. Eliot: “Tú solo conoces un puñado de imágenes rotas sobre las que se pone el sol”.

Como hemos señalado con anterioridad, Vázquez Montalbán utilizó frecuentemente como repetido intertexto en muchas de sus obras los famosos versos de *La tierra baldía* de Eliot, “Abril es el mes más cruel/ mezcla memoria y deseo”. El título de su ciclo poético que va desde 1963 a 1996 es precisamente *Memoria y deseo*. De hecho, estos dos términos pueden definir el eje principal de toda su obra, como manera de percibir, comprender y transformar la realidad, y son temas constantes que definen el núcleo intelectual, moral y emocional de su obra. Mezclando memoria y deseo, Vázquez Montalbán cumple la función dual del archivero y el visionario: en su obra se mezclan crónica y utopía, la reconstrucción del pasado y la construcción del futuro, la “educación sentimental” –o como diría Almodóvar, “la mala educación” del pasado– y la catártica liberación de su prisión, el retorno de lo siempre reprimido y la emancipación de lo marginal y lo subalterno.

La memoria y el deseo son los principios definitorios que constituyen la identidad, tanto personal como colectiva, y también marcan una posición ética contra la borradura de la memoria histórica, y contra la represión de los deseos y sueños, tanto individuales como sociales. Esta correlación entre el principio del compromiso de la memoria histórica y el principio de placer, a menudo visto como disyuntiva, fue ilustrado en la obra metateatral *Marat/Sade* (1968) de Peter Weiss, tan influyente en la generación de Vázquez Montalbán, basada en las figuras históricas del revolucionario francés Jean-Paul Marat y el Marqués de Sade, como encarnación de los dos principios revolucionarios, falsamente opuestos, entre cambiar la historia (invocado por Marx) o cambiar vida (invocado por Rimbaud).

Sin embargo, la memoria y el deseo no son necesariamente contradictorios. El reconocimiento de las lecciones del pasado nos permite imaginar un futuro diferente y mejor, sin repetir los errores y los horrores del pasado. Así mismo, el binomio de Marat/Sade no está necesariamente en oposición. La barrera entre historia y vida, lo público y lo privado, es atravesada y negociada constantemente.

Vázquez Montalbán también describió toda su obra creativa enmarcándola fundamentalmente en dos géneros fundamentales: la crónica y la

poesía, dos impulsos diferentes y complementarios, y dos modos diferentes de expresión, los cuales así mismo son a menudo interrelacionados. Por un lado, el territorio de la memoria, lo histórico, narrativo, testimonial, archivístico; por otro lado, lo poético, subjetivo, surreal o visionario, el territorio del deseo. Continuamente cruzándose entre sí, y produciendo resultados híbridos como la “crónica sentimental”, el “manifiesto subnormal”, la “crítica utópica” y el mestizaje de formas que caracteriza toda su obra creativa.

Como un confeso mestizo cultural, en su origen, educación y su trayectoria entre lenguas, culturas y clases sociales, la obra creativa de Vázquez Montalbán podría describirse como quintaesencialmente híbrida, constantemente moviéndose como un francotirador en las fronteras de los géneros y tradiciones literarias. Su carrera literaria ha sido caracterizada por su posición en los márgenes, desde un punto de vista político, sociocultural, y literario. Su trayectoria ha mostrado un esfuerzo consciente de compromiso con sus orígenes, en un permanente diálogo con la memoria histórica como forma de resistencia cultural y política, en contra de los intentos por silenciar las páginas incómodas del pasado.

Es importante mencionar aquí algunos breves detalles biográficos que han influido en la formación de su memoria cultural y en su toma de conciencia del compromiso del escritor con sus raíces. Vázquez Montalbán provenía de una familia de orígenes humildes; sus padres eran inmigrantes de provincias que vinieron a Barcelona en las primeras décadas del siglo pasado atraídos por las perspectivas de una vida mejor en una ciudad industrial. Su padre, Evaristo Vázquez, era de la Galicia interior rural y su madre, Rosa Montalbán, de un pueblo de Murcia. Se asentaron en el Distrito V, un barrio de gente trabajadora cercano al puerto y popularmente conocido por su *barrio chino*, poblado por obreros industriales y portuarios, otros inmigrantes recién llegados, así como por grupos marginales como los gitanos, en muy duras condiciones. En las primeras décadas del siglo, y especialmente durante los años de la República, estos barrios de trabajadores estaban altamente politizados y se convirtieron en caldo fértil para los movimientos de izquierdas y nacionalistas catalanes.

A la caída de Barcelona y la entrada de las tropas franquistas, Evaristo Vázquez, republicano y militante del PSUC, se exilia en Francia. A los pocos meses del nacimiento de Manuel, en el verano de 1939, el padre regresa a Barcelona del exilio e inmediatamente es detenido. Las tropas de Franco

acababan de conquistar la ciudad de Barcelona tres meses antes. El primero de abril se puso punto final a la Guerra Civil y se inició un largo período de represión masiva. En un acto de supervivencia, una gran parte de los republicanos catalanes escogieron el camino del exilio; los que se quedaron padecieron persecución y represión, y muchos perdieron sus vidas. Barcelona, el epicentro del nacionalismo catalán, se oponía a la idea de la España imperial de Franco, y como cabeza de punta de la industrialización, los movimientos obreros socialistas, comunistas y anarquistas tenían una gran fuerza. Después de la guerra, Barcelona se convirtió en una ciudad ocupada y sus habitantes, particularmente los nacionalistas catalanes, los republicanos e izquierdistas, y los integrantes de movimientos obreros, fueron sometidos a una dura represión política y cultural.

Como muchos otros, Evaristo Vázquez fue enviado a prisión y recibió la pena de muerte, la cual posteriormente fue conmutada a veinte años de cárcel. Este acontecimiento dejó una definitiva marca en la memoria infantil de Manuel que le acompañaría siempre. Los años de libertad durante la República, los horrores de la Guerra Civil y su legado de represión, omitidos de la historia oficial durante la dictadura, también se refugiaron en la memoria colectiva de los vencidos, conformando dos abriles míticos: El 14 de abril de la Segunda República y el primero de abril de la victoria de Franco. Las memorias de aquellos terribles años de la primera posguerra vividos dentro de las fronteras del Distrito V, en un ghetto político y cultural separado de la victoriosa sociedad burguesa más allá de la barrera invisible del *barrio chino*, siempre acompañará a Vázquez Montalbán. Una de las principales características presente en toda su obra es precisamente la recuperación de la memoria histórica de aquel pasado borrado en el discurso franquista, el cual permaneció olvidado incluso después de la restauración de la democracia tras la muerte de Franco, con lo cual se produjo un doble olvido y borrado de la historia. Por ello, la memoria de Vázquez Montalbán siempre estuvo asociada a una conciencia de clase, a sus orígenes, y a la resistencia política y cultural al franquismo.

El otro aspecto fundamental de la formación identitaria de Vázquez Montalbán tiene que ver con la hibridación cultural y el mestizaje, lingüístico, social, cultural, entre la cultura popular, del barrio, de trabajadores e inmigrantes, y la cultura alta, académica, burguesa, catalana, a la que tiene tardío acceso a partir de su entrada en la universidad. El acceso a la universidad representó el robo del lenguaje de los dioses, la toma de conciencia

política y el activismo clandestino, y la experiencia de reclusión en la cárcel de Lérida, en un ambiente intelectual politizado donde escribió sus primeras obras. Es por este cruce de vivencias, conocimientos e influencias, que Vázquez Montalbán se reconocía siempre como un mestizo cultural, como su personaje Pepe Carvalho. De hecho una de las muchas contribuciones de Vázquez Montalbán al campo literario y cultural español fue la recuperación e integración de la cultura popular y la alta cultura, y la borrada de las fronteras entre géneros y subgéneros. Por ello en su obra se dan la mano Conchita Piquer y Ausiàs March, Antonio Machín y Adorno, todos los hermanos Marx, pero especialmente Groucho y Carlos, Paul Gauguin y Mecano, Melanie y Pau Riba, James Bond y James Joyce. Su heterogeneidad visceral se ve reflejada en la elaborada técnica del collage utilizada en todas las diversas manifestaciones de su obra, de la novela al ensayo o la poesía, en la que se acumulan influencias del cine, la canción, la literatura, los medios de comunicación, la teoría política, o la publicidad, conformando un fragmentado mosaico como un puñado de imágenes rotas.

En 1969 la revista *Triunfo* publicó una serie de ensayos de Vázquez Montalbán sobre la cultura popular de la posguerra española bajo el título de “Crónica sentimental de España”. Los ensayos tuvieron una acogida fulgurante, catapultando a Vázquez Montalbán al éxito y convirtiéndole en una figura reconocida en el campo cultural español. Estos trabajos inauguraron un nuevo género en España, que el autor denominó “crónica sentimental”, mezcla de rememoración y análisis cultural, geometría y compasión, a caballo ente la escritura creativa personal del Nuevo Periodismo y los estudios culturales de la Escuela de Fráncfort, algo totalmente novedoso en el enrarecido campo cultural español de la época. Con un planteamiento irónico y lúcido al mismo tiempo, sus originales perspectivas sobre la música popular, el fútbol, la radio y el cine, chocaban con la ortodoxa *intelligentsia*, ya que no eran vistas simplemente como reflejo de una cultura y una ideología impuestas desde arriba, sino que también se contemplaba la posibilidad de dar una doble lectura a la cultura popular y recanalizar estos vehículos para la contestación al sistema.

Posteriormente publicado como libro, *Crónica sentimental de España* proporcionaba un brillante análisis de la identidad cultural de la posguerra española a través de la creación y consumo de mitos populares, y la apropiación y reescritura de los discursos oficiales que subvierten su intención original, como las coplas, canciones que contenían una carga de exceso emo-

cional para sobrevivir una posguerra y que iban más allá de sus aparentes intenciones, con unas protagonistas femeninas que estaban en las antípodas de los ideales del buen comportamiento defendidos por el régimen.

TEORÍA Y PRÁCTICA DE LA SUBNORMALIDAD

En el mismo año de 1969 Vázquez Montalbán publicó su primer libro de narraciones, que incluía su primera novela *Recordando a Dardé*, junto con una colección de relatos breves. Esta novela inauguró el nuevo género experimental de la “política-ficción” caracterizado por la descripción de acontecimientos políticos ficticios en un marco hipotético. *Recordando a Dardé* ya mostraba señales de una nueva poética “subnormal” que dominaría la obra creativa de Vázquez Montalbán en los años siguientes, y que el autor explicaba como el resultado del *ménage à trois* entre Marat, Sade y Franco: el gran debate entre la revolución social y la revolución vital de *Marat/Sade*, con Franco espiando tras las cortinas. Por un lado, reflejaba las contradicciones del intelectual dentro de la moderna sociedad de masas consumista y la conciencia de sus propias limitaciones, su posición de liminariedad cumpliendo una función complementaria a la normalidad y el orden establecido, así como el desencanto del post-mayo del 68, la alienación y el ahogo producido por la falta de libertad. Por otro lado, la conciencia del callejón sin salida de las propuestas literarias tradicionales, y la necesidad de buscar nuevas alternativas. Optaba así por una nueva vanguardia estética e ideológica que proponía la subversión de las prácticas literarias tradicionales por medio de la transgresión de las convenciones narrativas, la técnica del collage, la mezcla de géneros y el uso de ironía y la parodia, lo surreal y lo absurdo, como formas de crítica social y respuesta a la propia subnormalidad del sistema.

Continuarían y ampliarían esta misma vena “subnormal” otras obras de difícil clasificación genérica: una teoría de la expresión cultural de la subnormalidad como actitud crítica frente al sistema –*Manifiesto subnormal* (1970)–, una obra de teatro/cabaret intelectualizado que nunca llegó a estrenarse por problemas con la censura (*Guillermotta en el país de las Guillerminas*); y una serie de narraciones híbridas que se podrían parecer a la antinovela –*Yo maté a Kennedy* (1972), *Cuestiones marxistas* (1974) y *Happy end* (1974).

Manifiesto subnormal, escrito en la tradición de los manifiestos revolucionarios políticos y estéticos, es un texto híbrido y experimental, mezcla de ensayo de teoría cultural, farsa teatral, poesía surrealista, publicidad, imágenes de *pop art* y collages narrativos. *Manifiesto subnormal* es al mismo tiempo una teoría de la expresión cultural, una crítica de los medios de comunicación y la nueva sociedad de consumo española, y una autocrítica de la función de los intelectuales en dicho contexto. Esta posición es especialmente alienante para la vida intelectual en una sociedad represiva, sujeta al control y la censura gubernamental. La alienación del autor se intensificó aún más por el ambiente de desilusión colectiva tras los sueños no cumplidos de los movimientos revolucionarios de 1968 y la realidad política de la dictadura en España, en su fase inmovilista. Las contradicciones entre el milagro económico de la década de los sesenta, que marca el desarrollo de España en una sociedad mediática y consumista, y la parálisis política del régimen de Franco, así como la ineficacia de los debates intelectuales sobre el cambio de la historia frente a la vida fueron otras causas adicionales de desencanto.

A lo largo del período de escritura “subnormal” de Vázquez Montalbán, aproximadamente entre 1968 y 1974, se manifiesta una enorme desconfianza en las formas literarias convencionales. La novela tradicional, en particular, que había sido declarada una forma muerta y burguesa por parte de la crítica y los escritores de vanguardia en los años sesenta, resultaba claramente sospechosa. Las obras de ficción escritas durante este período por Vázquez Montalbán se pueden considerar antinovelas experimentales, subvirtiendo intencionalmente todas las convenciones narrativas y las expectativas de los lectores. En estas narraciones, como en su poesía o en otros géneros literarios, Vázquez Montalbán empleaba la técnica vanguardista del collage, como un fragmentario mosaico compuesto de imágenes rotas recogidas de la memoria cultural, creando nuevas formas híbridas que debían tanto al cine, la canción popular y la publicidad, como a la poesía o el ensayo político.

Después de largas batallas con la censura, Vázquez Montalbán publica *Yo maté a Kennedy* en 1972 (escrita entre 1967 y 1971), la primera novela protagonizada por Pepe Carvalho, personaje que le va a acompañar los próximos treinta años en tantas otras novelas y relatos, y que se convertirá en el personaje de ficción más leído y traducido de toda la literatura española del siglo xx. Se trata de una novela híbrida de “política-ficción” y una parodia de la novela de espías, con elementos canibalizados de la novela de miste-

rio, la ciencia ficción y las películas de la Guerra Fría. Subtitulada irónicamente “*Impresiones, observaciones y memorias de un guardaespaldas*”, la novela introduce al personaje de ficción de Pepe Carvalho, quien narra su propia historia. A través del uso de la caricatura y un heterogéneo collage de otras formas tradicionalmente ajenas a la novela (como poemas, canciones, listas, esquemas, y anuncios) Vázquez Montalbán crea una crítica irónica e incisiva del imperialismo hegemónico norteamericano y del papel subordinado de la dictadura española durante la Guerra Fría. La novela, inicialmente rechazada por la censura, fue publicada como parte de una campaña de *marketing* para promocionar la “nueva novela española”, una empresa compartida por dos importantes editoriales españolas, la popular Planeta, especializada en *bestsellers* de gran difusión, y la prestigiosa Seix Barral, pero apenas consiguió ser reconocida por la crítica o atraer a una amplia audiencia.

Cuestiones marxistas (1974) es una novela emparentada con el teatro del absurdo y el vanguardismo estético e ideológico, fundamentada sobre la improbable reunión familiar de los Hermanos Marx, Groucho, Harpo y Carlos, unidos en su capacidad de desestabilizar la conciencia pequeño-burguesa. En la novela se ofrece un irónico alegato subversivo en contra de las instituciones culturales dominantes y los dogmas establecidos, con frecuencia rayando en lo surreal y lo absurdo. La novela pretende distorsionar intencionalmente todos los códigos culturales tradicionales y romper todas las expectativas de los lectores, aplazando continuamente la resolución narrativa. Brillante y hermética, la novela enfrenta al lector con la realización de la inutilidad de todos los dogmas, la arbitraria vacuidad del lenguaje y la imposibilidad de alcanzar utopías imaginarias, con el consabido desencanto producto del choque entre la realidad y el deseo. *Cuestiones marxistas* fue adaptada posteriormente al teatro por Guillermo Heras, con el título de *Se vive solamente una vez*, y estrenada por la compañía de teatro independiente Tábano en 1981.

Happy end (1974) es otra antinovela híbrida en forma dialogada que revela un fuerte escepticismo hacia todas las formas de falsificación ideológica de la realidad, en particular los convencionales discursos históricos y literario-cinematográficos, con su gratificante resolución y clausura final. En ella, Vázquez Montalbán ofrece una crítica radical de los discursos históricos y la ideología del progreso lineal, con su fe ciega en la finalidad y la narrativa teleológica típica de los discursos políticos, históricos y religiosos, siempre aplazando los finales felices prometidos para un futuro lejano.

El autor satiriza la ficción convencional del final feliz, y en particular los productos diseñados por la fábrica de sueños de Hollywood. La crítica de esta convención pone de manifiesto la ideología burguesa que celebra el restablecimiento final del orden narrativo y social, temporalmente perdido. El tema de la novela, un motivo repetido en muchas otras obras de Vázquez Montalbán, es el viaje imposible de huida de la realidad, de la búsqueda de la utopía terrenal, la naturaleza cíclica de la condición humana, siempre volviendo de nuevo finalmente al punto de partida. De manera apropiada, con *Happy end*, novela pesimista donde la memoria es sometida a las falsificaciones de los discursos históricos y los deseos se ven indefinidamente aplazados e insatisfechos, concluye el período de experimentación estética subnormal de Vázquez Montalbán, aunque se verán rastros de subnormalidad en gran parte de su obra posterior, frecuentemente agudizada por las desconcertantes condiciones contextuales del momento histórico.

VUELVE CARVALHO

Para aquel entonces, en la angustiosa recta final del franquismo, Vázquez Montalbán ya era plenamente consciente de las limitaciones que imponía la estética vanguardista de sus obras creativas, ejercicios lingüísticos e intelectuales que resultaban excesivamente experimentales y herméticos, y se mostraban incapaces de conectar con un público más amplio. Así, mientras que sus ensayos (como *Informe sobre la información*, lectura obligatoria en las facultades de periodismo, o *Crónica sentimental de España*) llegaban a amplias capas del público más o menos intelectualizado, y su producción como periodista, humorista y analista cultural llegaba a audiencias todavía más grandes —a través de las páginas de *Triunfo*, *Por Favor*, *La calle*, *Tele/express*, *Hermano Lobo*, semanarios de gran difusión en la España de los años finales del franquismo— logrando con ello un impacto directo en la sociedad, su obra literaria, tanto la narrativa como la poética, no llegaba más allá de una pequeña élite cultural. La alienación del intelectual, una característica prominente de su período “subnormal”, se veía así irónicamente reforzada por su propio trabajo.

De esta manera, Vázquez Montalbán toma clara conciencia de que los intelectuales, especialmente en una sociedad de consumo de características posmodernas, no pueden quedarse fuera, alejados de la sociedad, sino que

deben participar activamente en su transformación. Su fuerte compromiso ético y su conciencia de la responsabilidad social del escritor de recordar el pasado, de hacer la crónica del presente, y dar voz a los sin voz, dependía de su capacidad básica de lograr la comunicación. Vázquez Montalbán se basó en los planteamientos del teórico marxista italiano Antonio Gramsci para utilizar la cultura popular como un instrumento de rebelión contra las fuerzas hegemónicas dominantes de la sociedad, convirtiendo el medio en contra de sí mismo. Esta práctica contra-hegemónica tendría el efecto de desmarginalizar los géneros populares, tradicionalmente considerados inferiores y subliterarios.

Esta nueva fase en la obra novelística Vázquez Montalbán se caracteriza por la recuperación de dos cualidades que habían estado ausentes en la mayor parte de la ficción española de este período: por un lado, la *narratividad*, básicamente la introducción de una línea narrativa vigorosa en el relato, en el que los personajes no necesitan cincuenta páginas para subir unas escaleras, y la *historicidad*, una infusión de historia o una reconexión sólida con el mundo exterior histórico y social de la novela, contra el ensimismamiento característico de la novela experimental y el *nouveau roman*. Estas dos nuevas pautas van a ser precisamente las tendencias dominantes de la ficción española en el período de la Transición política a la democracia y más allá, que encuentran su primera confirmación con *La verdad sobre el caso Savolta* (1975) de Eduardo Mendoza.

En esta encrucijada creativa, Vázquez Montalbán recupera el personaje de Pepe Carvalho de *Yo maté a Kennedy*, cuyo marco de acción eran los primeros años sesenta, y lo acerca hasta el presente histórico de la España de mitad de los años setenta, para presenciar el final de la dictadura de Franco. A pesar de que en su momento pasó casi desapercibida, Vázquez Montalbán retoma el personaje central de *Yo maté a Kennedy* en lo que tiene de una forma particular de mirar la realidad, para dar pie a una mutación genérica con la segunda aparición del personaje en *Tatuaje* (1974), con la consiguiente reconversión del personaje en detective privado, y la reinención de la novela negra como una gran saga-crónica de la Transición, que va a ir desarrollando en sucesivas novelas. Así, se recoge el ambiente de las primeras elecciones democráticas en *La soledad del manager* (1977); la investigación de la especulación urbanística franquista y la construcción de la marginalidad urbana en *Los mares del Sur* (1979); la descomposición interna del Partido Comunista de España en *Asesinato en el Comité Central* (1981);

y la primera etapa de gobierno socialista en *Los pájaros de Bangkok* (1983) y *La rosa de Alejandría* (1984), hasta llegar a *El balneario* (1986), que completa esta primera fase con la entrada de España en la CEE, el metafórico club social de los países ricos del Norte. Una siguiente fase gira en torno a la transformación de Barcelona, como metáfora de la nueva España, posmoderna, europea y globalizada. El proceso de *olimpificación* de Barcelona se ve contenido en las novelas que van desde *El delantero centro fue asesinado al atardecer* (1988), *El laberinto griego* (1991) y *Sabotaje olímpico* (1993) hasta la posolímpica *El hombre de mi vida* (2000). Esta fase va marcada por los excesos urbanísticos, las grandes inversiones, la borradura de la historia, particularmente los barrios populares como el Raval, y la transformación de la ciudad en parque temático para el gozo del turismo global. La creciente desorientación y el desapego a la ciudad, cada vez más extraña para Carvalho, le hace abrirse a otros horizontes a lo largo de los años noventa: al oriente medio en *Roldán, ni vivo ni muerto* (1994), a Madrid en *El premio* (1995); a Buenos Aires en *La muchacha que pudo ser Emmanuelle* y *Quinteto de Buenos Aires* (1997); y a dar la vuelta al mundo por los cinco continentes en la novela final de la serie, *Milenio Carvalho*, publicada póstumamente en 2004, que es una acusadora investigación de los males del neocolonialismo económico de la era global que instituye una nueva división social entre globalizadores y globalizados.

La serie Carvalho se caracteriza por su original aplicación de los patrones de la novela negra norteamericana, sometidos a un proceso de deconstrucción lúdica e instrumentalizados como vehículo para realizar una radiografía del presente histórico, la Transición española, que posteriormente va a evolucionar hacia un tipo de novela de investigación, de aventura y viajes con una amplitud de miras y horizontes, de carácter global. Vázquez Montalbán se aprovecha de unos elementos genéricos de derribo en la creación de una renovada poética urbana adaptada a los nuevos tiempos, para investigar en las sombras de unos escenarios recién estrenados y descifrar la realidad de esa nueva sociedad española en proceso de construcción. La mirada de la novela negra, lúcida y desencantada, se aparece como un instrumento útil para retratar el tránsito de la dictadura a la democracia, la violencia de la sociedad, el funcionamiento de la ley y el mantenimiento del orden, y la doble moralidad del poder, como formas de crónica crítica y revelación de la realidad. La mirada de Pepe Carvalho funciona así como *voyeur* y testigo, prisma amplificador y barómetro de los profundos cambios culturales, políticos y sociales acaecidos a lo largo de los últimos treinta años del pasado siglo.

Vázquez Montalbán actualiza con la saga de Pepe Carvalho una especie de nueva reformulación de los *Episodios nacionales* de Pérez Galdós, imbricando ficción y realidad histórica en un gran mural que construye y a su vez refleja críticamente la cultura española contemporánea. Desde el sobreentendido de que toda narrativa histórica es una construcción discursiva (una cosa son los eventos y otra es la representación e interpretación de esos eventos), la saga de Pepe Carvalho se construye como una anti-historia o una anti-memoria, en el sentido de que representa una alternativa con interrogantes a la Historia oficial escrita con mayúsculas, y a la reconfortante visión de la Transición como un modelo de virtudes. Frente al sentido totalizador de la Historia, la serie Carvalho ofrece el retrato vivo, fragmentado y contradictorio de la vida y la cultura cotidiana. A través de Pepe Carvalho el autor realiza una forma de crónica cultural del presente, en la que se acentúa el contenido social, histórico y político desde una posición ideológica que reivindica el papel de la memoria como instrumento crítico, lo que constituye el centro de gravedad de la serie.

Precisamente una de las constantes observaciones e impresiones recurrentes en las novelas de Carvalho es la generalización de la cultura de la desmemoria histórica como resultado del “pacto de olvido” de la Transición, algo que llega a obsesionar a su protagonista, y de lo que se hacen eco otros personajes, incluso desde la reacción ideológica que representa su confidente Bromuro, un ex combatiente en la División Azul organizada por la Falange. En ese sentido, podríamos decir que las novelas de Carvalho constituyen una especie de antídoto o revulsivo contra esa desmemorización cultural, que en aras de una pretendida modernidad borra las huellas de su pasado. En última instancia, la serie Carvalho se propone un ejercicio de contra-memoria histórica, como una forma de resistencia frente a una sociedad, que tiene aversión a recordar su propio pasado, todavía más lleno de sombras que de luces. Como testigo, investigador y cronista, Pepe Carvalho se convierte en la memoria y en el barómetro cultural de esa particular encrucijada histórica llamada Transición.

La novela *Tatuaje*, primera entrega tras el renacimiento de Pepe Carvalho, fue publicada en 1974 por una pequeña editorial de José Batlló. El exiliado ex guardaespaldas se ha transformado en un detective privado en la consolidada sociedad de consumo española de mitad de los setenta, y a la vez en un instrumento privilegiado de observación y crítica social como *voyeur* infiltrado en los ambientes más diversos. La trama de la novela lleva a Pepe

Carvalho a través de los barrios bajos de Barcelona, el universo del Raval, y el mundo de los trabajadores emigrantes españoles en Holanda. Debido a la censura vigente en aquel tiempo, que no permitiría una representación realista o crítica de la policía española y de ciertos ambientes, gran parte de la acción de la novela tiene lugar precisamente en Amsterdam.

En la novela aparecen toda una serie de referencias a los medios de comunicación y la cultura popular, ya sea el cine, la música, la comida o el deporte. “Tatuaje” era también el título de la popular copla de la posguerra cantada por Conchita Piquer, que a su vez fue también retratada en el poema de *Una educación sentimental* titulado “Conchita Piquer”, como reflejo de la formación de la memoria cultural de posguerra y la reutilización de los elementos de la cultura popular como forma de resistencia. Se encuentran en la novela también numerosas referencias literarias y reflexiones metaficcionalles, en una parodia constante de las convenciones genéricas, con exageraciones humorísticas e inversiones lúdicas. Las convenciones narrativas del cine negro y la novela policíaca, en la versión *hard-boiled* de Dashiell Hammett y Raymond Chandler, son hábilmente explotadas y deconstruidas, usadas y abusadas a la vez, de una forma posmoderna.

Tatuaje contiene ya muchos de los principales ingredientes que se desarrollarían en años venideros en las otras novelas que componen la serie de Pepe Carvalho. Cuenta con el complejo y contradictorio personaje de Pepe Carvalho, ex militante antifranquista comunista y ex agente de la CIA que se ha convertido en un detective privado escéptico y cínico en el *barrio chino* de Barcelona. En contra de la convencionalidad pequeño-burguesa, la novia de Pepe Carvalho, Charo, es una chica de compañía, y su red de amigos y asociados conforma una variopinta familia de personajes marginados y ex reclusos. Su desdén por la cultura elitista se refleja también en el ritual de la quema de libros en la chimenea, otro irónico ejercicio metaficcional, pero es un gran conocedor de los placeres corporales, así como un exquisito gourmet. La frecuente descripción de recetas de comida, escenas eróticas, mezcladas con reflexiones políticas y culturales, canciones y poemas insertados, crea una textura de mosaico, que a veces se asemeja al collage experimental y la hibridez de sus novelas anteriores, con la adición de una sólida trama narrativa.

A pesar de la dosis de narratividad e historicidad y del acercamiento a la cultura popular, o quizás precisamente debido a ello, la novela pasó sin pena ni gloria entre la crítica y el público, aunque fue llevada posteriormente al

cine bajo la dirección de Bigas Luna (*Tatuaje*, 1976). Aun así, le sirvió a su autor para concebir la idea general de una serie novelesca en torno a la figura de Pepe Carvalho, con los personajes, la evolución de la trama, y los títulos, que constituiría una crónica general de la Transición de España a la democracia, pero no pudo encontrar un editor interesado en el proyecto. Es el problema al que se enfrentan siempre los pioneros que abren nuevos caminos. No había tradición de novela policíaca propiamente dicha escrita en España, el género todavía conllevaba el estigma de la subliterariedad y la cultura popular era mal vista en las capillas literarias.

Sin embargo, en 1977, pocos meses después de las primeras elecciones democráticas en España en más de cuarenta años, Vázquez Montalbán publicó una segunda novela con el renacido Pepe Carvalho como protagonista, *La soledad del manager*; ahora con el gigante editorial Planeta, y es a partir de aquí que se puede empezar a hablar de una serie. Los cambios en *La soledad del manager* con respecto a *Tatuaje* eran evidentes. En muchos sentidos, España era un país diferente después de la muerte de Franco. La censura gubernamental había desaparecido, las prohibiciones habían sido abolidas y ciertos temas que habían sido tabú durante la dictadura, en particular la política y el sexo, eran ahora abiertamente discutidos con detalle. Había también un nuevo *boom* editorial como resultado de la liberación y del interés del público por estos temas anteriormente inaccesibles. Esta celebración general de las libertades recién adquiridas se ve reflejada claramente en la novela en las escenas sexuales explícitas, las representaciones realistas de la corrupción, y la visión crítica de las instituciones españolas ligadas al pasado franquista, en particular la élite económica, los partidos políticos de derecha y la policía.

El trasfondo de la historia son las primeras elecciones democráticas después de la muerte de Franco, y la novela retrata acertadamente el ambiente de excitación así como la confusión general que rodea los acontecimientos históricos. Las realidades sociales negativas que afloraron tras la muerte de Franco, como el desempleo, la drogadicción y la delincuencia, se veían reflejadas con claridad también en la novela. Con *La soledad del manager*, el proyecto de Vázquez Montalbán de escribir la crónica de la Transición española de la dictadura a la democracia se había convertido en una realidad tangible.

Vázquez Montalbán recibió el importante premio Planeta en 1979 por su siguiente novela *Los mares del Sur*, un evento que cambiaría significativamente su carrera como novelista. Con el gran reconocimiento y proyec-

ción alcanzados por esta novela, se convirtió en uno de los nuevos novelistas identificados con la imagen de la nueva España democrática, tanto en el territorio nacional como en el extranjero. La novela logró captar el sentido general de *desencanto* que siguió a la euforia inicial tras la restauración de la democracia. Los viejos sueños y las utopías del pasado desaparecieron, y la ruptura revolucionaria con el pasado fue sustituida por una moderada transición consensuada y un pacto político para olvidar el pasado, lo que implicó la inmunidad para todos los crímenes del franquismo y la instalación en un presentismo político y económico que sólo mira sus propios intereses.

La historia trata de la mala conciencia de un empresario que se hizo rico durante el auge económico del *desarrollismo* de los años sesenta impulsado por Franco, con la construcción de polígonos periféricos para las masas de inmigrantes rurales que llegaron a las nuevas áreas suburbanas para sumarse a la población trabajadora de las grandes ciudades. Atormentado por una crisis de la mediana edad y con mala conciencia por su pasado, el constructor tiene una relación extramatrimonial con una joven de clase trabajadora de uno de esos barrios periféricos, y decide escapar a los barrios bajos que él mismo había construido en la zona Sur de Barcelona, siguiendo el modelo de Paul Gauguin en su huida a los mares del Sur. Deja así atrás sus comodidades burguesas y su seguridad, sólo para ser asesinado al final, en un ejemplo de justicia poética, por el propio monstruo que él había creado.

Las dotes narrativas mostradas por Vázquez Montalbán en *Los mares del Sur* eran ya indicativas de su madurez como novelista. Con un estilo de prosa viva y una fina observación de las costumbres sociales, la novela logra un equilibrio perfecto entre la acción de ritmo ágil, la reflexión introspectiva y el comentario social irónico. El gran éxito de crítica y público de esta novela fue uno de los detonantes para el auge de la novela negra española durante los años de la Transición. *Los mares del Sur* fue traducida al francés y publicada por la prestigiosa editorial Gallimard y fue galardonada con el “Premio internacional de la literatura policial” en 1981. *Le Monde Littéraire* seleccionó esta novela como uno de los libros más importantes del período de 1975-1985. El enorme éxito de esta novela con la crítica francesa y los lectores abrió la puerta para la obra de Vázquez Montalbán en Francia y en el resto de Europa, lo que acabaría por convertirlo en uno de los más conocidos escritores españoles contemporáneos fuera de España.

A lo largo de los años ochenta la carrera de Vázquez Montalbán como novelista se consolidó plenamente, primero como el autor de las novelas de

Pepe Carvalho, y en un segundo momento como un novelista pluridimensional. En 1981 publicó *Asesinato en el Comité Central*, un nuevo ejemplo de “política ficción”, que mostraba las disensiones internas en el Partido Comunista de España y los movimientos de oposición contra el dogmatismo del pasado. Como una especie de novela-enigma del tipo “misterio de habitación cerrada” en clave política, Pepe Carvalho viaja a Madrid para investigar el asesinato del secretario general del partido cometido durante un apagón en medio de una reunión del Comité Central.

El canibalismo político, el declive del eurocomunismo y el sentimiento generalizado de confusión y desilusión de aquellos años resuenan en toda la novela, así como los ecos de la agitación política que dio origen al intento de golpe de Estado del 23-F en el hemiciclo de las Cortes españolas por el teniente coronel Tejero ese mismo año. *Asesinato en el Comité Central* es un *tour de force* literario en la obra de Vázquez Montalbán, quien confesó que éste había sido uno de los libros más difíciles para él de escribir en toda su carrera. En esta densa y crítica novela, el autor salda sus cuentas con el partido desde dentro, puesto que él mismo había sido un militante crítico y revisionista del PSUC (Partit Socialista Unificat de Catalunya), así como miembro de su Comité Central, en diferentes etapas de su vida.

Después de esta claustrofóbica pero catártica novela que exorcizaba los demonios del pasado, la siguiente obra de Vázquez Montalbán, *Los pájaros de Bangkok*, constituye un punto de partida, un viaje de aventura y huida hacia adelante. El trasfondo de la misma es la debacle del Partido Comunista después de la eufórica victoria en las elecciones generales de 1982 del Partido Socialista Obrero Español, que estará al frente del gobierno de España durante los siguientes catorce años, y la apertura política, económica y cultural de España hacia el mundo exterior. La investigación lleva a Carvalho en este caso a Tailandia, en busca de una española desaparecida durante un viaje turístico. La atracción obsesiva de lo exótico, y la constatación de la imposibilidad de escapar a un paraíso mítico inexistente, trae a la mente nuevamente el viaje mítico de Gauguin a los mares del Sur, que habían aparecido previamente en la obra de Vázquez Montalbán, en particular, su poesía, pero también en novelas como *Happy end* y *Los mares del Sur*.

En 1984 publicó *La rosa de Alejandría*, otra novela con Pepe Carvalho que tiene como tema central otro viaje metafórico imposible de huida de las ataduras de la cultura burguesa convencional. En el marco de los viajes de los emigrantes rurales y las travesías de los marineros, las escapadas románti-

cas de una respetable ama de casa provincial en Barcelona, y el propio viaje de investigación y descubrimiento de Pepe Carvalho a la remota provincia de Albacete, la acción de la novela se centra en el viaje de huida, e inevitable regreso final, de un marino español en busca del más allá de los límites que confinan su existencia. Todas estas historias paralelas, que tienen lugar en las islas del Caribe, en Albacete, y a bordo de un buque de carga en el medio del océano, convergen en la ciudad de Barcelona, que actúa en la novela casi como una fuerza del destino.

Utilizando como *Leitmotiv* la copla popular de “La rosa de Alejandría”, con su estribillo “colorada de noche, blanca de día”, la novela narra la transición moral de la sociedad española en esos años. Vázquez Montalbán se embarca en un estudio de la ambigüedad, la duplicidad moral y el desencanto, como resultado de la toma de conciencia de las promesas individuales y colectivas incumplidas, y la nostalgia de los sueños revolucionarios del pasado.

La investigación de Pepe Carvalho en esta novela tiene claras connotaciones metafóricas, sobre la trágica insatisfacción de los deseos, la doblez de la conducta y el secreto de la identidad interior, reflejados a través del prisma de la sexualidad insatisfecha o escondida. La acción principal gira en torno a un caso de secreto travestismo, el del capitán del barco La rosa de Alejandría, que canta coplas vestido de folclórica en su camarote, con ecos del ambiente de *Querelle* de Fassbinder, y una víctima, una mujer que vive en secreto una doble vida como prostituta, parecida a la protagonista de *Belle de Jour* de Luis Buñuel, conformando dos historias que se cruzan trágicamente. *La rosa de Alejandría* es una novela intensa de múltiples capas, canalla y poética a la vez, que refleja un sentimiento melancólico de pérdida, por los deseos que se desvanecieron en un pasado que se ha ido, y la continua búsqueda de nuevos horizontes.

En 1986 sale a la luz la novela *El balneario*, dentro de la nueva “Serie Carvalho” establecida por Planeta, la primera serie española dedicada a un personaje de ficción, en la que aparecerán también varios volúmenes de relatos cortos como *Historias de política ficción* o *Asesinato en Prado del Rey*. *El balneario* representa un cambio con respecto a las novelas de Carvalho anteriores. Carvalho está envejeciendo y la novela denota una cierta fatiga, aparentemente atrapada dentro de las fórmulas creadas por la propia serie. Tal vez en un esfuerzo reactivo, hay menos acción y mucha más caricatura en esta novela, lo cual la emparenta en cierto sentido con la sensibilidad de la época subnormal. En el contexto de la reciente entrada de España en la CEE

ese mismo año, y la transformación del país en una sociedad de nuevos ricos, la novela constituye una alegoría satírica del hermético confort del primer mundo, el exclusivo club social de los países ricos del Norte.

La fase olímpica de la serie Carvalho comienza con *El delantero centro fue asesinado al atardecer*, una crítica de la nueva planificación urbana, la borradura de la memoria colectiva, y el negocio del fútbol como metáfora del capitalismo tardío, en el contexto de las drásticas renovaciones de Barcelona para los Juegos Olímpicos. La novela presenta la paradójica realidad de la reconstrucción moderna de la ciudad, ordenando la destrucción del pasado y sus lugares de memoria colectiva, en aras de una posmodernidad asentada sobre la especulación urbanística, el espectáculo de la imagen y el consumo global.

Otras entregas de la serie de Pepe Carvalho de plena ambientación olímpica fueron publicadas a principios de los años noventa, como *El laberinto griego* y *Sabotaje olímpico*. Esta última utilizaba los Juegos Olímpicos de 1992 como telón de fondo para una delirante acción que mostraba el revés de la realidad prefabricada por los discursos políticos, mediáticos y urbanísticos. Es una novela absolutamente caricaturesca, a veces rayana en lo surrealista, y curiosamente muy cercana a un posicionamiento estético e ideológico subnormal. La evolución de la propia realidad, con la implantación de la globalización y sus guerras teledirigidas, la multinacionalización neoliberal, los falsos profetas del circo mediático, el enorme montaje de las olimpiadas, construidas como coartada para todo, y la consiguiente alienación del intelectual, le hacen volver a los postulados subnormales, nunca del todo abandonados. La transformación de la ciudad como un gran espectáculo de consumo se ve sometida en la novela a un proceso de deformación grotesca que acentúa la falsedad y el simulacro sobre la que se ha construido, con unos personajes plásticos y deformados, y unas situaciones absolutamente farsescas. Es, evidentemente, una crítica devastadora de la olimpificación de Barcelona, de lo que se ha hecho con el pasado borrado, y del futuro que se está construyendo.

La realidad histórica vista como una farsa caricaturesca es también particularmente notable en su novela de 1994, *Roldán, ni vivo ni muerto*, publicada además con el acompañamiento de ilustraciones de cómic que refuerzan todavía más el carácter caricaturesco de la novela. En esta ocasión Carvalho se dedica a la búsqueda y captura ficticia del notorio director de la Guardia Civil española, Luis Roldán, que en esos momentos se había

fugado, tras haber sido acusado de cohecho y una enorme malversación de fondos públicos “reservados” para los trabajos sucios del sistema. Nuevamente, la realidad histórica referida es en sí misma, por su propio exceso, material de farsa. Como una parodia de la teoría posmoderna del simulacro, y de la duplicación científica clónica, la novela está llena de Roldanes que hacen imposible distinguir el original de la copia.

En la novela *El premio*, también escrita en clave satírica con matices caricaturescos, Vázquez Montalbán presenta un iconoclasta ajuste de cuentas con la sociedad literaria española, sus editores, sus críticos y sus premios. Coincide con el ensayo periodístico *Un polaco en la corte del Rey Juan Carlos*, publicado en esas mismas fechas, en el retrato y diagnóstico del ambiente cultural de la capital del Estado, visto como un espectáculo de circo dirigido por los medios de comunicación. En cierta manera la novela constituye una autocrítica del ambiente literario español, del canibalismo tribal, las rencillas internas, reflejado en la propia constitución de la novela, que sigue la figura autodevoradora del ouroboros, la serpiente que se muerde su propia cola.

En 1997 Vázquez Montalbán publicó *Quinteto de Buenos Aires*, novela que contiene diez historias de Pepe Carvalho escritas originalmente para una serie de televisión en Argentina. En *Quinteto*, Pepe Carvalho viaja a Buenos Aires tras la caída de la Junta militar para investigar el caso de un tío lejano suyo que ha “desaparecido”. La novela ofrece al lector una reconstrucción de la sociedad argentina contemporánea desde la mirada extranjera de Carvalho, centrándose en la resistencia de la contramemoria, en contra de los intentos interesados por silenciar el pasado. *Quinteto de Buenos Aires* representa un nuevo intento de reivindicar la memoria histórica como una forma de resistencia contra la borradura del pasado en los discursos públicos, contra la impunidad, los crímenes contra la humanidad, en la era de la globalización. En cierto sentido la novela aboga por la construcción de comunidades de memoria que van más allá de los límites geopolíticos nacionales, en una especie de reivindicación de la memoria histórica sin fronteras. Se podría decir que *Quinteto* se adelantaba a la realidad histórica y a los movimientos transnacionales de reivindicación de la memoria histórica y la justicia, que empezaron a tener gran repercusión a partir de que el juez Garzón tratara de poner en práctica esta lucha contra la impunidad desde España, con la famosa orden de extradición contra Pinochet en 1998.

En *El hombre de mi vida* (2000), Carvalho regresa a Barcelona después de una larga ausencia de la ciudad desde el final de las olimpiadas. Vuelve

también a Barcelona su antigua novia Charo, que pasa de regente de un hotel en Andorra a dueña de un negocio en el puerto olímpico. Todo en esta novela resulta muy alegórico del ambiente posolímpico del final de milenio, y de la transformación definitiva de la ciudad en un territorio del comercio global. Por ello, nada es ya igual. Ni la relación entre los personajes se puede reanudar, ni la propia relación de los personajes con la ciudad es tampoco la misma. Carvalho se siente cada vez más alejado, alienado y desorientado en una ciudad que le parece extraña y desconocida, anunciando así el final cada vez más próximo de la serie con *Milenio*.

Milenio Carvalho (publicada póstumamente en 2004) es la novela con la que la serie llega su punto final. De manera premonitoria, esta novela constituye una despedida autorreflexiva, revisando los lugares de la memoria de Carvalho, de Barcelona a Bangkok y desde Australia hasta África y Argentina. En *Milenio* Carvalho y su ayudante Biscuter realizan un viaje alrededor del mundo, como unos Don Quijote y Sancho del siglo XXI, dando testimonio de los conflictos contemporáneos y examinando el triste legado del colonialismo europeo en los cuatro continentes: el clima de violencia política en el Medio Oriente, con el terrorismo organizado y el contraterrorismo, el paisaje después de la batalla en Afganistán, los paraísos perdidos de Oriente y los mares del Sur, la promesa americana semieternamente pospuesta del Cono Sur y Brasil, terminando con la terrible realidad de la violencia y el hambre en África. *Milenio* presenta una completa galería humana de las víctimas de la globalización, la fase neocolonial de un nuevo orden mundial que ha producido una división desigual de fuerzas entre los globalizadores y globalizados, así como la posibilidad de ofrecer resistencia. *Milenio* postula así una doble visión, la perspectiva que ve los horrores del pasado que rigen el presente y la incesante esperanza utópica de poder cambiar el futuro.

MEMORIA HISTÓRICA Y RESISTENCIA

De manera paralela a la serie Carvalho, desde mitad de los años ochenta, Vázquez Montalbán fue alternando su producción narrativa con otro tipo de novelas fuera del género negro, ya bien novelas de la memoria, como la trilogía de novelas sobre “la ética de la resistencia”, novelas-crónica como *Cuarteto* y *Los alegres muchachos de Atzavara*, o novelas de la globalización fin de milenio. La trilogía de novelas de la memoria contiene tres obras

monumentales para la reconstrucción de la memoria histórica de la guerra y la posguerra: *El pianista* (1985), *Galíndez* (1990) y *Autobiografía del general Franco* (1992). Estas novelas se pueden ver también como metaficciones historiográficas, porque al mismo tiempo nos revelan autorreflexivamente los cosidos de su propia construcción narrativa como novelas de la memoria así como el andamiaje de la construcción del discurso histórico.

En 1985, Vázquez Montalbán sorprende a lectores y críticos con la publicación de *El pianista*, su primera novela en más de diez años no relacionada con la plenamente establecida serie de Pepe Carvalho. *El pianista* comienza así una nueva etapa en la carrera de Vázquez Montalbán como novelista. A partir de este momento, alternará entre dos líneas paralelas de novelas, la serie de Pepe Carvalho y el resto de su producción narrativa. Lo que todas sus novelas tienen en común, sin embargo, es el objetivo de hacer una crónica crítica de la sociedad española y del mundo contemporáneo.

El pianista es la primera novela en torno a la temática de “la ética de la resistencia”, que ofrece una reflexión sobre el papel del artista y el intelectual en la sociedad, y el declive moral colectivo del espíritu revolucionario de resistencia del pasado, durante la guerra y la posguerra, al conformismo yuppie y la instalación del presente.

La novela está dividida en tres partes y los eventos aparecen organizados en orden cronológico retrospectivo, imitando los efectos de la memoria y el proceso de investigación. Con esta estructura narrativa se ponen de relieve las conexiones entre el pasado y el presente, reflejados en tres viajes metafóricos. La primera parte de la novela tiene lugar en la Barcelona contemporánea, cuando un grupo de amigos intelectuales se embarcan en un viaje al pasado, a través de las calles viejas de la ciudad de su juventud, el Distrito V de Barcelona, que les hace rememorar el pasado, ahora que sus viejos ideales revolucionarios se han transformado y acomodado dentro del convencionalismo burgués y del éxito social. Los encuentros nocturnos en un cabaret de *drag queens* con el viejo pianista represaliado Rosell, en un tiempo virtuosa promesa y ahora reconvertido por la necesidad en anónimo músico de acompañamiento, con su antiguo maestro Doria, un camaleónico y oportunista triunfador sin escrúpulos, y con el histórico antiguo militante socialista convertido en Ministro, Javier Solana, ahora muy alejado de sus proclamas de juventud, acentúa este fuerte contraste entre pasado y presente, y la disolución de las promesas del pasado y el mudable carácter de travestismo de la Transición española.

La segunda parte tiene lugar en el mismo Distrito V en 1942, una ciudad que todavía se está recuperando de los traumas de la guerra reciente. Un grupo de vecinos realiza un peculiar viaje a través de las azoteas de las casas del barrio, el único espacio de libertad disponible en la asfixiante realidad de posguerra, en una búsqueda surrealista y poética de un piano para ayudar a un prisionero político recientemente liberado (Rosell). En esta sección se transparenta una dominante sensación de derrota, pero también de resistencia colectiva y solidaridad.

La tercera parte tiene lugar en París en 1936, al comienzo de la Guerra Civil española, y presenta las diferentes respuestas a la guerra de un grupo de artistas e intelectuales españoles. Unos eligen quedarse en la torre de marfil parisina, como Doria (personaje inspirado en Dalí), otros viajar de regreso a España en defensa del gobierno republicano legítimo, como Rosell, y sufrir las consecuencias.

La novela en última instancia ofrece un oscuro panorama pesimista sobre el estado de la memoria histórica en la sociedad española contemporánea. Como la primera parte de la novela ya mostraba al lector, el conformismo político es públicamente reconocido, mientras que los actos de resistencia terminarán derrotados y olvidados. *El pianista* fue recibida con gran éxito de crítica y público, que resultó en la apreciación de que Vázquez Montalbán como novelista era más que un buen escritor de novelas negras *sui generis*, un novelista todoterreno de primera clase, apreciación que se vería repetidamente confirmada en años futuros.

En 1990, Vázquez Montalbán publicó *Galíndez*, la segunda de las novelas de la “ética de la resistencia”, que es, además, una de sus obras más ambiciosas. *Galíndez* se basa en la reconstrucción de los hechos reales que rodearon la desaparición en las calles de Nueva York en 1956 de Jesús de Galíndez, representante del gobierno vasco en el exilio ante las Naciones Unidas, por orden del dictador dominicano Rafael Trujillo. Galíndez “es desaparecido” sin dejar rastro, para nunca más volver a aparecer, inaugurando así una siniestra tradición en las dictaduras latinoamericanas de la segunda mitad del siglo xx, amparadas por el manto de la Guerra Fría.

La obsesión de Vázquez Montalbán con la figura histórica de Jesús de Galíndez se remonta a su época de estudiante en la Universidad de Barcelona, como una figura que personificaba la lucha de resistencia contra los regímenes dictatoriales, primero durante la Guerra Civil en España, y después en su exilio americano; así como la persistencia del espíritu repu-

blicano en el exilio y reposicionamiento de los ideales en el contexto de la Guerra Fría, de su victimización, y finalmente su olvido. De hecho, Vázquez Montalbán había estado germinando lentamente la concepción de *Galíndez* durante muchos años (ya había una breve mención de la historia de Galíndez en *Yo maté a Kennedy*, cuya escritura se había iniciado en 1967, y también había escrito el guion de *Galíndez o Los vascos del siglo XX* en 1985).

La novela recrea los acontecimientos que condujeron a la desaparición y asesinato de Galíndez, en represalia por haber publicado una tesis doctoral en la que denunciaba públicamente la dictadura de Trujillo, la cual había conocido de primera mano durante su exilio en Santo Domingo. Poco a poco, varios de los implicados, cómplices partícipes o testigos de la desaparición de Galíndez, fueron desapareciendo a su vez en similares situaciones (accidentes fortuitos, suicidios). Se inició una investigación en toda regla en el Congreso de los Estados Unidos sobre el “caso Galíndez”, a raíz de la desaparición de un ciudadano norteamericano implicado en el caso. Se sospechaba que el rapto y asesinato de Galíndez, así como los sucesivos asesinatos y desapariciones, habían sido ordenados directamente por Trujillo, quien con un fuerte *lobby* de presión en Washington en el marco de la Guerra Fría, se sentía protegido para actuar con plena impunidad. El “caso Galíndez” recibió gran atención en los medios informativos de la época en todo el mundo, y aunque acabaría siendo el detonante del final de la era de Trujillo unos pocos años más tarde, lo cierto es que se le echó tierra por encima al caso, para quedar como un misterio real nunca del todo resuelto. El proceso de investigación del pasado se reabre de nuevo en los años ochenta por una idealista joven estudiante estadounidense que descubre la implicación de diferentes agencias de inteligencia, lo que la llevará a compartir el mismo destino de Galíndez: su desaparición y muerte.

Galíndez es otro importante *tour de force* novelístico, donde Vázquez Montalbán logra equilibrar el suspense narrativo de la novela de investigación, con la textura de palimpsesto de la metaficción historiográfica, que incluye una gran cantidad de documentación histórica, tales como entrevistas, cartas, ensayos y material de archivo. Una novela conmovedora que ofrece una visión más optimista sobre la posibilidad de resistencia en un contexto globalizado, en comparación con la desesperanza retratada en *El pianista*. La novela fue galardonada con el Premio Nacional de Literatura en España y el Premio Literario Europeo, además del Premio Hammett.

En 1992, el año del 100 aniversario del nacimiento de Franco, Vázquez Montalbán publicó *Autobiografía del general Franco*, elogiada por el crítico Haro Tecglen como “un monumento antifranquista”. La novela, la tercera de la trilogía de la “ética de la resistencia”, es efectivamente monumental, con más de 600 páginas y una exhaustiva bibliografía de fuentes secundarias consultadas e incorporadas en el texto. *Autobiografía del general Franco* sigue la rica tradición de las novelas de la dictadura en la literatura del siglo xx hispana, como las de Ramón Valle-Inclán, Augusto Roa Bastos, Miguel Ángel Asturias, Ramón J. Sender, Francisco Ayala o Gabriel García Márquez. Vázquez Montalbán, en lugar de elegir el modo grotesco, satírico o el realismo mágico, optó por la estrategia posmoderna de crear “ruido”. La novela, así, tiene una doble voz narrativa: un relato autobiográfico de ficción de la vida de Franco y un disonante contra-discurso por parte del narrador, un intelectual antifranquista encargado de escribir el libro. Su contra-memoria crea el “ruido” al corregir, completar y cancelar el relato oficial, y escribir al mismo tiempo la autobiografía colectiva de la resistencia antifranquista. Con *Autobiografía del general Franco* Vázquez Montalbán completa la trilogía de la “ética de la resistencia”, creando otro logrado ejemplo de meta-ficción historiográfica posmoderna que muestra el andamiaje de su propia construcción a la vez que una reivindicación de la memoria histórica, como una forma de resistencia frente a la inquisición del presente.

GLOBALIZACIÓN Y FIN DE MILENIO. RETORNO AL PLANETA DE LOS SIMIOS

Como si viviéramos en un planeta dominado por los simios supervivientes a la catástrofe del racionalismo utopista, se nos amenaza con nuevas catástrofes si dejamos de ser simios.

M. Vázquez Montalbán, *Panfleto desde el planeta de los simios*.

Uno de los ejes principales en la obra narrativa y las reflexiones ensayísticas de Vázquez Montalbán a lo largo de los años noventa es la constatación de los efectos devastadores de la globalización y la búsqueda de posibles vías de resistencia, así como el rescate de la memoria histórica como una forma de construir una alternativa de futuro. Sus novelas del final del milenio sobre la dialéctica del poder y el contrapoder se presentan como respuestas críticas frente a la globalización, el neoliberalismo y el declarado final de la Historia: la testamentaria *El estrangulador* (1994) en un Boston metafórico

y apocalíptico, *O César o nada* (1998) en la despiadada Italia de los omnipotentes Borgia con claros paralelos con el (des)orden del mundo presente, y *Erec y Enide* (2002), entre los horrores de la violencia en Guatemala y la lucha de los cooperantes de ONG.

Estas narraciones conforman todo un panorama de respuestas críticas al proclamado final de la Historia y una indagación sobre el rol del intelectual frente a los retos de la sociedad y el poder, que encuentran su reflejo en ensayos importantes de estos años, tales como *El escriba sentado*, *Marcos: el señor de los espejos*, *Y Dios entró en La Habana*, y sobre todo, *Panfleto desde el planeta de los simios*, que buscan nuevos espacios, nuevos imaginarios y nuevos sujetos históricos capaces de avanzar hacia la emancipación y la profundización de la justicia social.

Tras la caída del Muro de Berlín y el final de la Guerra Fría, que algunos observadores interpretan como el final de la Historia con la victoria definitiva del neoliberalismo como doctrina planetaria, otros, como Vázquez Montalbán, se enfrentan a la instalación de un nuevo orden mundial bajo la dictadura de los mercados y la destrucción de los imaginarios emancipatorios que han movido la humanidad desde la Ilustración. Esta situación poshistórica del “día después” y de tabula rasa con el pasado es representada por Vázquez Montalbán a través de la metáfora del planeta de los simios. Un planeta de tierra baldía que ha destruido la memoria y el deseo, la explicación de quiénes somos y cómo hemos llegado aquí, y a dónde queremos ir como individuos y como sociedad. La aniquilación de la memoria y el deseo es necesaria porque revelan y se oponen a los poderosos intereses de los controladores del presente: “Y puestos a mutilar a fondo, no interesa salvar la Memoria ni la Historia (presencia obscena de los referentes causales del desorden actual del mundo) ni repensar la realidad para acceder a un futuro diferente. Ni Memoria ni Utopía. Presente. El Presente como inquisición, según la sospecha de Sciascia” (*Panfleto 46*).

Por esta razón, el retorno al planeta de los simios conlleva un retorno a la subnormalidad tanto en el fondo y la forma, un regreso a los planteamientos desenmascaradores de la realidad disfrazada de farsa colectiva, y al cuestionamiento del rol del intelectual. En el fondo, la dinámica de la Guerra Fría ha sido sustituida por otra nueva constelación, pero la ordenación del mundo en el planeta de los simios globalizados sigue la misma dinámica de verdugos y víctimas, explotadores y explotados. En la forma, es un intento de comprensión de una desconcertante realidad alucinada que adquiere el aspecto

de una pesadilla surreal. Sirva de ejemplo de este regreso a la subnormalidad el siguiente pasaje de *Panfleto*, donde la autocelebración victoriosa del final de la Historia es retratada como un vistoso baile de máscaras, un supermercado de imágenes, un simulacro de realidad, en la que los simios se han visto reducidos a ser consumidores o no ser nada. El discurso utiliza un lenguaje hiperbólico y desmesurado, irreal, propio de la propaganda publicitaria o política, lo mismo da, en el circo de las ideas y los mensajes mediáticos:

El Gran Circo de Intelectuales Neoliberales Químicamente Puros o Ex Marxistas Arrepentidos o la Trilateral pueden ser mesiánicos cuando prefiguran la fatalidad de un universo basado en la verdad única, el mercado único y el ejército gendarme único vigilando el fogonazo de flash que acompaña la foto final de la Historia, pulsado ante los mejores paisajes de las mejores sociedades abiertas. Una foto fija en la que evidentemente cada uno de los miembros de esa fotografía tendrán por los siglos de los siglos un imaginario determinado, puesto que la historia ha terminado y hemos entrado en la Eternidad Limbo Gran Liquidación Fin de Temporada. Aquel al que la foto lo haya pillado rigiendo Wall Street, por toda la eternidad regirá Wall Street, y aquel al que lo haya pillado siendo etíope y muriéndose de hambre en Etiopía, toda la vida será etíope y se morirá de hambre en Etiopía. (*Panfleto* 46-7)

Frente a la visión de un planeta de simios resignados a asumir su condición de simios, refugiados en la caverna de sombras, es necesario testificar la falsificación de la realidad en la que vivimos. La visión del intelectual crítico como humanoide rodeado de simios, esclarecedor de las injusticias existentes en la sociedad globalizada, frente a la complicidad con el sistema del simio instalado.

En los ensayos y novelas de Vázquez Montalbán se trata repetidamente de buscar la salida del planeta de los simios, de retomar la razón como una fuerza de cambio histórico, alejada de mesianismos, asentada sobre unos ideales emancipatorios más libres y más justos para toda la humanidad.

No es extraño, por tanto, que su novela *El estrangulador* (1994) regrese a los principios de la subnormalidad, desde la perspectiva de un intelectual alienado y autista que rechaza el orden establecido y eleva su voz crítica frente a los controladores del lenguaje y del poder. *El estrangulador* representa un nuevo giro en la carrera novelística de Vázquez Montalbán, y fue recibida por los críticos como una de sus mejores y más ambiciosas novelas. La historia, contada en primera persona desde el punto de vista de un enfermo

mental, es una acusación radical de la sociedad contemporánea, vista desde los márgenes de un intelectual alienado, que dice ser el estrangulador de Boston. La condición esquizofrénica del narrador permite una narración multiperspectivista que hipnotiza al lector en un kafkiano laberinto de palabras. Siguiendo las teorías de Michel Foucault y el movimiento de la anti-psiquiatría, la locura se usa como una metáfora, una construcción cultural creada para proteger el orden social. La novela, sin embargo, compuesta por las páginas del diario escrito por el narrador como terapia médica, deconstruye con furia el establecimiento social, político y médico que ha encarcelado a su narrador. *El estrangulador* recibió el prestigioso Premio de la Crítica española en 1994. Al año siguiente, Vázquez Montalbán fue galardonado con el Premio Nacional de las Letras Españolas por el conjunto de su obra.

La novela *O César o nada* (1998) podría parecer en principio una novela histórica sobre la política maquiavélica y las luchas intestinas por el poder en la corrupta Roma de los Borgia. Sin embargo, más allá de las meras apariencias, *O César o nada* es sobre todo una novela irónicamente “poshistórica”, llena de anacronismos intencionales y paralelismos con el clima de ambición política, corrupción, terrorismo y terror de Estado en la España de los años noventa. Al mismo tiempo, el resquebrajamiento del orden feudal y la entrada en la modernidad con el nacimiento del Estado-nación funciona como una parábola de la contemporánea recomposición del orden mundial, con la crisis del Estado-nación y la entrada en la globalización del fin de milenio. La novela constituye un alegato a favor de nuevos sujetos históricos capaces de reconducir la historia, firmemente enfrentado a los discursos interesados del neoliberalismo que predicán el final de la Historia.

En 2002 Vázquez Montalbán vio la publicación de su última novela, *Erec y Enide*, una reinterpretación moderna del mito artúrico de Erec y Enide, la pareja de valerosos amantes en busca de aventuras, escrito por Chrétien de Troyes. Se presentan en la novela dos historias paralelas, una mirando hacia el pasado y otra que mira hacia el futuro: un erudito medievalista recibe un homenaje al final de su trayectoria académica en la pequeña isla de San Simón, en la ría de Vigo. Mientras prepara su discurso de aceptación sobre el mito de Erec y Enide, recuerda su vida y su relación con su esposa, que lo abandona para comenzar una nueva vida. Mientras tanto, su hijo y su novia se han embarcado en una aventura similar a la de Erec y Enide como parte de la organización “Médicos sin Fronteras” en Guatemala, en pro de la justicia social. La novela entrelaza así memoria y deseo como dos lados

inseparables que dan sentido a la propia vida. *Erec y Enide* es probablemente una de las novelas más positivas y optimistas de Vázquez Montalbán en su perspectiva, con su reafirmación de la creencia en las virtudes de la solidaridad humana, el amor y el compromiso personal con la justicia social, más allá de las fronteras geopolíticas o culturales, de clase, origen o raza.

El conjunto de estas narraciones, así como la mayor parte de los ensayos y otros escritos de Vázquez Montalbán en estos años indagan sobre la construcción del poder y de las posibilidades de resistencia, tratan de explorar alternativas a la implacable dictadura de los mercados, denunciar las corrientes neocoloniales de la globalización y luchar contra la proclamación del final de la Historia, con la constatación de la victoria del economicismo neoliberal como nuevo dogma universal. Instalados en el planeta de los simios que han borrado su pasado, el compromiso de cambiar la Historia y cambiar la vida es un recuerdo por el que todavía vale la pena luchar.

Este abreviado recorrido por la obra literaria de Vázquez Montalbán conforma tan solo un “puñado de imágenes” bajo el sol, pero aun reducido y fragmentado confío en que sirva de mínima base y de estímulo al lector para las discusiones mantenidas en las siguientes páginas.

Mi agradecimiento a los editores de la revista *Quimera*, al North-South Center de la Universidad de Miami, a Dartmouth College y a Tamesis, que publicaron fragmentos de estas conversaciones en versiones anteriores. A Anna Sallés, Daniel Vázquez, Carina Pons y María Pizarro, por apoyar entusiásticamente este proyecto. A Hado Lyra, por compartir su conocimiento y esas fascinantes e inéditas fotografías personales que ilustran momentos especiales de la vida del autor. Y a Xulio Adán Eiroa, por compartir el gran collage surrealista de la puerta de su estudio, que resume espectacularmente en imágenes ese alucinado planeta de los simios lleno de ruido y furia. Por último, quisiera expresar mi agradecimiento a Lluís Bassets por sus bien atinadas y generosas palabras, que ponen de relieve magníficamente el amplio legado intelectual de la obra de Manuel Vázquez Montalbán.

Auckland, abril de 2013

CONVERSACIONES



Foto 2. Vázquez Montalbán y grupo de carvalhistas en Madrid durante las “Jornadas Carvalho”. Mayo de 1997. Fotografía de Hado Lyra, cedida por la autora.

1. Desde el balneario

Conversación con Manuel Vázquez Montalbán en julio de 1987 en Barcelona, tras la publicación de El balneario –parábola satírica sobre la entrada de España en la CEE, el privilegiado club social de los países ricos– que inaugura la nueva ‘Serie Carvalho’ de Planeta.

Larga y profunda discusión sobre la novela negra en España, las relaciones de la literatura culta y la cultura popular, y la formación de la educación sentimental, donde se dan cita Dashiell Hammett, Sartre, Unamuno, Hemingway, Moravia, Gore Vidal, Joyce, el Quijote o Eduardo Mendoza, al lado de Gene Kelly, Gary Cooper, Bonanza, Antonio Machín y Conchita Piquer, entre otros muchos mitos culturales contemporáneos de la memoria colectiva.

J. C.: ¿Cómo encuadrarías al género policíaco dentro de la literatura contemporánea en general?

M.V.M.: Yo creo que por su génesis y la maleza que hay en sus productos el llamado género policíaco es subliteratura, salvo cuando se produce el mutante cualitativo. En un momento determinado Raymond Chandler, Chester Himes y Dashiell Hammett, sobre un fondo cualitativo paraliterario, de pronto crean literatura y lo hacen por determinantes muy diferentes. En el caso de Hammett no existe mala conciencia literaria, en Chandler sí existe, porque lo que él quería ser era un poeta importante de la lengua inglesa, como Yeats, y en cambio se encuentra haciendo algo que le divierte y le da dinero, pero en lo que no cree. El caso de Chester Himes es exactamente igual. Pero todos ellos, por circunstancias muy diferentes, hacen literatura. De forma similar, de la novela de caballerías sale el *Quijote*; o de un tipo de novela de costumbres, burlona, muy retórica, que tiene su origen ya en el Renacimiento, surge la novela inglesa del XVIII.

La imagen de ese género más corriente es la de la literatura policíaca de consumo que en España tuvo su esplendor sobre todo en los años cuarenta y cincuenta en las ediciones de Bruguera, las novelas de a duro, incluso alquiladas en quioscos de librerías populares. Pero esa imagen no tiene en cuenta, por ejemplo, a Dashiell Hammett, que sirve como el elemento de refección de la técnica de la novela, con el behaviorismo como su influencia, o al

menos su adopción por parte de la novela objetiva francesa del cincuenta. Y hay una tercera dimensión cuando un referente de novela de género sirve para hacer otras cosas, como lo que yo llamo novela histórica actual: John Le Carré o Graham Greene o la novela política de Leonardo Sciascia. En ellas hay un referente de la novela negra, que en el caso de Sciascia lo utiliza para hacer la mejor novela política que se escribe hoy en Europa; y en el caso de Le Carré la mejor novela de investigación histórica.

Hay un panorama general paraliterario basado en crear una literatura de abastecimiento, de literatura de masas, que de pronto genera unas variantes, unos mutantes, que se corresponden generalmente con lo literario, y además una relación de trasvase de elementos que ha descubierto la novela policíaca, elementos técnicos e incluso literarios y lingüísticos que son apropiados por la literatura en general: la caracterización del mirón literario, el investigador, el método de encuesta, el tipo de delito que introduce en relación con la novela tradicional (el delito social organizado). Todo esto la literatura “normal” lo asume y lo incorpora a su actitud. Yo jamás he considerado que escribiera subliteratura, de ser así nunca la hubiera escrito, y de hecho casi siempre, salvo cuando no he tenido más remedio, he editado mis novelas en colecciones no policiales; no porque considere que el género es menor, para mí. Chester Himes es un novelista tan importante como Richard Wright o como cualquier novelista de la nueva negritud, y Dashiell Hammett es tan importante como Ernest Hemingway o William Faulkner. Pero no he escrito jamás con la voluntad de hacer subgénero ni de hacer subliteratura.

J. C.: ¿Se puede mantener hoy en día la distinción entre arte culto y arte popular?

M. V. M: Sí, evidentemente hay una parte del patrimonio antiguo y del que se está elaborando en estos momentos que, desde el punto de vista comunicacional, tiene unos códigos idiomáticos que no están al alcance de todo el mundo. Por la división social del trabajo, hay gente que no tiene tiempo de educarse la retina yendo a exposiciones y cuando ve un cuadro o un tapiz determinado en reproducción industrial, en serigrafía, tendrá una impresión meramente sensorial. A lo mejor tiene una capacidad para leer el cuadro de una manera pero carecerá de unos elementos que otra persona sí tiene para descifrar el código y descubrir toda su riqueza.

Lo que es más falso es pensar que hay zonas culturales de la sociedad aisladas de lo popular. Creo que el impacto de lo que llamamos cultura

popular llega a todo el mundo, incluso a los que tienen mayor voluntad de isleños, de refugiarse en una cultura ensimismada, a la defensiva de la penetración de la cultura de masas. Por otra parte la sociedad de consumo, la industria cultural, puede crear una masificación de esa supuesta cultura por la vía del prestigio. Si se prestigia socialmente un código culto, aunque nadie lo entienda, puede ser susceptible de masificación. En España se produce. Mantener una frontera artificial en el terreno literario es muy difícil. Evidentemente hay una tendencia, no sólo literaria, incluso musical, basada en que sólo es legítimo aquello que no es susceptible de masificación. Eso es algo que está presente hoy en el ejercicio cultural.

J. C.: ¿Se puede definir la novela negra?

M.V. M.: Es muy difícil de explicar. Es una novela basada en un hecho criminal que suscita una investigación, un viaje o merodeo literario que utiliza una retórica y unas claves formales ensayadas por una tradición de género, el cual en un momento determinado es recodificado por novelistas norteamericanos y se convierte en un referente a partir del cual el género se modifica.

J. C.: Una definición muy amplia...

M. V. M: Muy amplia y llena de casuística.

J. C.: ¿Dónde se puede trazar la raya y decir “esto sí es novela negra, esto no”? ¿No es hasta cierto punto un criterio personal y arbitrario?

M. V. M.: Personal, y sobre todo en la medida en que se trata de una literatura que está avalada por un código singular. En la novela de fórmula (no policíaca) lo singular no tenía importancia, lo importante era la fórmula. En la novela negra, cada uno de estos escritores tiene un código singular, y por lo tanto varía la fórmula. Cada uno de ellos ha intentado escribir un decálogo. Chandler tiene un decálogo, S. S. Van Dine escribe otro decálogo, pero eso hoy en día sólo existe como chuchería del espíritu, no sirve para nada.

J. C.: ¿Ves alguna filiación entre la novela policíaca clásica y la novela policíaca negra?

M. V. M.: La filiación consiste en lo que provoca un discurso narrativo, una serie de recursos técnicos comunes como el suscitar una intriga, buscar la complicidad del lector en un proceso de desvelamiento, al que a veces, por la técnica especial del autor, llega antes el lector que el propio

autor. Pero la novela negra cambia totalmente el sentido del delito. Hasta entonces el delito era psicótico, lo que más se acercaba a una visión científica del delito era la novela policíaca derivada del naturalismo, el delito como el resultado de un impulso biológico-social, por las condiciones sociales y laborales, sometimiento, etc. En cambio la novela negra da al delito una dimensión social urbana, ligado con un desarrollo capitalista determinado que crea unas relaciones interhumanas muy especiales. El mundo donde termina la legalidad y empieza la ilegalidad es un límite pactado, y eso la novela negra lo capta de una manera realista. La novela negra posee condiciones técnicas para asumir y aprehender el realismo superiores a las que pudo tener en su momento el realismo socialista o el realismo crítico.

J. C.: ¿En líneas generales aceptas la división entre novela policíaca tradicional conservadora y novela negra progresista?

M.V. M.: Las divisiones, las líneas imaginarias y los “ismos” son referencias que no hay que tomarse al pie de la letra jamás, porque gran parte de la confusión literaria que existe la ha creado esa cantidad de líneas imaginarias que hay, tanto de “ismos” como de géneros. Yo no creo que se pueda hacer esa división tan drástica. Si se hace un análisis de contenido estrictamente ideológico de las novelas policíacas se nota en general una coincidencia entre novela-enigma y un cierto reaccionarismo, y novela negra y una visión moral de la sociedad más avanzada, pero se aplican a convenciones narrativas muy diferentes. En la novela-enigma el elemento de lo real tiene menos importancia, el autor y el lector han de entrar en una convención mucho más imaginaria y arbitraria. En cambio, en la novela negra constantemente hay elementos comprobables en la realidad e incluso algunos autores extreman esto. La vinculación con lo real es mucho más fuerte, y ha de ser muy reaccionario un autor para introducir un mensaje reaccionario en esa obra. Con tal que se limite a tener una mirada neutral o ambigua sobre la realidad, la novela no puede ser reaccionaria.

J. C.: Volviendo sobre un tema que has tocado lateralmente ¿se puede llevar más allá el paralelismo de la novela de caballerías y la actual novela policíaca?

M. V. M.: No hay una herencia directa pero sí algunas equivalencias, como la función del héroe, que ya más que a la novela de caballerías pertenecería a la parodia de la relativización moral de la novela de caballerías: el héroe

que es en realidad un antihéroe y que en general tiene una actitud romántica ante el compromiso, ante las relaciones con los demás, una complicidad con la víctima, con el perdedor, lo cual ya está en la tradición literaria desde el Renacimiento, no en la novela de caballerías sino en su origen, en la leyenda artúrica. Ahí ya está esa codificación del héroe como un hombre que siente un compromiso con la víctima. Eso lo conserva la mejor novela negra, salvo en novelas que encuentras en Himes o en Patricia Highsmith que se convierten casi en novelas psicológicas por otros procedimientos, una investigación del comportamiento individual en los límites y en lo más zoológico de la conducta humana, un gran escepticismo humanístico; eso es otro derivado de la novela negra. El moderno persecuidor de la justicia podría ser el detective privado o esos extraños comisarios o policías justos que la novela negra se ha permitido, aunque en la realidad se encuentran poquísimos.

J. C.: ¿Es esencial la figura del antihéroe en la novela negra?

M. V. M: En la que a mí me gusta es esencial, porque en general la propuesta moral de las novelas negras que prefiero es en realidad una propuesta de la moral de la ambigüedad, un cierto negativismo moral y eso necesita ser propuesto por un antihéroe, no lo puede proponer James Bond, un héroe de una pieza. En definitiva, el héroe en este tipo de novelas es un recurso narrativo, soluciona el problema del punto de vista, es decir, ¿quién ve la realidad?, ¿quién propone la mirada sobre la realidad al lector? La mirada la propone su personaje, y de cómo mire ese personaje depende la moralidad de la obra. Lo que me acerca más a identificarme con esa moral relativa, compleja y llena de contradicciones es un antihéroe: un héroe de una pieza no sería para mí creíble.

J. C.: ¿Qué importancia tiene el ejercicio del razonamiento deductivo en la novela negra?

M. V. M: Yo creo que cada vez menos. Pienso que es una herencia que asume de la novela-enigma y de la novela policíaca tradicional: cada vez tiene más importancia, en lo mejor del género, precisamente el dejar de ser género, el burlar la fórmula, utilizando unos referentes para que no se desoriente el lector para luego, dentro de esa estructura, hacer muchos virajes. A veces tiene mucha más importancia un proceso de hallazgos psicológicos que el inductor: el narrador o el personaje va proponiendo al lector, y a partir de ahí formula luego una conclusión que a la luz de la razón no resiste, y en

cambio te la crees porque psicológicamente te la ha ido vendiendo muy bien. Eso lo hace magistralmente Simenon. En Simenon el proceso de investigación no importa nada, hace lo que le da la gana, y acabas creyendo lo que él dice por la complicidad psicológica que estableces con Maigret y con su juego de relaciones con los personajes que han ido apareciendo en la novela. Yo creo que eso cada vez tiene menos importancia. Si está muy bien hecho, se agradece como un alarde técnico, pero yo creo que es lo de menos.

J. C.: ¿Crees que la novela negra obliga a poner entre paréntesis el raciocinio del lector, y que para aceptar esa ilusión de la realidad total y poder compartirla psicológicamente es necesaria la inocencia del lector?

M. V. M.: Yo creo que eso es casi imposible. La inocencia del lector es casi imposible. Lo que ocurre es que el lector se disfraza de lector cuando lee y asume el rol, pero el lector actual es un lector informado, un lector que está al día en cuanto a patrimonio literario, que ha podido leer lo que ha querido, no solamente dentro de esa rama de género, sino de todo lo demás, de manera que está muy avisado. Y de la misma manera que un escritor actual nunca pertenece a una sola tendencia ni utiliza un solo lenguaje porque de hecho los ha recibido todos, el lector es muy parecido. La inocencia del lector, si se produce, es el resultado de un ejercicio magistral del autor, porque todo conduce a que el lector actual no sea inocente.

J. C.: Hablabas hace unos instantes sobre la burla del esquema genérico. ¿Qué te parece la novela policíaca humorística, en sus variantes paródica o irónica?

M. V. M.: Es muy difícil, porque está rompiendo la convención y todo el mundo dice que en materia de sexo y de novela policíaca hay que tener mucho cuidado con el humor porque no encajan bien. Es más difícil hacer humor con el sexo que con la novela policíaca: con esta última se puede hacer humor, pero siempre relativamente, a no ser que la propia novela sea una parábola escrita en clave de humor. Yo lo he ensayado en una de ellas, en *El balneario* [1986], que es de hecho una parábola. Chandler constantemente está haciendo humor, pero con una contención tremenda para que la novela no caiga en la incredibilidad. En España, dos de las novelas de Eduardo Mendoza, las más policíacas, están en clave de parodia; las otras son otra cosa. Por lo tanto yo pienso que depende de cómo se haga eso. En general yo no lo recomendaría, pero la excepción confirma la regla.

J. C.: ¿Estás de acuerdo con los teóricos que afirman que toda novela policíaca está escrita a partir de su final, es decir, al revés, y que, por consiguiente, tiene una estructura invertida?

M. V. M.: No, en absoluto. Quizás en las novelas policíacas de verdad sí, pero en las novelas mías que más pueden parecer policíacas, jamás. Para mí el final es siempre un enigma; el final se va clarificando a medida que va avanzando la estructura de la novela.

J. C.: ¿Qué te parece en general el acercamiento ocasional a la novela policíaca por parte de escritores no dedicados normalmente a dicho género? ¿Puede significar un empuje definitivo a la novela negra como literatura “seria”, un afán de experimentación o de llegar a un nuevo público, una moda?

M. V. M.: Yo creo que la caracterización “seria” de la novela negra se la debe a sí misma, se la debe a Chandler, Hammett, Chester Himes, James Cain, Jim Thompson y a pocos más, pero al grupo de esa gente “ocasional” lo dudo. Llega un momento en que descubres que algunos de estos novelistas son pluridimensionales, no escriben novelas unidimensionales basadas sólo en la mayor o menor habilidad para mantener una intriga, sino que cuando acabas una novela lo que menos recuerdas es quién ha matado a quién, dónde y cómo, lo que recuerdas es un viaje, una aventura. Has asistido a una propuesta literaria y la has compartido y asumido. Luego existen autores que se han acercado al género con muy distintas actitudes. Desde la chulería del “esto lo hago yo de una esquina a otra”, como cuando en un momento determinado Jean-Paul Sartre se pone a hacer canción francesa o Alberto Moravia canción italiana, o el darse cuenta de que para una determinada obsesión narrativa la novela negra tiene una poética creada que le va bien. Ahí está el caso de Graham Greene, cuyas obsesiones sólo las puede escribir en plan novela negra. Sciascia quiere hacer novela política para describir el juego de una política como la italiana, en la cual no sabes dónde empieza la mafia y acaba la política, y a raíz de eso usa unos tics narrativos y una atmósfera de novela negra. Hace un desguace del modelo y lo utiliza con un propósito determinado; eso me parece totalmente legítimo. Lo que menos aceptaría sería la prepotencia, el hacerlo desde la otra potencia. Aquí durante una época, cuando un autor de pronto quería escribir una novela negra para demostrar que él también podía hacer eso, la crítica para justificarlo decía: “es una novela negra pero invertida”, para salvarlo de la hoguera de la parali-

teratura. Recuerdo cuando Juan Benet publicó *El aire de un crimen* desconcertó a la crítica y todo el mundo decía: “bueno, sí, es una novela policíaca pero no lo es, porque tal y cual”.

J. C.: Se ha dicho que parte de la mejor novela negra que se publica en el mundo está escrita en español y/o en España, a la vez que parte de la mejor novela actual española es negra (Paco Ignacio Taibo II). ¿Estás de acuerdo con esto?

M. V. M.: En España habría que separar un sector de autores que para conseguir unas pautas de novela-crónica y de discurso realista se han acercado y han utilizado elementos de la novela negra, y eso impregna a autores muy diversos y muy difícilmente clasificables como Juan Marsé o el mismo Mendoza. Otros autores nos acercamos mucho más a la frontera del género, se ve mucho más parentesco quizá con un propósito instrumentalizador del género, y hay otros que tratan de hacer el género a la española con muy diversa fortuna, dos o tres con mucha, como Juan Madrid y Andreu Martín, que son los que a mí me parecen más químicamente puros novelistas negros y han conseguido espléndidos resultados. Si se analiza en detalle cuáles son las raíces literarias de lo que están escribiendo Juan Madrid y Andreu Martín uno puede llevarse sorpresas. Andreu Martín es muy fiel, en su obra se produce un efecto de mimesis bien resuelto. No quiero decir que sea un escritor mimético, sino que toma el género y lo respeta totalmente, incluso rechaza cualquier variedad que no se pueda denominar novela negra. En cambio en Juan Madrid se transparenta la novela negra, evidentemente, el cine negro, pero también está Pío Baroja, la tradición de novela barojiana urbana, no solamente del ciclo de *La lucha por la vida* sino las novelas-crónicas cortas de los años treinta.

J. C.: ¿Cuál crees que ha sido la aportación de la novela policíaca española pionera de los años cuarenta y cincuenta a la promoción actual?

M. V. M.: Hay un momento a final de los años sesenta en que la generación que ha nacido durante o inmediatamente después de la guerra adquiere esa edad en la cual es inevitable el volver a las fuentes y el tener memoria. Después, cuando empezamos a escribir, yo escribo la *Crónica sentimental de España* [1969, 1971], Francisco Umbral escribe *Memorias de un niño de derechas* [1972], Basilio Martín Patino hace *Canciones para después de una guerra* [1971, 1976], Juan Marsé hace unas novelas en las que de hecho

recupera los años cuarenta en Barcelona. A veces en ese ejercicio 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 primera 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. 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. Al tener la distancia de la crítica literaria se ve que aquello era subliteratura en gran parte, pero reconoces que de hecho ha influido y forma parte de tus propias señas de identidad cultural.

J. C.: ¿Crees que esa generación de escritores subliterarios llegaron a crear un público, una profesionalización?

M. V. M.: Evidentemente, crearon un público e incluso consiguieron crearse una fama anglosajonizando sus nombres. Yo leía mucho las noveles del FBI de un tal Alf Manz... Cuando tenía doce o trece años mi padre me llevó a un gimnasio de barrio y vi a un señor muy bajito y muy fuerte que estaba subiendo una cuerda y hacía una terapia tremenda. El profesor de gimnasia me dio un codazo y me dijo: “Ése es Alf Manz”. Se llamaba Alfredo Manzanares. Francisco González Ledesma escribió con seudónimo novelas policíacas para Bruguera durante muchos años. Todos ellos escribían bajo un gran complejo de culpa cultural. La justifican ahora por la Guerra Civil, la posguerra, que tenían que ganarse las judías. Es la misma situación que la de los guionistas de cómics que se consideraban que eran intelectuales vencidos por la situación, y sólo después cuando se sintieron arropados por las nuevas promociones que les decían que eso estaba muy bien, se han atrevido a asumir ese pasado.

J. C.: ¿Qué ha aportado el cine de género negro a la literatura policíaca?

M. V. M.: El dialoguismo, por ejemplo, ha sido muy importante. Después la conducta de los héroes, la gesticulación del héroe. Cuando se escriba una

historia del comportamiento habrá que analizar cómo han enseñado a gesticular Humphrey Bogart o James Dean a toda una generación y en un sentido diferente, o cómo enseñó a gesticular el padre de la serie de *Bonanza*, cómo los padres de este país, ante esa figura espléndida del patriarca, de una manera inconsciente han imitado la gesticulación, las maneras, etc. El cine ha educado la conducta, lo gestual, y a la hora de convertir el gesto en lenguaje, en literatura, eso ha sido importantísimo. También habría que investigar cómo el cine traduce el tiempo, la facilidad para dar tiempos, cómo eso lo ha incorporado la literatura, esa necesidad de avanzar, retroceder, jugar con el tiempo dentro del tiempo de la novela.

J. C.: ¿Crees que la novela negra ha logrado ennoblecerse de alguna manera en España y salirse del encasillamiento de subliteratura? ¿Cómo te afecta esto?

M. V. M.: A mí no me importa demasiado. Yo siempre he defendido que no estaba haciendo novela negra, la novela negra es otra cosa. Andreu Martín hace novela negra, Juan Madrid en parte hace novela negra. Yo creo que la hago más que Mendoza... pero no es por una cuestión de nobleza. A mí me irrita mucho la pereza crítica y las actitudes preconcebidas, y aquí en cuanto pueden clasificar y decir “bueno, esto es novela negra, esto es novela policial” entonces ya hay una manera de tratar ese libro, como a ese niño menor de familia que te sorprende de vez en cuando con algo que no está mal; esa actitud de decir “mira éste que yo pensaba que no podía o no sabía, ha hecho algo impropio de su edad, es maduro para su edad”, y eso es bastante irritante. Poco a poco se va demostrando que toda composición literaria es una convención y ahí reside el mérito de la convención, pues además ese género se parece a otro género, es una convención añadida, y la sanción ha de ser a posteriori. Nunca puede ser el pretexto antes, sino una vez asumido el texto, que es verdad literariamente o es mentira literariamente. A ese nivel han llegado unos cuantos, pero aún en España eso está por ver, y en Francia tres cuartas partes de lo mismo. Lo que ocurre es que allí hay un público arropador mucho más importante, hay críticos especializados espléndidos, y ahora están traspasando la barrera. Para mí fue una sorpresa que publicasen la crítica de la traducción de *Los pájaros de Bangkok* al francés en la primera página del cuaderno literario de *Le Monde*, lo cual indica que hay un cierto cambio de actitud.

J. C.: ¿Encuentras algunas características especiales en la novela negra española que la diferencien del resto?

M. V. M.: Es una novela basada en una pulsión, racionalizada o no, por parte de determinados autores de recuperar la posibilidad del discurso realista, y en cierta medida se ha de explicar por las claves internas de la evolución de la novela española. Aparece de repente esa explosión en la crisis del realismo social a comienzos de los sesenta, le sigue el bandazo de una literatura ensimismada que desprecia el argumento, el tema, los personajes, que desencadena la masa verbal y lo importante de la novela pasa a ser el experimento lingüístico. Incluso alguna novela es aideológica, apolítica, ahistórica. Eso se convierte casi en una pesadilla estética y hay una reacción en busca de una literatura que cuente cosas, que necesita argumento, trama, intriga, y eso lo resuelve mejor una novela de estructura policíaca. Las novelas de Marsé, por ejemplo, siempre se basan en una investigación, hacia adelante o hacia atrás, aparezca o no aparezca la policía, sea un hecho estrictamente de memoria o un hecho criminal; generalmente siempre aparece la muerte ligada al hecho sociológico criminal, porque había necesidad de retorno a una literatura de argumento y que hiciera posible y verosímil un discurso realista después de las quiebras de todos los realismos. En ese sentido la novela negra viene como anillo al dedo; te resuelve ese problema, incluso el de la distancia crítica con la realidad, el del *voyeur*, el de quién ve eso, con la distancia de un merodeador, el tipo sociológicamente fronterizo, psicológicamente atípico. Y por eso en España la renovación o recuperación de la novela realista está emparentada con la aparición de esa novela policíaca o pseudopolicíaca.

J. C.: ¿Crees que se puede hablar de una escuela de novela negra en España?

M. V. M.: No, y basta ver lo que se está escribiendo, lo que hace Juan Madrid y lo que hace Andreu Martín, Carlos Pérez Merinero, lo que hace la gente nueva que está saliendo, Juan Muñoz... Hay en todos ellos actitudes que denotan que son españoles, que se notan en cómo se sitúan frente al referente y cómo pretenden incorporar lo indígena, lo que lo hará creíble aquí, los esfuerzos de adaptación, pero tratan de hacer verosímil una tipología que es de aquí, y que tienen que envolver en un marco de aquí. Glorifican el referente cada uno a su estilo.

J. C.: ¿Hasta qué punto crees que la tradición de la novela negra en catalán ha podido influir en los actuales novelistas españoles del género?

M. V. M.: No creo que haya influido casi nada porque Manuel de Pedrolo hace un tipo de novela de costumbres muy vinculado con la sordidez de la ciudad en la posguerra, que no tiene apenas influencia sobre los novelistas en catalán, y que los novelistas en castellano no apreciaron demasiado. La experiencia de Jaume Fuster se parece mucho a la mía y es casi contemporáneo, comienza en el 73. No creo que aquí haya habido tampoco influencia. Más bien, en el caso de Fuster, es fruto de una atmósfera similar, coincidencia cultural, más que juego de influencias.

J. C.: ¿El cambio o evolución de un tipo de novela como *Yo maté a Kennedy* (1972) a *Tatuaje* (1974) es sintomático de una manera diferente de plantearse el hecho de novelar coincidente precisamente con la crisis del experimentalismo y la recuperación del realismo?

M. V. M.: Sí, *Yo maté a Kennedy* está escrito desde un cierto escepticismo sobre la posibilidad de escribir novelas. No hay que olvidar que nosotros ya decíamos en los años sesenta que la novela se había terminado. Se había desarrollado hasta Joyce y Proust la lógica de la novela burguesa y luego había venido el realismo socialista para intentar invertir el sentido de la utilización del instrumento. Eso había fracasado, y el resultado era que la novela era un género ligado a la burguesía y estaba muerto. Evidentemente no era cierto, pues ese cadáver gozaba de buena salud. Estuvimos forcejeando con el cadáver, tratando de ver qué se hacía con él. Yo hice un tipo de novela experimental, lúdica, polisémica, intentando una burla de la novela, una ruptura constante del esquema narrativo, de la unidad narrativa, incluía poemas, unas reflexiones incluso teóricas, pero en la obra apareció un hallazgo: el de quién contaba eso, quién era ese personaje; y era un personaje de novela negra, aunque no estuviera como tal en *Yo maté a Kennedy*, cuyo comportamiento y tics eran voluntariamente cinematográficos. Igual podía hablar como Gene Kelly en un momento determinado de la novela, como podía comportarse como Humphrey Bogart o un siniestro matarife, y allí surgió la idea de convertirlo en un detective privado para poder hacer esa novela-crónica que me interesaba desarrollar.

J. C.: ¿Habría también interés por llegar a un público más amplio?

M. V. M.: En absoluto, porque *Tatuaje* lo edité (unos 1.500 ejemplares) en una colección de un amigo mío (es lo peor que puedes hacer para conseguir público). Lo que sí fue un ejercicio rudimentario para ver si daba el salto fue

presentarme al Planeta con *Los mares del Sur*, pero hasta entonces lo hice sinceramente porque me divertía sin ningún otro propósito. Y en España es falso que la novela negra tenga mucho público; yo lo tengo porque el público no me ha considerado como novelista de novela negra y porque he ganado el Planeta.

J. C.: ¿El resultado de *Tatuaje* fue una feliz casualidad o un esfuerzo planificado consciente?

M. V. M.: No, *Tatuaje* fue una broma, una apuesta etílica después de una cena con el editor de casi todos mis libros de poemas, Pepe Batlló, y otro más. Desde hace muchos años lanzo, de vez en cuando una *boutade* diciendo que los valores literarios son convencionales, que por qué es mejor Unamuno que Mika Waltari o por qué dice la gente que Hemingway es mejor que Gore Vidal. Sé que es una exageración y lo hago para irritar y provocar; pero de pronto dije: “Bueno, pues muy bien, poneros todos a hacer novela policíaca y dejados de esas novelas en las que vuestros personajes son hasta incapaces de subir una escalera o de abrir una ventana” y me dijeron que por qué no hacía yo una novela policíaca; “yo hago una novela policíaca en quince días”, dije. Me encerré quince días, escribí *Tatuaje* –se nota que está escrita en quince días– y así empezó el asunto. Al acabarla me quedé tan contento del resultado, reconociendo todas las limitaciones, que programé una serie, y presenté el proyecto a un editor: “Quiero escribir unas diez novelas policíacas, tengo los argumentos desarrollados, más o menos van a ir por aquí, y se van a parecer a ésta pero voy a cambiar cosas”. Se lo enseñé a José Manuel Lara [editorial Planeta], y éste me dijo que me olvidara, que eso no iba a tener ningún éxito.

J. C.: La memoria del pasado por una parte, y la búsqueda de un paraíso soñado ideal aparecen como dos claves repetidas en tu obra, traspuestas de alguna manera en las figuras arquetípicas del perseguido y perseguidor en la figura de Carvalho. ¿Pueden estas figuras verse encarnadas en tus novelas en la misma persona de Carvalho, ser a la vez víctima y perseguidor?

M. V. M.: Ese juego es constante y la propia esquizofrenia ideológica del personaje que sea de la CIA y del Partido Comunista, esa brutalidad que en algunos momentos le puede aflorar, y en otros momentos ser todo lo contrario, forma parte de esa dualidad, que suelo comprobar en el comportamiento de todo el mundo, en la propia existencia de lo real. Lo que ocurre es que se ha de tomar partido en un momento determinado entre

un término y el otro y decantarse hacia el uno o el otro, hacer un esfuerzo cultural espontáneamente en un sentido u otro, pero en todo momento las dos posibilidades están ahí.

J. C.: ¿Por qué le dio el nombre de Carvalho?

M. V. M.: Primero pensé ponerle un nombre en gallego, pero luego decidí que eso podía ya rizar el rizo, respecto a la parodia distanciadora que quería hacer con *Tatuaje*. Entonces le hice gallego pero con apellido portugués; le puse el apellido en portugués porque en gallego es Carballo. En alguna de las novelas lo he explicado: el padre de Carvalho estaba tan hastiado de ser español que se cambió de nombre, y ya está y ahí queda, y si les gusta bien y si no también.

J. C.: Las comilonas de Carvalho se pueden entender como una especie de rituales de arraigamiento en las tradiciones ancestrales puras que aún tienen el valor de ser auténticas (de la tierra, no adulteradas), y es un desafío al mismo tiempo al colonialismo de la hamburguesa y de la Pepsi-Cola. Simultáneamente, dentro de la novela funcionan como válvulas de escape del personaje o tiempo de reflexión. ¿Es ése su propósito?

M. V. M.: Es eso exactamente, ése es el papel que cumplen. Ayer di precisamente un coloquio en Alicante y al preguntarme alguien sobre eso le dije que si la literatura ha de servir para algo, gracias a mis novelas muchas personas han aprendido a guisar los *spaguettis* al marisco. Incluso me los encuentro por ahí y me dicen: “Hice la receta de tal novela y me salió espléndida”. La literatura por fin sirve para algo.

La visión que tienes es correcta: es una seña colectiva de identidad de Carvalho. Su paladar es un paladar popular. De vez en cuando hace una escapada a otra cultura porque está ahí. Es un tiempo de reflexión: en general él cocina cuando está bloqueado. Cocinar de noche requiere siempre el elemento mayéutico; es cuando llama al gestor para que venga a hablar con él, hace el juego mayéutico de un Doctor Watson y un Sherlock Holmes; y de hecho es lo que podría hacer Sherlock Holmes al tocar el violín, tomar droga o fumar en pipa.

J. C.: Otra de sus constantes, la quema de los libros, asociada tradicionalmente con la intolerancia y la estrechez de miras del poder, es un acto desafiante contra la cultura oficial, contra cierto tipo de intelectualismo,

quema que sintomáticamente ha ocurrido en nuestra literatura desde *Don Quijote* a *Don Julián*. ¿Cómo se justifica esta hazaña violenta?

M. V. M.: Las historias de la literatura suelen estar escritas con bastante saña y en la historia de la literatura española hay peleas entre poetas utilizando justas poéticas y no sólo poéticas. A veces el mamporrazo limpio ha sido corriente. De manera similar a los mafiosos, es la misma agresividad que tienen los economistas cuando se intercambian puyas en congresos o ponencias. Yo lo utilizo a veces como agresiones a un tipo de literatura que me ha irritado, o a una corriente de pensamiento español, que ya llamo la “españolología”, tipo *España como problema* [de Pedro Laín Entralgo, 1945, quemado en *Tatuaje*] o compañía. A veces es también un guiño al lector y a veces una pequeña venganza personal. Es el caso de una antología de poesía amorosa; como los antólogos habían tenido el mal gusto de no incluir ningún poema mío me indigné tanto que quemé el libro. Hay distintos niveles, pero en general hay un ajuste de cuentas y más que al autor en concreto, a la beatería en torno.

J. C.: ¿Puede ser también dentro de la novela un ritual dentro de otros rituales (quema de pasado, la cultura)?

M. V. M.: Sí, y a veces Carvalho reflexiona después sobre eso y da una explicación muy culta diciendo que se venga de que la cultura no ayuda a vivir. Es un hombre ibérico, en un momento determinado todo lo fiaba a los libros hasta que descubrió que tenía que conformarse con la verdura y los libros no le servían, o le servían como filtro muchas veces. Claro que llevar ese juego hasta ese punto sería caer en un aculturalismo casi parafascista, exagerar los valores vitales en contra de los culturales.

J. C.: Como en casi toda saga o serie llega un momento en que ya se siente el cansancio del mismo personaje y se avecina el final de sus aventuras. ¿Compartes ese cansancio por la serie? ¿Está ya agotado el filón de Carvalho?

M. V. M.: El cansancio de Carvalho, que es evidente, está condicionado por una servidumbre: es un personaje que tiene un tiempo narrativo, un tiempo histórico y un tiempo ideológico. La serie constantemente está connotada por lo que pasa fuera, y por lo tanto la vejez del personaje es más ostensible que en las novelas donde está en una vitrina y puede tener cuarenta años durante cien. Carvalho no; Carvalho va envejeciendo y una de sus obse-

siones es la vejez y la decrepitud constante. Eso hace que yo condenara a muerte la serie desde el comienzo. Es imposible que Carvalho siga investigando cuando tenga sesenta años. Yo concebí la serie limitada. De mi proyecto inicial me quedan dos novelas largas y ahora estoy publicando relatos que escribí para una serie lamentable de televisión [*Las aventuras de Pepe Carvalho*, Dir. Adolfo Aristarain, 1986]. Quedan dos novelas: *El delantero centro fue asesinado al atardecer* [publicada en 1988] y *El premio* [publicada en 1995], que en cierta manera cierra el ciclo porque es el asesinato de un editor en el momento de conceder un premio literario, una pequeña broma al Planeta. Después quiero escribir una última, más adelante, que será como la traca final de la serie y se llamará *Milenio* [publicada póstumamente en 2004 como *Milenio Carvalho*]. Será un homenaje a *La vuelta al mundo en 80 días* de Julio Verne, realizada por Biscuter y Carvalho, y ahí se producirá el desenlace de la historia, y eso será todo.

J. C.: ¿A pesar de la purificación y regeneración del balneario, no se le pueden conceder otros diez años de pecado a Carvalho?

M. V. M.: No, porque volverá a caer en la tentación y no se salvará. *El balneario* [1986] me lo planteé como una reflexión moral sobre el ingreso de España en Europa y sobre sus consecuencias. Me di cuenta que ahí hay una ironía sobre el propio Carvalho y su estilo de vida.

J. C.: En *El balneario* las obligatorias escenas de novela negra (las persecuciones, el ataque a la cocina) tienen un matiz absurdo que las acercan casi al surrealismo.

M. V. M.: En parte es así, pero también creo que en esta novela no se puede huir del marco general del balneario; en un momento determinado hay una conciencia de que vivimos en un balneario privilegiado, en la zona del mundo que se beneficia de unas claves de opulencia y bienestar sin pegar un tiro. Ni siquiera puedes hacer de gendarme como en esas películas norteamericanas. Vivimos en un balneario y todo lo épico se resuelve en clave de parodia o en clave de sucedáneo, lo épico de la vida del fútbol, si el Nápoles gana al Ajax o el Barça, el grupo armado del nacionalismo catalán, a la Real Sociedad o al Bilbao, salvo cuando aparece la excepción del terrorismo que rompe esa calma y destruye el orden del balneario. Forzosamente, mientras no pasa eso, todo es paródico, el soldado si puede ser va con una imagen de guerra triunfante y humorística.

J. C.: ¿Por qué crees que apenas se ha tocado el tema del terrorismo en la novela policíaca española?

M. V. M.: Yo creo que porque aún no se ha digerido suficientemente. Aún en la conciencia del escritor español sigue siendo demasiado culpable la policía y el aparato represivo. Es muy difícil disponerte a escribir algo sintiendo simpatía por el aparato represivo. Tendrías que elegir, que sancionar “éste es bueno, el otro es malo” y eso todavía suscita alguna reacción.

J. C.: ¿Cómo se puede conjugar una novela claramente desmitificadora de valores recibidos e ideologías, impregnada de escepticismo e incluso cinismo, con los dogmas del materialismo histórico?

M. V. M.: Bien, yo creo que si el materialismo histórico tiene en estos momentos alguna influencia real y alguna posibilidad de servir para algo es precisamente en lo que menos pueda tener de dogma y en lo que más pueda tener de un diagnóstico ya comprobable, empírico. El materialismo histórico –ya nos metemos en el terreno de lo dialéctico– en un momento determinado da explicación a lo que es evidente, un desorden determinado causado por unos elementos determinados, y diagnostica el sentido histórico, es decir, el viaje histórico que ha llevado a ese desorden, y explica por qué se ha producido. Yo creo que aún estamos moviéndonos dentro de ese marco, lo que ocurre es que no estamos moviéndonos como en el momento del diagnóstico. En aquel momento el diagnóstico puede ser confundido con un dogma. Después de eso han pasado 140 años y todos los términos que se mueven dentro de él se han resituado: el capitalismo ya no es el mismo, ya se ha vacunado, muchos de los hijos de los capitalistas han sido marxistas en una época de su vida, luego han vuelto a la casa del padre y le han prestado el lenguaje. Eso ha producido cambios tremendos. El hecho de que lo que era una teoría fuera convertido en práctica en un lugar determinado del mundo y en cierto sentido haya inutilizado el modelo, eso también ha repercutido enormemente. El materialismo histórico es una descripción determinada de la evolución de la Historia que genera unas contradicciones determinadas dentro de las cuales aún nos encontramos. Pero evidentemente lo que sería un error ahora es tratar de aprehenderlas con mecanismos lingüísticos, veracidades y comprobaciones del XIX. Es ahí donde sería un discurso totalmente retórico, una obra retórica que no serviría absolutamente para nada, o abundar en lo que ha sido durante una época una religión, unas verdades reveladas.

J. C.: ¿No resulta un poco paradójico el hecho de que siendo uno de los temas de tus novelas las mil y una formas en las que se disfraza el neocolonialismo, sobre todo de Estados Unidos, hayas escogido o jugado precisamente con la fórmula de la novela negra, típicamente norteamericana?

M. V. M.: No, es que yo creo en la colonización. Depende de con qué te colonizan. Si te colonizan con *Moby Dick* [de Herman Melville, 1851] y con las novelas de Hemingway y los pantalones tejanos, y un cierto sentido de la vida, por ejemplo, el de la cultura liberal norteamericana tradicional, seguramente me colonizan inmediatamente; ese tipo de colonialismo no me afecta. No creo en las culturas que defienden la pureza virginal, eso no sirve absolutamente para nada. Sin embargo, hay que distinguir a veces entre cuando te están sodomizando sin que te guste y lo asumes, y cuando un ejercicio colonial se utiliza para someterte a la condición de pieza de un sistema, y no precisamente la mejor pieza que va a tener el papel privilegiado dentro del sistema. Ante eso hay que oponer una defensa y aceptar la vindicación de canales identificadores propios, pero no de un sistema cerrado de identificación en que no pueda penetrar nada. De hecho todo este tipo de penetraciones tienen un filtro tremendo que es la realidad propia de cada país. La realidad es un movimiento educador tremendo y lo hemos subestimado muchísimo. En la época en que me dedicaba a teorizar sobre los medios de comunicación yo era un poco catastrofista en el sentido de que la televisión lo cubría todo, de que nos comían el coco, y es cierto, nos lo comen, hasta que la realidad hace insoportable la mentira, se produce la quiebra y no hay televisión que pueda falsificar eso.

J. C.: ¿Pretenden tus novelas ser una llamada a la colectividad, poner sobre aviso de los peligros que la amenazan?

M. V. M.: Creo que se puede hacer literatura de mensaje, ideológica o testimonial, siempre que sea literatura y que los valores ideológicos, la bondad ideológica de las mismas intenciones no sean valores en sí mismos que salen de esa obra. Forzosamente tiene que introducirse en la obra el artificio y entonces las ideas no son inocentes jamás, están literaturizadas. Por lo tanto la sinceridad es relativa. Has tenido tiempo para escribir eso y eliges las palabras que van mejor para venderlo, para apuntarlo o literaturizarlo. Siempre hay un juego de artificio y de metamorfosis. Se puede hacer literatura de ideas y también se puede hacer literatura pretendidamente no-de-ideas, que siempre tiene ideología, y se puede hacer una literatura de un sentido y otro.

Se puede hacer buena literatura formalista y no solamente formalista y luego hay una literatura con una voluntad histórica. No se puede privilegiar a una en relación a la otra, y por lo tanto si de una obra se saca una conclusión histórica y si eso se propone e influye, pues no se puede desdeñar. Ahora, tampoco puedes convertirlo en el *sine qua non*, en un código dogmático: “la única literatura buena es la que transmite mensajes y la que ayuda a que la gente sea mejor”.

J. C.: ¿Lees novelas policíacas negras?

M. V. M.: No mucho. Leo lo que sale por aquí, he leído todo de lo que hemos estado hablando, me interesa mucho el norteamericano Simon. De los franceses me interesó, porque decían que se parecía a lo que yo hacía, Leo Malet, un hombre ya mayor que había sido poeta surrealista y se me parecía en esa rareza. Leí a Giorgio Scerbanenco; es muy curioso pero no me gusta nada. No soy un fanático ni un adicto del género.

J. C.: ¿De las novelas de la serie Carvalho, cuál te satisface más?

M. V. M.: Hay algunas que yo defiendo mucho por las tremendas dificultades literarias que me plantearon, por ejemplo, *Asesinato en el Comité Central*, una novela muy difícil, como toda novela en la que lo ideológico es más descarado. Como novelas conseguidas hasta cierto punto en que hay una mayor unidad de todos los elementos, a mí las que más me convencen son *Los pájaros de Bangkok* y *La rosa de Alejandría*. Quizá reflejan una seguridad en mí mismo, una mayor tranquilidad, y el no sentirme tan condicionado por una serie de elementos.

J. C.: ¿Cómo ha sido recibida tu obra en el extranjero?

M. V. M.: Hay que entender que en el momento en que yo empecé a escribir, a publicar de una manera sistemática, el descrédito de la literatura española en el exterior era total. La literatura española siempre ha tenido muy mala proyección hacia el exterior y en la época de Franco hubo un cierto acercamiento hacia los escritores antifranquistas, más por lo que tenían de toreros que desafiaban al toro que por ellos mismos. Luego en el mercado de la beneficencia revolucionaria España bajó enteros frente a Vietnam, Uruguay, Chile, etc. Resultaba mucho más morbosos el escritor de protesta uruguayo o vietnamita que no el español, ahí se produjo un vacío de conocimiento total. También da que pensar que *La Regenta* de Clarín se acabe

de traducir por primera vez al sueco, y un poco antes al inglés. Son aquellos autores que habían ganado la plataforma de París, el caso de Juan Goytisolo, o los que ya eran emblemáticos, el caso Cela, los que se traducen. Por la vía poética, los que pertenecen al 27, a la generación de la diáspora, y a lo que queda aquí del 27, como Aleixandre. Ahora lo que se ha traducido al extranjero apenas es nada.

A mí se me traduce al francés por una auténtica casualidad, porque una alumna de literatura española tradujo como ejercicio escolar *Los mares del Sur*; un editor que empezaba en París, y por lo tanto jugaba bien poco, la editó con muy poco éxito de crítica; esa novela se vendió a montones en las estaciones a precios de saldo y un día pasó por allí, como en las películas, un crítico que la compró para el viaje en tren que tenía que hacer y la leyó. Este hombre es Legrain, un crítico francés de mucho prestigio en el terreno de la novela negra. Él la presentó por su cuenta y riesgo al Premio Internacional de París y lo gané. Eso fue todo. A partir de ahí empezaron a traducirme al francés, luego vino el alemán, el italiano, el japonés, el inglés, el danés, el griego, el portugués y ahora el serbocroata. De hecho mi carrera “internacional” comienza en 1981. Hasta entonces me habían traducido un poema en una antología de poesía española, un libro sobre la información al portugués, el *Manifiesto subnormal* [1970] al italiano, en una extraña editorial anarquista y supongo que lo leerían cuatro o cinco. A partir de ese momento el despegue ha sido muy espectacular; en seis años prácticamente se me ha traducido a casi todos los idiomas, lo cual es muy sorprendente, porque las claves son muy locales, los puntos de referencia son barceloneses en muchos casos, y las referencias al pasado español son constantes. La crítica que he recibido en Italia, Alemania o Francia me parece mucho más carente de prejuicios que la que recibo aquí. Me ha ratificado aquello que se decía “para que te puedan leer fuera has de hablar de lo tuyo”, ya desde el *Quijote*.

J. C.: ¿Crees que los días de la novela policíaca están contados?

M. V. M.: No, yo creo que la novela policíaca como género tiene tanto futuro como la zarzuela o la ópera italiana. Lo que más me interesa es lo que ya empieza a no ser género siendo aún reconocible como novela negra. Eso es patrimonio literario. Me interesa muchísimo el derivado Le Carré, el derivado Graham Greene, Sciascia, Himes, porque eso es algo que con el tiempo se verá que es un patrimonio cultural que dan los años veinte y vivifican y regeneran una posibilidad determinada de novela. Lo mimé-

tico me interesa mucho menos, aunque a través de lo mimético se pueden hacer cosas espléndidas, evidentemente. Por ejemplo, en la tradición de la novela de amor, llega un momento en que *Love Story* [de Erich Segal] no añade absolutamente nada nuevo; son sólo unos tics, pero el autor consigue algo magistral sobre el fondo de unas convenciones y una fórmula. Por eso la novela policíaca puede llegar hasta dentro de cinco siglos. A mí no me interesa eso. Me interesa el género como punto de partida y su violación, la posibilidad de poder violar el género como referente.

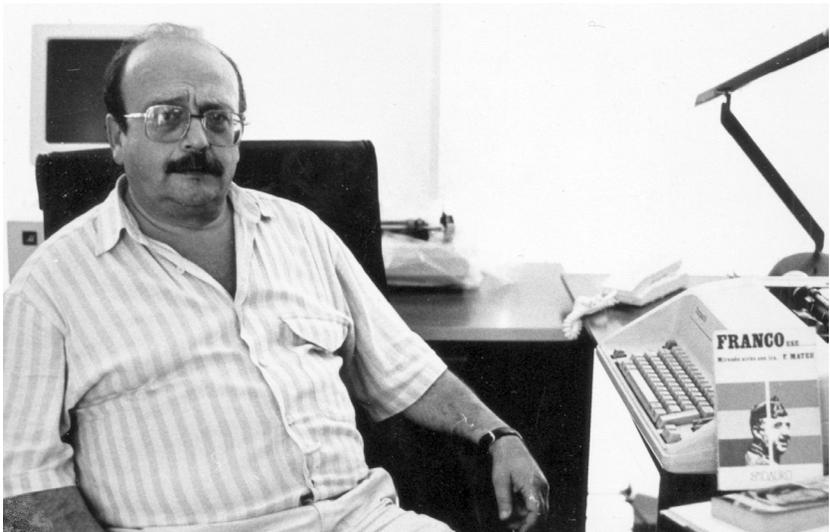


Foto 3. Vázquez Montalbán en su estudio en Vallvidrera, Barcelona, durante la escritura de *Autobiografía del general Franco*, 1991. Fotografía de Hado Lyra, cedida por la autora.

2. El intelectual en la cultura

Conversación con Manuel Vázquez Montalbán, diciembre 1992, en Barcelona. En el cuarto de trabajo habitual de su casa situada en los altos de Vallvidrera, lugar especialmente familiar a los lectores de la serie de Pepe Carvalho, y sentados alrededor de una mesa donde se apilan carpetas, papeles y varias copias de su reciente Autobiografía del general Franco, comenzamos una larga conversación fragmentada que habrá de tomar inesperados giros espaciales por todo lo alto y bajo de Barcelona, tratando de situar la posición del intelectual con respecto a la sociedad actual.

J. C.: Recientemente, José María Guelbenzu ha afirmado que la nueva función del intelectual es “dejar de proclamar la verdad para limitarse al esfuerzo de arrebatar una parte de ella a aquellos que traten de apoderarse de su totalidad”. ¿Estás de acuerdo con esta postura? ¿Cuál es para ti el verdadero rol del intelectual en la cultura contemporánea?

M. V. M.: La afirmación de Guelbenzu es como una reacción a una etapa en la que quizá el intelectual se ha caracterizado por hablar ex cátedra o dejar que los demás supongan que hablan ex cátedra. Yo creo que mientras exista una división del rol social, y en nuestra especialidad es manipular el lenguaje y a través del lenguaje influir y tratar de persuadir –porque en el fondo comunicar es persuadir– la influencia social del intelectual es real, pero no es tanta como la que pudiera haber tenido cuando el papel activo para los cambios sociales era muy de minorías y de élites y el mensaje de élite era un mensaje privilegiado. Ahora en una época en la que los mensajes son masivos, los sujetos históricos y sociales son masivos y la capacidad de alienarlos es extraordinaria como nunca lo había sido, hay que relativizar con una cierta humildad hasta dónde puede llegar la pretensión de influencia social del intelectual. Luego matizar si es una parte de la verdad o si es toda la verdad, eso ya me parece que es un juego muy condicionado en algunos sectores por el miedo a haber hecho el ridículo durante demasiado tiempo proponiendo verdades demasiado absolutas y sistemáticas. Tampoco creo que desde este miedo o este pudor se pueda pasar a su contrario, a la abstención, a decir: “Ya que hemos hecho tanto

el ridículo predibujando el mundo del futuro y profetizando, dejemos de predibujar y dejemos de profetizar”.

J. C.: Una oposición importante entre dos maneras de situar la posición del intelectual sería la visión del intelectual como espectador de la cultura y otra como participante, como actor, dicotomía que ya planteabas en tus escritos subnormales, entre el intelectual como *voyeur* que “la sociedad utiliza como espectador de su propio cuerpo” (*Manifiesto subnormal*) y el intelectual como “actor del gran espectáculo de la insatisfacción” (*Cuestiones marxistas*).
M. V. M.: Dos visiones bien decantadas que responden a la situación real. De los dos papeles prefiero el segundo porque a pesar de todas las ironías que puedas establecer, recibes al menos un mínimo de compensación ética y una cierta posibilidad de influencia, por decirlo así. Ya sé que la vieja división entre el intelectual como reproductor de la ideología dominante y el intelectual que suministra la ideología de cambio es algo que habría que cuestionar muchísimo qué quiere decir y cómo se hace, pero que esas dos tendencias sobreviven y que se enmascaran ahora con mucha mayor sutileza y maquillajes más poderosos que hace unos años también es cierto. Ahora aparece todo un frente aparentemente muy audaz de una nueva vanguardia intelectual que predica precisamente la no ingerencia, el no mesianismo, pero en realidad su ingerencia y mesianismo es presentar un proyecto de sociedad único e inapelable, casi con unos mismos acentos totalitarios que pudiera haber adoptado un mensaje marxista y utópico en esa dirección hace cuarenta o cincuenta años.

J. C.: Una nota predominante en tu escritura es la preeminencia de figuras de intelectuales heterodoxos y heterogéneos, desde Carvalho a la galería de personajes de *El pianista* (1985) o *Galíndez* (1990), casi todos representan diferentes formas de asumir la intelectualidad: intelectuales comprados, vendidos, íntegros, mártires, *light*, de todos los tipos. ¿A qué responde esta constante interrogación por tu parte sobre las mil caras de esta figura?

M. V. M.: Es el prototipo humano que más me afecta por cuanto es al que más me parezco, es mi propio rol. Lógicamente es bastante probable que exista una obsesión a veces no del todo controlada por la investigación sobre la conducta de ese tipo de personajes en todas sus ramas: del triunfador al perdedor, el semi-triunfador, el semi-perdedor, el ético, el ético ambiguo, el ético absoluto, va apareciendo una variadísima rama. De hecho es una reflexión sobre mí mismo, no yo mismo encarnado como persona, sino como

rol, como papel social, y todos esos personajes que has descrito podría haber sido yo cualquiera de ellos en una circunstancia determinada. Yo podría haber sido un Galíndez si hubiera vivido durante la Guerra Civil, o hubiera podido ser el pianista, u otro cualquiera de ellos, y si me hubieran ido mal las cosas hubiera podido ser el Marcial Pombo de la *Autobiografía del general Franco* [1992]. De hecho el personaje de Marcial Pombo, no exactamente el mismo, pero algún otro parecido, lo utilizo como miedo, como sombra del intelectual en *Los alegres muchachos de Atzavara* [1987]. Aparecía también otro personaje, el que no ha llegado a satisfacer las dosis de narcisismo que le proporciona el éxito literario. Aunque es cierto que eso forma parte de mi propia obsesión personal y seguro que ahí proyecto y sublimo problemas que no tengo del todo controlados.

J. C.: ¿Qué poder real de intervención tiene el intelectual en la sociedad aparte de su propia reflexión?

M. V. M.: Hemos de dejar de autoengañarnos en el sentido de pensar que nuestro rol es un rol determinante, un rol mesiánico derivado de aquella imaginaria posromántica del intelectual poeta nacional conductor de pueblos, de masas o de vanguardias, eso sí que lo hemos de dejar completamente de lado porque no se corresponde en absoluto con la realidad. La consecuencia de eso sería abdicar del papel y pasar completamente a un papel pasivo de negación de influencia social y de intervención social, que no solamente sería una hipocresía sino una auténtica falacia porque el intelectual siempre interviene, en cualquier mensaje, y a poco cuerpo que tenga de una cierta bondad tanto ética como estética, eso va a acabar influyendo, incluso por más abstencionista a priori que haya sido el intelectual. Hay una carga, le basta mirar y ofrecer una alternativa de mirada sobre la realidad para proponer de hecho una lectura del mundo, una alternativa a lo ya sabido o a lo ya contemplado si es un intelectual del pensamiento dedicado a repensar la realidad, o si es un intelectual o un artista que se dedica a brindar una alternativa de la realidad mediante un código lingüístico. Solamente en la selección de esa mirada ya hay una concepción del mundo y una filosofía sobre los comportamientos, sobre las conductas, sobre el orden existente; por lo tanto hay una intervención ideológica y si no se aprecia contemporáneamente, con el tiempo sí que se aprecia esa intervención ideológica. Reducir una lectura de cualquier propuesta literaria o intelectual a eso me parece una mezquindad, ahora prescindir de eso también me parecería una estupidez.

No porque me parezca en un momento determinado Saint-John Perse un poeta reaccionario por su visión del mundo, voy a dejar de pensar que es un excelente poeta, o el caso de T. S. Eliot, y en un mundo más complejo de novelistas del siglo XVIII o XIX, cuya visión de la realidad nos puede parecer reaccionaria, pero que te los crees por verdades de carácter literario no por verdades que provengan del terreno de la ideología.

J. C.: Sería el caso más contemporáneo de Borges...

M. V. M.: Y sin embargo interviene ideológicamente. En Borges hay toda una visión del mundo de un evidente elitismo culterano.

Subrayando la intervención pública del intelectual en la sociedad y su decisiva participación en los medios de comunicación masivos, este primer segmento de la entrevista se desarrolla sin premeditación perfectamente enmarcado entre una sesión de fotografía para la prensa francesa en su casa y una entrevista en el canal de televisión catalán TV3. En el transcurso del viaje hacia los estudios de televisión, en el barrio periférico de Sant Joan Despí, reemprendemos la conversación sobre el gran tema del año 1992 que está a punto de irse.

J. C.: Tras este año celebratorio de encuentros y desencuentros, Latinoamérica sigue siendo nuestro Sur histórico en el subconsciente colectivo. ¿Ha sido el año 1992 la gran ocasión perdida? ¿Es más abundante la mala conciencia o la falta de conciencia?

M. V. M.: Es como tú dices, la gran ocasión perdida, porque es el año que coge a España en plena democracia, con además un gobierno de izquierda, con toda la contradicción que significa para un gobierno de izquierda celebrar un hecho imperialista. Pero una vez asumido eso, los hechos son los hechos, era la gran ocasión de haber convertido eso en lo que pudo ser la sombra de las dos Conferencias Iberoamericanas, la de México y la de Madrid. Ése era el camino, preguntarnos dónde estamos, de dónde venimos ya lo sabemos, el mestizaje es un hecho que tenemos que asumir, en qué relaciones de dependencia y con qué poderes reales, qué condiciona que seamos Sur, qué quiere decir la deuda externa. Ésa era la gran ocasión para situar el problema en sus justos términos actuales. Pero eso significaba encontrar víctimas y verdugos en esa relación, y ya no eran Hernán Cortés y Moctezuma. Hoy las víctimas y verdugos tienen otros nombres y eso implicaba un problema muy serio de clarificación de la realidad. Lo que se ha producido

como efecto más beneficioso es que se ha removido el peso de esta cuestión, ha servido para que nazca un movimiento indigenista de concienciación, o al menos que se haya activado muchísimo y se haya hablado mucho más de él desde Europa. El premio Nobel a Rigoberta Menchú no se lo hubieran dado si no hubiera sido por el 92. En cambio el que ha seguido mistificando el asunto es el criollo. El criollo es el que sigue falsificando esa historia, porque sigue prefiriendo que el cabrón sea el español, que lo ha sido evidentemente, y olvide su propio cabronaje de doscientos años durante los que ha practicado en los lugares donde estaba en posición hegemónica un exterminio tremendo de la población indígena. O sea que sí se ha desaprovechado el 92. Ha tenido unos efectos secundarios positivos, una cierta reflexión, pero el propio poder cultural y político español no ha sabido ni ponerle nombre. Es que aún no sabemos qué ha sido, si un “descubrimiento”, si un “encuentro”, si un “choque de culturas”... No se sabe, porque ninguna familia ideológica se ha atrevido todavía a colocarle un nombre fijo.

J. C.: En contra de una teoría de la identidad basada en nociones de pureza racial y cultural, has abogado por una identidad reivindicadora de la hibrididad, el mestizaje. ¿Consideras peligrosa la teoría de la diferencia cultural? ¿Es más peligrosa la coca-colonización y homogenización universal?

M. V. M.: Yo creo en el mestizaje natural, pero tampoco soy un partidario ni de los purismos de limpiezas étnico-culturales ni de los mestizajes prefabricados. En cambio creo que si hay una cultura fuerte que suministra elementos válidos a una cultura que no lo es tanto, sería estúpido negarse a esos elementos fuertes culturales, pero no creo que tenga nada que ver con la “cocalización”. Lo que te están vendiendo como “cocalización” son esos elementos más blandos y más innecesarios de una cultura de masas que se corresponden con una potencia política y económicamente dominante, que te puede sustituir toda tu jerarquía de valores por la suya, sin que los necesites. En cambio a lo mejor necesitas mucho más saber qué piensa un árabe o un turco de una Europa que piensa en la última canción de rock que ha salido y que va a durar quince días dentro de la cultura de mercado.

J. C.: ¿Ser charnego, escribir en castellano y vivir en Cataluña es como ser judío, escribir en alemán y vivir en Praga?

M. V. M.: Bueno, ésa fue la metáfora que utilicé para el libro de poemas de *Praga* [1982] y reflejaba una cierta sensación de extranjería, pero de extran-

jería positiva. Yo no me la tomaba nunca como una manía persecutoria ni muchísimo menos, y creo que ha habido la suficiente inteligencia por parte de la política cultural como para que los factores de incomodidad hayan sido los mínimos. Puede haber una grave contradicción en estos momentos aquí en el sentido de reducir culturalmente la identidad a la lengua. En ese sentido jamás pretenderé que se me considere un escritor catalán en lengua catalana. Pero desde una perspectiva cultural sí somos culturalmente universales, culturalmente españoles y culturalmente catalanes, sobre todo aquellos en que buena parte de nuestra reflexión parte del inmediato medio o de reflejos que están depositados en la sociedad que nos rodea. Si eso no es contribuir a un horizonte cultural inmediato, yo no sé lo que es. Ahora desde una perspectiva lingüística, evidentemente no; somos escritores en otra lengua. Yo creo que esa sensación de extranjería tiene momentos de una cierta molestia psicológica y en otros momentos yo creo que es tremendamente estimulante.

J. C.: ¿Cómo se pueden racionalizar los nacionalismos, algo que tiene que ver con la identidad, y lo irreductible racionalmente? Manuel Fraga ha abogado recientemente por una visión federalista del Estado español, quizá produciendo el mayor desdoblamiento intelectual del 92. ¿Cómo se debe entender el hecho de que las tres nacionalidades históricas estén dirigidas por gobiernos conservadores?

M. V. M.: Los componentes sociales son muy diferentes en las tres. Creo que la base interclasista de todas es Convergencia y Unió, y reducirla a una formación exclusivamente de derechas no sería comprender el asunto. Ahí hay mucha mezcla, e incluso desde una perspectiva de decisiones macropolíticas y macroeconómicas se han inclinado descaradamente por la política del PSOE, casi en los hechos más determinantes que afectan al marco general del Estado. En el caso del PNV ya sabemos lo que es; y en el caso de Fraga se ve muy bien que hay que atribuirlo a la influencia de la Virgen de Fátima; pero más bien yo creo que es su último bastión, ha descubierto su último territorio donde él puede desarrollar un poder personal. Para los galleguistas, que están indignados con ese asunto, se trata de una operación de secuestro del nacionalismo, por cuanto se ha apoderado de una reivindicación sentimental y cada vez que pronuncia la palabra Galicia se echa a llorar. La gente puede acabar por identificar esa idea, por la que nunca había movido ningún dedo históricamente, como la suya.

J. C.: Parece más bien un nacionalismo de pulpo y de gaita.

M. V. M.: De pulpo y de gaita. Y además en algunos casos cuando hace la queimada, le echa un pedazo de lacón. Una destacada personalidad política me dijo: “¿Ud. cree que se echa lacón a la queimada?”, y yo le dije: “Es la primera vez en mi vida que he visto que alguien eche un pedazo de lacón a la queimada”. Igual Fraga lo llevaba en el bolsillo y no sabía qué hacer con él y lo tiró a la queimada. Yo creo que ahí ha habido un problema de secuestro, entre inteligente y emocional. Arrebataron la reivindicación a lo que podía haberse convertido en una reivindicación de izquierda, dándole un carácter de reivindicación conservadora. Es la formación política más conservadora al frente de una nacionalidad... si excluimos la posibilidad de que algún día pueda ganar la Unión del Pueblo Valenciano, lo cual entraría dentro del terreno del esperpento.

J. C.: El Sur como metáfora del paraíso perdido sería un reconocimiento de la imposibilidad del viaje sin retorno, de la utopía del final feliz. En tu reciente libro de *Gauguin* (1991) decías que “la inutilidad del viaje como huida se descubre cuando es evidente que viajamos con nosotros mismos, con el ser del que pretendemos huir”. Se trata en definitiva del descubrimiento de que el Sur está dentro de nosotros. Me recuerda a la famosa máxima de que hay un tercer mundo en cada primer mundo, y un primer mundo en cada tercer mundo.

M. V. M.: Efectivamente en todo viaje hay una propuesta de huida. Hay una definición que está muy bien en un libro de Paul Bowles [*El cielo protector*, 1949], que sirvió para *El cielo protector* [1990] de Bernardo Bertolucci, la distinción entre el turista y el viajero: el turista sabe cuándo termina el viaje y el viajero no sabe cuándo termina el viaje. En el mundo actual, en el cual prácticamente todas las imágenes están codificadas, memorizadas y metidas en bancos de datos personales y generales, casi no hay rincones en la Tierra que no se conozcan. En ese sentido el viaje es una huida de una cotidianeidad, de unos códigos ya muy ensayados y establecidos. Eso hace que sea una huida hacia adelante, con la percepción que se tiene de que en definitiva es una falsa huida porque se viaja con uno mismo y uno viaja con la carga de todas sus obsesiones, de todas sus frustraciones, y con la sensación de que al volver va a encontrarse con ellas en un momento determinado. Ésa es la idea que estaba detrás de ese viaje. En cuanto al Sur, ya desde *Los mares del Sur* existe esa metáfora de que el Sur está aquí; y no el Sur en el aspecto más mítico como el paraíso terrestre sino

la otra cara de la luna, la otra cara de la riqueza, del *establishment*, la otra cara de todo lo que pueda parecer lo más conservador y estable.

J. C.: El mito del viaje más allá de las fronteras para acabar volviendo al lugar de origen, mito clásico que va desde *Ulises* a *El mago de Oz*.

M. V. M.: Sí, sí. De hecho yo creo que si se hace un estudio del sentido del viaje a lo largo de toda la historia de la literatura, la mitificación del viaje responde a una misma comprobación final del fracaso del viaje.

J. C.: El viaje también puede funcionar como metáfora de la idea de autoconocimiento, de buscar en definitiva un estilo propio. ¿La literatura de alguna manera ha suplantado esa búsqueda imposible de paraísos?

M. V. M.: En la misma medida que la literatura o el arte para mucha gente significa suplantar la vida y un contacto directo con la existencia. La gente normal no se dedica a escribir ni a pintar, sino a hacer tornillos, o poner un ladrillo encima de otro, o comprar un banco el lunes y venderlo el miércoles, tienen una manera directa de enfrentarse a la realidad. El escritor o el artista no; plantea alternativas; de hecho sustituye con una cierta ventaja la necesidad de un enfrentamiento directo con lo real y lo vivencial porque puede controlar sus paraísos y los puede falsificar y mistificar, pero de vez en cuando le asalta la sensación de que toda esa capacidad de construir artificialmente mediante el lenguaje (sea cual sea el código) muchas veces también le ha impedido la vivencia, el contacto directo con la vida y hay muy pocos escritores que han podido simultanear las dos cosas, se me ocurrirían muy pocos, y más bien lo que han hecho es vivir literariamente, que es una cuestión diferente.

J. C.: Has dicho en alguna ocasión que tu vida ha sido básicamente Historia y en los últimos tiempos se había convertido básicamente en Literatura.

M. V. M.: No lo dije nada entusiasmado. Lo dije dándome cuenta de que realmente últimamente estaba escribiendo con demasiada dedicación y que hasta en mi época más vivencial la parte más estimulante había sido el período de la clandestinidad y esas cosas, por eso dije que me parecía que en algún momento había dejado de ser Historia y empezaba a ser Literatura.

J.C.: En tu novela *Yo maté a Kennedy* [1972] se decía irónicamente “la verdad ecológica conduce a la verdad histórica”. ¿La realidad de los últimos años ha hecho mucho más cierta esta afirmación?

M. V. M.: Yo creo que sí. Es curioso que lo dijera en aquel año porque es una novela escrita en el 70 y se publicó en el 72. Es cierto por cuanto existirá la historia mientras exista el desorden, mientras exista esa sensación de que las cosas no están bien hechas, el mundo no está bien hecho, las relaciones tanto sociales como económicas, culturales o personales no están bien establecidas. Y la manera más clara de darse cuenta del desorden del mundo, y más a salvo de cualquier sospecha de arqueología ideológica, es hoy en día el ecologismo. A partir de ese desorden de cómo está esto puedes llegar a una causa última: ¿esto quién lo causa?, ¿o qué sistema? y por lo tanto te reconduce históricamente a encontrar un sentido, que hay una finalidad histórica: ganar al máximo se pudra lo que se pudra. De manera que se puede encontrar una finalidad alternativa: salvar al máximo.

J. C.: Se ha hablado mucho del ocaso de las ideologías y del “final de la Historia” (Fukuyama), y ciertamente no se trata de un final feliz. Estamos en tiempos de crisis, y más que una mera crisis del capitalismo existe ahora un enorme vacío de valores, con la excepción de la omnipresente ley del mercado. Se trata del final no de la Historia pero sí acaso de un ciclo de la Historia.

M. V. M.: Sí, hemos acabado el ciclo de la bipolaridad universal de la lucha de clases. Hay un momento en que se establecen dos polos universales encarnados en figuras de Estado y luego de bloque, uno representando las tesis del capitalismo y el otro las tesis del socialismo. Esto genera un orden –y ahora en principio un desorden– internacional que va desde la revolución de octubre del 17 hasta la caída del Muro de Berlín. Eso ha terminado. Ahora bien, las causas que conducen a eso siguen siendo causas en buena parte sobre sus sobrevivientes. La relación capital y trabajo se ha dulcificado en aquellas zonas de la Tierra donde había algo que repartir o beneficios, y donde el sector del trabajo estaba organizado como para exigir e incluso amenazar con el modelo alternativo. En otros lugares de la Tierra eso no lo ha tocado nadie, eso sigue estando casi en clave de esclavismo, de períodos anteriores. En las relaciones de interdependencia de los países el sentido imperial ya no lo marcan muchas veces una política de Estado hegemónico, pero sí las multinacionales que están en condiciones de repartir el papel de la división internacional del trabajo –es decir, ¿tu qué produces, qué reproduces?– y de crear unas relaciones de subalternidad en todo el sistema productivo internacional, lo cual crea situaciones de desigualdad y de injusticia obvias, y

salir de eso implicaría un nuevo orden internacional, una racionalización de todo eso, que no se va a conseguir por las buenas. Hasta ahora se pensaba conseguir mediante procesos de insumisión, revoluciones, etc. Eso parece hoy en día descartado, pero empiezan a aparecer otras formas de amenaza, de bombas demográficas, de bombas ecológicas, puede llegar un momento en que los países subdesarrollados pueden amenazar con talar sus selvas y sus reservas forestales. Para reordenar el mundo, o se amenaza o nadie reordena perdiendo parte de sus beneficios de una manera benevolente. Eso la Historia lo ha demostrado tanto a nivel de lucha de clase social como lucha de clase internacional. El problema está en qué formas de violencia aparecerán de cara a conseguir esa reordenación del mundo, quiénes serán los intérpretes y quiénes serán los sujetos.

J. C.: De las diferentes visiones de la Historia, entre la Historia entendida como pesadilla surrealista (caso de *Happy end*, 1974) o como vorágine (en *Galíndez*) o como experiencia vivida (*Autobiografía del general Franco*), ¿cuál de ellas se ajusta más a la realidad actual?

M. V. M.: Yo creo que coexisten las tres en cada momento y que se decantan más hacia un lado u otro en función de circunstancias objetivas o bien de maneras de vivir por parte de los sujetos. Creo que en estos momentos estamos en un período de vorágine, al desaparecer un orden concertado, pactado después de la Segunda Guerra Mundial en el que al menos la gente sabía a qué atenerse mínimamente, sabía hasta dónde podía llegar y qué le podía quitar o no quitar al enemigo, qué réplica iba a tener, sabía qué sentido tenía todo un sistema productivo dedicado a la defensa o al control del mundo. De eso hemos pasado a un período en el que nada de eso está rigurosamente controlado, y entonces se está apreciando esta descomposición de lo que aparentemente estaba totalmente compuesto y para siempre. Yo ahora lo apreciaría más en clave de vorágine y de intentos de ir poniendo parches a esa vorágine que no conducen absolutamente a nada. Un ejemplo lo tenemos en la intervención norteamericana en Somalia de estos días. ¿Hasta cuándo van a estar allí? ¿y después qué va a pasar? Este después no quiere decir sólo que vuelvan las bandas a robar la asistencia humanitaria, sino que significa preguntarse por qué es necesaria la asistencia humanitaria, por qué no han surgido factores de desarrollo allí que hagan a esta gente autosuficiente. Es la misma teoría de dar un pez o enseñar a pescar. La respuesta es que el orden económico internacional no lo permite

tal como está concebido. ¿Qué van a hacer los grandes inversores europeos, invertir en Somalia? Invertirán allí donde halla carreteras, técnicos, servicios médicos y una mano de obra lo más barata posible; entonces a lo mejor resulta que no le toca a Somalia, e igual le toca al Senegal o a otro lugar. Ante esto, o hay una nueva racionalidad que lo afronte bajo criterios que no son los que crea la dialéctica de la economía de mercado y de la lógica capitalista, o si no, continuaremos falsificando el lenguaje, falsificando la relación entre lo que se dice y lo que se hace.

J. C. Esa misma economía de mercado que dicta en el marco europeo actual la restricción de la producción de mantequilla o de queso a cambio de subsidios, o incluso el tirar los plátanos por la borda cuando sabemos que hay gente que los necesita.

M. V. M: Claro porque eso baja el precio. El problema está en que se habla de libertad de mercado y no hay ningún producto importante que no tenga el precio fijo, y si tiene el precio fijo, todo lo que se produce de más sobra. Admiten una parte de excedente para pequeñas beneficencias, pero no tanto para que ese excedente provoque una caída de los precios. Me parece que el único producto en este mundo que no tiene precio fijo es la cocaína, y algún día u otro lo tendrá.

J. C.: A lo largo de tu obra se observa un profundo cuestionamiento de la verdad de la Historia como algo unívoco, reductivo y en definitiva parcial. La crítica del objetivismo seudocientífico, abogando por el enfrentamiento de las verdades parciales, subjetivas, origina un proceso de choque dialéctico, que puede desvelar la complejidad y relatividad de la verdad histórica.

M. V. M: No creo que haya otro camino y no creo que en la realidad se haga otra cosa, por más que disimulen los historiadores y pretendan disfrazarse de científicos. Son científicos metodológicamente, en el sentido de que se basan en la investigación de los hechos ya comprobados, en el análisis de los hechos, pero ahí interviene la subjetividad ideológica. Yo no conozco ninguna Historia imparcial. Si por objetividad entendemos que se respetan los hechos tal como son, perfecto. Ahora que después siempre hay una interpretación, así que no me vengan con la teoría de la imparcialidad. Hay una ideología del científico social, que es la ideología de que ha de ser objetivo, y eso constituye una farsa a conciencia total, porque nunca lo es.

J. C.: ¿Cómo se puede conjugar la relativización de la Historia, la ambigüedad moral y la conducta ética? En el *Manifiesto subnormal* se afirmaba irónicamente: “Sea Ud. relativista en todo lo que no le importe”.

M. V. M.: Eso lo podemos comprobar cada día a lo largo de nuestra existencia. Podemos especular, jugar, ser lúdicos, hasta que hay algo que nos afecta profundamente y entonces dejamos de especular, ser lúdicos y ser relativos, y pasamos a adoptar actitudes posesivas y más bien pasionales. No me refiero solamente a cuestiones de relación interpersonal sino a algo que nos pueda afectar como personas, con nuestra propia identidad, nuestro afán de realizarnos. Era una comprobación irónica sobre la capacidad de poder ser relativista o no serlo.

J. C.: ¿Estarías de acuerdo con la afirmación de William Boyd: “La verdad sin ironía es dogma, la ironía sin verdad es frivolidad”?

M. V. M.: Sí, estoy completamente de acuerdo. Yo a veces he intentado explicar la ironía como una manera sentimental de explicar la sensación del fracaso de la razón. Creo que cada vez las formas culturales serán más irónicas porque vamos a pasar por largos períodos en que la derrota de la razón va a ser algo flagrante y constante, y ahora mismo pienso en un montón de datos: la reaparición de la xenofobia, las religiones otra vez actuando, espiritualismos de diversa índole, integristas de toda clase y catecismos absolutamente para todo.

J. C.: ¿Cómo se relaciona tu visión de la Historia con tu concepción de lo literario? Dicho de otra forma, sería la eterna cuestión de la relación entre la postura ética y su realización estética.

M. V. M.: Para mí lo histórico es un material, como es un material la relación psicológica entre los personajes o las pulsiones de carácter emocional, sentimental o amoroso. Son materiales que están más o menos explícitos según respondan a obsesiones más o menos explícitas en cada autor. En mi caso la relación con la Historia ha sido algo que ha formado parte de mi vida constantemente, por lo tanto no tengo por qué motivarme en esa dimensión. Ahora yo soy muy consciente de que es una relación muy peligrosa por cuanto estás continuamente metiéndote en camisas de once varas, como cuando manipulas la ideología. Es un material que me recuerda mucho a esos que transportan nitroglicerina y la han de coger con pinzas porque a poco que se les escape una gota, explota el camión. Es un material que yo

necesito porque forma parte de mis obsesiones, pero que me doy cuenta que tengo que utilizar y manipular con muchísimo cuidado.

Tras la entrevista televisiva atravesamos de nuevo la ciudad y nos encaminamos hacia la parte baja, en el casco histórico de la vieja Barcelona, en un viaje de retorno a la semilla hacia el proletario barrio del Raval donde nació y se crio Vázquez Montalbán. Un barrio que ha cambiado de personajes y de decorados, pero que sigue siendo el territorio de la memoria. El mestizaje y biculturalismo del escritor aflora al hablar con la gente y saltar con perfecta naturalidad del castellano al catalán a la hora de comer, en uno de sus restaurantes favoritos, Quo Vadis. Durante la larga sobremesa se extiende el resto de nuestra conversación, ya sin más interrupciones.

J. C.: ¿Cómo ha evolucionado tu postura desde la desconfianza ante el hecho literario y ante el lenguaje? Desde aquella visión de *Manifiesto subnormal* de la traición del intelectual que cree “que ha entendido algo por el mero hecho de haber sido capaz de ordenar una parcela del lenguaje” y “la magia de la palabra es la única fuerza que los intelectuales especulativos pueden oponer a la obscenidad de lo real”.

M. V. M.: Son las dos cosas. Ya lo has dicho casi al mismo tiempo. Yo parto de la misma idea de la fragilidad de lo que opones ante lo aplastante de la realidad y lo aplastante de los aparatos ideologizadores y creadores de conciencia. Sigo creyendo que eso es muy frágil y me siguen molestando los sacerdocios excesivos, lo que ocurre es que hemos cambiado de signo de sacerdocio. El intelectual, por esa capacidad que ya anunciaba de poder ordenar mediante palabras una parte de la realidad, lo extrapolaba y lo convertía entonces en un sistema para absolutamente todo. Por ejemplo podía pasar de proponer un orden al caos de lo que eran las relaciones materiales o económicas a convertirlo en una propuesta de conducta para todo, o a su contrario, a la negación de que eso realmente sirva para algo. Yo me quedaría en una actitud de no tanta radicalidad como en el momento en que lancé esa afirmación, pero tampoco en invertir el sentido de ello ni muchísimo menos. Creo incluso que la serie Carvalho es plena consecuencia del escepticismo ante la función de la novela. Esto ya lo hemos hablado, el coger una novela de género como el elemento ordenador. Esto era casi una declaración de principios en el momento que yo lo hice. Incluso novelas como *Galíndez*, que tiene encima una contradicción alucinante. Me han dado dos premios

policíacos por *Galíndez* —el Chandler y el Hammett—, el Premio Nacional de Narrativa, y ahora el Premio Europa. Seguro que hay un desconcierto del lector ante esa novela. Alguien me la ha comparado con *Le Carré*, y yo creo que de *Le Carré* no tiene absolutamente nada. En cuanto a cómo asumo el género, debo seguir respetándolo por un proceso que ni yo mismo lo controlo del todo.

J. C.: Quizá se deba a la utilización del mecanismo de la indagación que sí continúa fuera del ciclo de Carvalho.

M. V. M.: Sí, eso sí.

J. C.: Recientemente afirmabas que toda propuesta literaria está basada en deshonestidades intermedias, la memoria, la cultura, el deseo y las palabras. ¿Estos instrumentos de conocimiento pueden ser también instrumentos de falsificación?

M. V. M.: Sí, lo son. Esto lo he dicho hace muy poco en el libro sobre Barcelona [*Barcelonas* 1987]. Yo me siento impotente para poder sustituir eso por otros elementos. Si yo fuera un artista de circo, o un culturista, o un boxeador, o Mario Conde quizá diría cosas diferentes, pero me veo fatalmente a tener que asumir eso como mi instrumento de conexión con la realidad y con la manipulación de lo real. Yo sé que eso implica una gran mistificación por cuanto el lenguaje es uno de los recursos de apoderarse más falsamente de lo real; es un instrumento de apropiación de lo real cargado de falsificación, de guiños, de convenciones y de cómo pretendes comunicar la complicidad. El significado que transmites es una complicidad muy difícil de establecer. A veces bajo la apariencia de que la has establecido descubres de pronto que no la has establecido ni mucho menos. O sea que yo suscribo eso totalmente.

J. C.: La manipulación y falsificación de lo real es casi característica esencial del lenguaje literario. En *Galíndez*, el agente y poeta frustrado Robert Robbards decía que “las metáforas esconden la inseguridad del conocimiento”.

M. V. M.: La metáfora es la anti-definición. Un científico iría a definir algo, a connotar con lo estrictamente preciso un objeto de conocimiento. La metáfora es un viaje indirecto del conocimiento. Omite de hecho connotar y hace todo un viaje para conocer por la distancia más larga, no por la más

corta. Ahí está quizá la fascinación imaginativa de la metáfora, porque el mundo obligado solamente a regirse por definiciones sería aburridísimo. En cambio, a través de las metáforas, esos viajes indirectos y cargados de polisemia y pluralidad de sentidos, se suscita la magia de la palabra y de la imagen.

J. C.: Es en cierto modo la base del lenguaje literario.

M. V. M.: Es la base de cierto lenguaje literario. En sí mismo yo creo que toda una novela es una metáfora. Todo un sistema de ficción, un sistema poemático, es en su totalidad una metáfora, porque si no, la formalización adoptada sería diferente; la formalización de la connotación definitiva, del conocimiento directo de lo que estás proponiendo.

J. C.: Se te ha clasificado convencionalmente como escritor “realista”, en el sentido de sentirse comprometido con la realidad circundante y en el de utilizar unas pautas o convenciones estéticas realistas, basadas fundamentalmente en el concepto de mimesis, de representación directa de la realidad. ¿Cómo situas tu obra con respecto a esa formulación y qué opinas sobre el desprestigio de la forma estética realista y la teoría de que la opción realista, más que combatir la realidad institucionalizada, ayuda a reforzarla?

M. V. M.: Que yo sea un escritor realista lo han dicho más los otros que yo. Yo siempre he defendido que hay dos maneras de ser un escritor realista. El realismo como representación, que es el concepto que tú has utilizado, y el realismo como revelación de aquellos aspectos de la realidad que no son evidentes. Aunque el procedimiento para transmitirlos se acerque a lo que hemos llamado “realismo descriptivo” o “realismo crítico”, muy poca parte de mi obra puede cobijarse dentro de esos términos. De hecho en toda mi parte poética la influencia del surrealismo es bastante evidente, y en mis novelas, el papel de la ironía, al que nos hemos referido antes, es un filtro tremendo para que el realismo sea imperfecto, afortunadamente.

J. C.: El proceso de evolución a partir de una primera ética y estética de la *subnormalidad*, de respuesta subnormal (y subversiva y subcultural) del intelectual a la situación política, social y cultural del país ¿es casualidad que coincida con el momento del inicio del cambio político?

M. V. M.: No, no. Es la clave, porque la subnormalidad era un intento de explicar cuál era la situación objetiva del intelectual en una sociedad no sólo franquista, sino en una sociedad de consumo, donde evidentemente el inte-

lectual es un personaje sub-normal o supra-normal, eso siempre se puede discutir, pero que complementa a la normalidad, está fatalmente predestinado a complementarla y abalarla. En el caso del franquismo esta misma impresión se acentuaba con una cierta carga de angustia y de política porque te encontrabas obligado a la vía indirecta del lenguaje, a escribir entre líneas, y eso pensabas que te convertía en mucho más subnormal de cara a un lector del futuro. Los escritores del barroco literario, culteranos, en una época represiva responden elaborando todo un aparato lingüístico que en realidad obvia esta cuestión. Luego pueden venir los tratadistas a decir que el barroco representa una fuga de la realidad. Nosotros no buscamos eso, salvo un sector de los novísimos —y si lo buscó no fue precisamente para expresar su protesta sino porque se encontraba mucho más seguro dentro de él—; no teníamos siquiera este recurso, o sea que mi proclamación de subnormalidad es a dos niveles. Cuando se produce la transición, la segunda subnormalidad ya no tiene sentido, la primera sí, ya podemos escribir sin represión, acceder a códigos de expresión normales, elegir el código. Ahora el primer análisis, la subnormalidad desde la intelectualidad en una sociedad de consumo sigue siendo válido.

J. C.: También hay una transición dentro de tu propia trayectoria literaria de una primera estética minoritaria a otra más masiva.

M. V. M.: Sí, pero tampoco hay que extrañarse de este hecho... siempre que no traiciones la forma ni la intención ni el objetivo. Cuando se empieza a ser un escritor de éxito es muy difícil mantenerte dentro de la duda de tu función. Tienes que dar constantemente pasos atrás para distanciarte, porque cuando empiezas a ver que se venden mucho tus libros, que te hacen muchas entrevistas, esto llega a convertirse en un elemento alienante de primera categoría, y tienes que dar muchos pasos atrás para darte cuenta hasta qué punto eso no altera para nada la concepción general que tú tienes de esa labor y de ese papel dentro de la sociedad. De hecho la sociedad crea marcas culturales. Por ejemplo, la poesía española tiene una *marca*: Alberti; y como es un territorio que no es negocio ni tiene mercado lo más que asume es un par de marcas más, pero Alberti es la marca. Cuando se muera Alberti va a haber un problema para saber qué es la poesía. En el campo de la novela somos seis o siete, somos marcas, independientemente de que haya gente que te lea más afinadamente o a otro nivel, pero las marcas son los puntos de referencia. Ignorar eso es estúpido, pero también dejarte llevar pensando que ha cambiado tu rol y tu función me parecería doblemente estúpido.

J. C.: Tu evolución literaria es visible también en el campo de la narración corta. En la recopilación de cuentos *Pigmalión y otros relatos* (1987) se recoge tu trayectoria como cuentista de forma aparentemente cronológica. M. V. M.: Sí, totalmente cronológica y muchos de los cuentos eran inéditos. Ahí están desde los primeros cuentos escritos en la cárcel en el año 62 hasta el último cuento que acababa de escribir con motivo de una Feria del Libro de Madrid “¿Qué tienes entre manos?”.

J. C.: El primero de esos cuentos, “1945”, denota ya una instrumentalización del realismo que se asemeja a la línea de Juan Marsé.

Sí, y al Juan Goytisolo neorrealista de la primera época, porque es un cuento escrito en esos años bajo un intento de recuperar la memoria de la infancia en clave de un barrio, por lo cual hay muchos elementos familiares. Había un empeño parecido en el caso de Marsé, y no sólo en su caso, sino en otros escritores que luego han quedado olvidados y que entonces tenían vigencia como Antonio Rabinat, que era un escritor bastante notable.

J. C.: Siguiendo el orden cronológico de los relatos de la colección casi se puede ir componiendo un retrato cambiante del intelectual con respecto a la sociedad de cada momento, su proceso de aprendizaje, su evolución artística.

M. V. M.: Sí, hay algunos muy indicativos como el cuento del choque primero con la sociedad de consumo, luego el papel de la memoria, el papel del rol intelectual, todo eso va apareciendo sucesivamente. Incluso en muchos momentos va apareciendo una cierta repugnancia ética ante el intelectual, el caso de “La vida privada del Doctor Betriu”, incapaz de vivir y que vive una doble vida con una falsificación de su conducta.

J. C.: ¿Qué ha quedado de la contra-cultura como forma de contestación social?

M. V. M.: Una memoria, una memoria que tampoco es exactamente la mía. Ahora estoy observando que la industria cultural norteamericana está recreando la época en función de productos culturales. He visto en Canal+ en muy poco tiempo cuatro o cinco películas que son de joven *yuppie* que de pronto descubre que sus padres habían sido contra-culturales y eso le provoca una conmoción y le lleva incluso a recuerdos de infancia contra-culturales, con una especie de sonrisa cómplice diciendo: “¡Qué ingenuos fuimos!”, pero

en el fondo diciendo: “¡Qué maravilloso era el esplendor en la hierba!”, sin sacar nunca conclusiones políticas de lo que representó todo aquello.

J. C.: Es notable el surgimiento de la nostalgia como forma de sentimentalidad histórica. Miguel Salabert se indignaba en su novela autobiográfica *El exilio interior* (1988) ante la suposición de que pudiera tener nostalgia de una época tan mediocre y miserable como lo fue nuestra posguerra. ¿La nostalgia es la memoria descafeinada y edulcorada?

M. V. M.: Yo estoy totalmente en contra de la nostalgia. Para mí la nostalgia no es sólo un error, que esto sería un título de José Luis de Villalonga. Un título mucho más inteligente es como titula Simone Signoret sus memorias, *La nostalgia no es lo que era*. La nostalgia para mí es un sentimiento fugaz condicionado sobre todo por una experiencia personal. Puedo sentir nostalgia de un momento de convivencia con alguien que ya no existe. Pero es algo muy distinto sentir nostalgia de una época por el simple hecho de que extraes de tu memoria lo más favorable de esa época. De hecho la memoria es una novela que cada cual se cuenta a sí mismo. Se la cuenta a uno solo y se la cuenta un poco a los demás. La interiorizas y hay algunos que luego la ponen por escrito y otros que jamás la pondrán por escrito, pero todo el mundo tiene una memoria en la cabeza. Es una novela que es su memoria. La nostalgia es bastante reaccionaria porque produce un filtraje tal que sólo te queda aquello que te lleva a la conclusión de que cualquier tiempo pasado fue mejor. Siempre te lleva a ahí, lo quieras o no. Hay que desconfiar mucho de esa materia prima, muchísimo.

J. C.: Y sin embargo es una tónica muy predominante hoy en día.

M. V. M.: Es predominante en el retorno a las fuentes. De repente llega un momento en que por una cuestión casi de escalafón biológico la gente se da cuenta de que tiene memoria. Es algo muy estructurado que se produce alrededor de los treinta o cuarenta años. Hasta esa edad, tu memoria o está cargada de dramatismo o es una mercancía de segunda. De pronto, a partir de esa edad tu memoria es la única oportunidad de volver a tu origen, es el retorno a las fuentes. Si lo conviertes en un ejercicio aséptico o selectivo, perfecto, pero si lo conviertes en una operación nostálgica lo has fastidiado porque es volver al país de la infancia borrando todas las aristas, todo lo que ha sido cruel o negativo. Trasladado a la historia de España estoy completamente de acuerdo con lo que dice Salabert; no se puede tener nostalgia de los años cuarenta.

J. C.: ¿Qué dificultades tuviste con la censura franquista en tu obra periodística y literaria?

M. V. M.: Una dificultad fundamental que es no poder ejercer el periodismo de una manera normal casi durante diez años por los antecedentes penales. Era imposible entrar en un diario, pertenecer a una plantilla, etc. Todos mis intentos de acercamiento a un periodismo normal han conducido al cierre de las publicaciones. Hay una colección completa de cadáveres de revistas en que he estado involucrado: *Siglo xx*, *Por Favor*, *Hermano Lobo*, *Triunfo*. En el campo de la literatura, no haber podido publicar mi primer libro de poemas en su momento, que era el año 63-64. No pude publicar *Una educación sentimental* hasta el 67. Negociaciones estúpidas sobre contenidos como el de *Yo maté a Kennedy*, que se la prohibieron a Barral [Carlos Barral, de la editorial Seix Barral]. Él me dijo: “Que la pase Lara” [José Manuel Lara, editor de Planeta]; la pasó Lara y se la aprobaron, simplemente cambiando en una descripción de una señora la palabra “carne” por “cuerpo”. En poesía la famosa historia de tener que sustituir “sobaco” por “axila”, o de cambiar la Reina Federica de Grecia por la Princesa Grace de Mónaco. Estupideces de este tipo, o el secuestro de un libro como *La vía chilena al golpe de Estado* [1973] en una época muy terminal del franquismo, con unas maneras que me podían haber creado un disgusto muy serio aduciendo que era una acusación indirecta a los Ejércitos de tierra, mar y aire españoles pretextando que era una acusación a los chilenos. Es una historia bastante accidentada, pero tampoco es una historia de prohibiciones extremas. Hay algunas fichas de lecturas que son muy divertidas.

J. C.: ¿Escribir es combatir con la realidad?

M. V. M.: La palabra combatir me parece excesiva. Pero la subjetivación de que la realidad no es suficiente en sí misma la puedes convertir en algo más global y universal propuesto a los demás. De hecho la realidad es el resultado de una manera de ordenar el caos, casi un principio filosófico, y deja muy contenta a la gente normal y corriente. Lo que más les molesta es que alguien les pueda decir “eso que Ud. cree que es un orden no es un orden”, ya desde el punto de vista económico, vivencial, cotidiano, en las relaciones personales, la relación con el perro, con el hijo. Cuando el escritor trata de demostrar el caos que se esconde detrás del desorden está cuestionando la realidad que la gente tiene asumida, y lo que empieza siendo algo evidente

para una persona, la magia consiste en que lo pueda hacer evidente para dos mil, cinco mil, veinte mil personas.

J. C.: A lo largo de tu obra se observa un juego de identidades del novelista disfrazado de múltiples personajes, incluso disfrazado de sí mismo. ¿Hay conflicto entre el rechazo de la referencialidad autobiográfica y el tratar de asumir la memoria histórica propia?

M. V. M.: Supongo que lo puede haber en algunos momentos. Es muy arbitrario el hecho de que alguna vez pose yo mismo como autor, caso de Sánchez Bolín o incluso Vázquez Montalbán como personaje directo. A veces funciona como una consecuencia de mecanismos de autodestrucción, y otras como pequeñas chanzas, burlas o guiños al lector y al establecimiento de pequeñas complicidades.

J. C.: La literatura también es o puede ser un ejercicio de desdoblamiento de identidades, paralelismos intencionados con la propia trayectoria biográfica.

M. V. M.: Sí, claro que lo es. El desdoblamiento y la posibilidad de romper el ego en muchísimos otros posibles yos. De hecho ahí está la clave de cómo se construyen los personajes. Yo creo que un ejercicio a hacer es analizar hasta qué punto en una literatura de personajes el autor se supone en los personajes como tales. Hasta qué punto si él fuera una mujer o un fascista, se comportaría como el personaje que él está describiendo. No se trata solamente de que tengas capacidad de observación y hayas observado la exterioridad del comportamiento de esos prototipos, sino de que tú llevas el prototipo dentro de ti.

J. C.: ¿Te parece que cada uno lleva dentro de sí su doble y su contrario?

M. V. M.: Su doble, su contrario, y el escritor lleva dentro de sí a su lector. Hay una tensión dialéctica constante entre la bella y la bestia, el ético y el no ético, el moral y el amoral, es una lucha constante que se vence por la cultura y en parte por la benevolencia del medio. Si yo me hubiera visto condenado a vivir en un medio mucho más duro ante el cual el filtro y marcaje cultural no hubiera sido suficiente, se habrían desarrollado en mí facetas de personalidad muy diferentes de las que se han desarrollado. A pesar de que vengo de un medio proletario, allí había un código ético hacia una bondad convencional. Ahora si ese medio proletario no hubiera sido tan proletario sino marginal llevado a sus últimos extremos, a lo mejor ese código ético

era insuficiente, como estoy harto de comprobar ante delincuentes que de hecho han tenido un código ético marcándoles desde que han nacido que podía venir de la sabiduría convencional que se transmite de padres a hijos y que, en cambio, la presión del medio ha sido tan salvaje que ese código ético cultural no ha sido suficiente.

J. C.: En *Galíndez* ya se decía que “el verdugo lleva dentro a su víctima y el guardia de prisión a sus presos”.

M. V. M.: Basta haber estado en una comisaría y haber conocido en momentos de relax al mismo tío que te acababa de hostiar como para darte cuenta de eso. Y en una cárcel lo más parecido a un preso es un funcionario de prisiones. Para empezar, casi viven las mismas horas ahí dentro y, en segundo lugar, se les acaban desarrollando unos mecanismos, en el mismo lenguaje, la misma sensación de lo que está prohibido y no lo está, cuando se viola el código de lo prohibido y lo no prohibido; la amenaza es igual para el preso que para el funcionario. Llega un momento en que se establece casi la vivencia de una misma cultura funcionando dentro de esa relación como contrario. Puede funcionar a la inversa. Es el cambio de rol, la dialéctica del amo y del esclavo, que está perfectamente expresada en la película *El sirviente* de [Joseph] Losey.

J. C.: ¿A pesar del contenido autobiográfico de buena parte de su obra, por qué no has escrito tu autobiografía en sentido estricto?

M. V. M.: Yo parto de una resistencia a la confesionalidad directa porque creo que, salvo que hayas tenido una vida interesantísima y no desguazable por partes, prefiero el juego de ir la rompiendo por partes, ir la enmascarando y mistificando y utilizar eso como material fragmentario. En cambio, yo dudo que alguna vez escriba mi autobiografía. No tiene ningún interés. Me parece mucho más interesante los ejercicios de falsificación que he hecho de vivencias concretas, de partes de mi vida, de personajes. Me parece mucho más interesante para mí el haber podido escribir la segunda parte de *El pianista* en las azoteas de la ciudad de Barcelona, que no explicar mi infancia directamente.

J. C.: ¿Y en el futuro?

M. V. M.: (Socarronamente) Quizá cuando envejezca, si el editor viene con una buena oferta económica y ha pasado mientras tanto algo importante,

algo como [Louis] Althusser, que haya estrangulado a mi mujer o haya hecho algo excepcional. Mi biografía no tiene ningún interés. En cambio novelando partes de esa biografía y exagerando –porque en toda la literatura hay un juego hiperbólico, la musculatura de los personajes literarios es superior en general a la musculatura real– yo puedo mediante el juego literario tomar hechos muy comunes, que luego precisamente por eso conectan con la gente, y darles una dimensión de excepcionalidad, que luego triunfa si no es excepcional pero como tal descripción parece excepcional. Mucha gente dice “esto me ha pasado a mí” y el juego de fascinación lo asume tanto en cuanto le ha parecido excepcional durante algún momento. Ahí está la magia de la palabra y del lenguaje. Si yo cuento mi vida paso por paso no creo que tenga interés. También hay una parte de pudor. Si contase todo lo que tendría que contar no la contaría, no contaría zonas oscuras, miedos que he proyectado a través de personajes, y eso sí que lo he enmascarado lo más posible. He tratado de ponerme a salvo de que digan: “Esto le pasó concretamente a este señor”. Esa parte espero nunca caer en la tentación de revelarla.

J. C.: El resumen de tu obra poética, extensible a toda tu obra creativa, *Memoria y deseo*, representa las preguntas básicas de dónde venimos, a dónde vamos, quiénes somos, qué queremos ser, la interrelación entre la realidad y el deseo, la memoria de represión y el deseo de libertad. ¿De qué manera conviven ambas?

M. V. M.: Yo creo que ahí está la esencialidad de todo lo que he escrito, o más que esencialidad el núcleo impulsor de todo lo que he escrito, aunque luego se haya formalizado de una manera diversa. Creo que responde a mis obsesiones fundamentales, que por el inventario que has hecho, pueden ser obsesiones de muchísima gente. Depende de cómo se formalizan, porque tienen que pasar primero por la experiencia, cómo ha vivido eso cada persona en su experiencia personal, y luego qué códigos y claves lingüísticas ha ido adquiriendo para poderlo convertir en un lenguaje literario. De hecho esas preguntas son muy comunes.

J. C.: Son casi universales e intemporales.

M. V. M.: Exactamente.

J. C.: Has sido pionero de la recuperación de la señas de identidad populares tan poco recuperables como la sentimentalidad de las canciones populares,

del cine y otras válvulas de escape, especialmente en *Crónica sentimental de España* (1969-1971), *Cancionero general* (1971) y otros escritos. ¿Qué queda de esa sentimentalidad popular hoy, convertida en culebrones, en *fast food*, una televisión quizás más subnormal que la de hace veinte años?

M. V. M.: Creo que eso necesita ya una memoria diferente. Esa visión la daría hoy en día un escritor de treinta años, para el que eso hubieran sido elementos formativos de sí mismo, de su mestizaje.

J. C.: ¿Caso de Antonio Muñoz Molina, por ejemplo?

M. V. M.: El caso de Muñoz Molina es muy especial, porque a él le tocaría eso, pero resulta que vive esos años en Úbeda. A él lo separan dieciséis años, y yo le pregunto: “¿Cómo has podido escribir *El jinete polaco* [1991], que ahí hay cosas que yo he podido vivirlas y tú no?”, y él me dice: “Es que en Úbeda las cosas duraban mucho más tiempo”. O sea, que tampoco. Creo que eso tendría que hacerlo alguien mucho más joven, de Madrid o Barcelona, o de un lugar donde la propuesta de mitos de papel y mitos sonoros de mercado fuera más rápida. Tendría que ser una persona de unos treinta años, algún barcelonés o madrileño, que de pronto hiciera algo parecido a lo que hicimos a finales de los sesenta, decir nosotros somos esto también, somos la Piquer, Machín, Modugno y ya como caso extremo la llegada de los Beatles. Tendría que decir, yo soy Mecano, o esta serie de televisión. Es un mundo mitológico al cual yo puedo llegar externamente, pero ya no viviéndolo directamente. Tiene que hacerlo alguien para quien eso fuera algo constitutivo de su mestizaje cultural.

J. C.: Sin embargo *El jinete polaco* es una novela generacional. Me consta que muchos lectores de treinta años se han sentido identificados con ella.

M. V. M.: Sí, pero novela generacional por cuanto al final descubres que ha estado contada y vivida en buena parte por una pareja joven que ha recordado el mundo de sus mayores, pero durante buena parte de la novela lo que a ti te ha ganado es que estaban recordando hechos de la posguerra, consecuencias de la Guerra Civil en un lugar obsesivo. Cuando de los dos personajes se descubre que una es hija de uno y el otro es hijo de otro, eso es un elemento liberador temporal, pero ahí hay una trampa literaria muy seria, porque la novela te la has tragado primero bajo el aspecto de otra memoria, y es como volver a empezar a leer la novela a partir de eso.

J. C.: La estructura dialéctica aparece de manera omnipresente en casi toda tu obra buscando muchas veces su síntesis en el lector. ¿Se podría aplicar la parábola de *Rashomon*, la película de Akira Kurosawa, a tu obra en general?

M. V. M.: Sí, sí. A mí es una película que me impactó muchísimo. Es uno de los productos culturales que más me han impresionado y además la vi en una etapa de formación a los dieciséis años en un cine-club. Me impresionó cómo se había abierto una perspectiva nueva que antes nunca había visto, la idea de que un mismo hecho contemplado por distintas personas tenga varios relatos posibles diferentes, y que ni siquiera la suma de los relatos responda a la verdad. Es algo parecido a la desconfianza ante la memoria. Ante un hecho rememorado por personas que lo han vivido, ni siquiera la suma de esas rememoraciones conduce a poder asumir que lo que ocurrió fue esto.

J. C.: Siguiendo esta relación entre cine y literatura, en *Autobiografía del general Franco*, Pombal dice una frase preciosa que parece resumir el sentimiento de toda una época “me parece como si ... sólo en el cine la luminosidad del technicolor nos balsamizara las pupilas castigadas por tanto tenebrismo”. ¿Qué importancia ha tenido el cine en tu educación sentimental y en tu escritura?

M. V. M.: Muchísima, como en la de toda esta generación, la de Terenci Moix o Juan Marsé. Es que era salir de ese mundo sórdido, sobre todo para gentes que veníamos de una extracción social parecida, como en todos esos casos. Moix y yo vivíamos casi en el mismo barrio, casi aquí al lado. Era pasar de ese mundo terrible y sórdido de posguerra en blanco y negro, al menos parecía en blanco y negro, al technicolor de la Columbia. Ya solamente en ese cambio de la semántica del color estaba la sensación de protección placentera del cine, la oscuridad misma te individualizaba y al mismo tiempo te ponía a salvo de cualquier presión exterior. Yo recuerdo la impresión de salir del cine y el reencuentro con la realidad, una sensación de que no se acabara nunca aquello. A veces te metías a las tres de la tarde en las películas de sesión continua, había dos, dos y dos y varietés, y allí estabas todo el día mamando, mamando. En eso tenía la gran complicidad de mi madre, que era otra gran desafecta a la realidad frustrada y en cuanto podía la mujer distraía una tarde y nos pasábamos desde las tres de la tarde hasta las nueve de la noche allí mamando technicolor.

J. C.: El acercamiento a Franco y al franquismo ya lo habías realizado anteriormente a través de ensayos y narraciones como *El libro pardo de Franco* (1973), *Diccionario del Franquismo* (1977), *Los demonios familiares de Franco* (1978); y en el cuento “El jefe está que trina” (*Pigmalión* 1987) ya hay un esbozo preliminar de la *Autobiografía del general Franco*. ¿Qué espina te quedaba por arrancar?

M. V. M.: No, ninguna. Cuando escribí la *Autobiografía* lo hice sin demasiado rencor. El personaje me parece odioso objetivamente. Me parece inútil objetivamente, evitable objetivamente, un mal sueño objetivamente. Independientemente de su voluntad por ser un malvado. Es tan inútil toda esa experiencia, ha servido de tan poco, ha hecho tanto daño, que llega un momento que está más allá del odio y del rencor, es ya un fenómeno histórico. Pero ¿qué ocurrió para que surgiera este pájaro con estas connotaciones además de mediocridad, de pequeñez cultural, y ser capaz de hacer todo aquello que hizo?, ¿por qué?, ¿qué ocurrió? Y ahí aparece una gigantesca culpabilidad colectiva: cómo Franco administra el ser imprescindible para que no se hunda todo el tinglado de la victoria; cómo les vende constantemente cuando los militares le dicen que venga el rey y él dice: “Fijaros lo que ha dicho Prieto, que en el 31 no tenían que haber dejado ningún oficial”; o cuando los tíos que se han enriquecido con motivo de la victoria saben que si él se va y vuelven los otros le van a pedir cuentas de cómo han ganado el dinero, y los tíos que han expropiado a los vencidos saben que si vuelven éstos alguna vez van a hacer lo mismo. Han depurado y han pasado cuentas por crímenes durante la guerra los otros, pero ellos mismos no, y si hay un cambio político van a venir los otros; y cómo Franco administra todo ese miedo, y cómo eso le va aguantando y aguantando hasta que se convierte en algo que puede ir contra él y es cuando ya empiezan a decir: “No queremos morir entre las ruinas del búnquer”, y eso se empieza a producir en los años setenta. Eso es un proceso histórico que implica que hay una culpabilidad colectiva detrás de este individuo. No es él solo. Es el intento exculpatório de muchos historiadores como [Javier] Tusell que dicen que la pobre clase media española quedó secuestrada y no supo cómo sacarse a Franco de encima. Pero si es que las clases medias están pidiendo una espada victoriosa desde los años treinta en que empiezan tener pánico, e incluso a un ministro católico de [José María] Gil-Robles lo iban a matar unos falangistas porque había hecho una reforma agraria de broma y no lo pueden matar porque están tan borrachos que no aciertan. Ha habido un enorme odio de

las capas medias españolas hacia todo lo que fuera innovación, modernización y cambio que después se polariza, y todo lo demás es anecdótico al lado de lo que se estaba escondiendo de fondo, porque el toma y daca del pistolero era un toma y daca del todo minoritario y promovido por gente que sabía muy bien lo que quería: desestabilizar la situación; tanto si eran grupos incontrolados de la Falange como grupos incontrolados del PSOE, que eran los grupos de choque más abundantes, junto con la CNT.

J. C.: Sin embargo en parcial defensa habría que subrayar que en España sí hubo una resistencia activa y hubo una guerra, que en otros países no hubo.

M. V. M.: E incluso la indignación de los militares. Franco tenía el principio de que si un ejército se subleva, como el ejército responde a la nación, colocarse en contra del ejército es estar en contra de la nación y eso es lo que justifica todo su razonamiento de la represión. Y el hecho de cómo la gente es capaz de aguantar teniendo la peor parte de la oficialidad, cuantitativa y cualitativamente, durante tres años de guerra. Eso es un fenómeno que responde a esos cien años de culturalización del movimiento obrero en España. No sale de la nada. Eso se fraguó desde el siglo XIX a base del resistencialismo, huelgas, organización obrera, la Institución Libre de Enseñanza, etc. Todo eso crea una nueva inteligencia, una nueva vanguardia social, y Franco va a por todo eso, lo arrasa. Y se tardan veinticinco años en recuperar niveles dentro de ese terreno. O sea que no es ningún milagro.

J. C.: La *Autobiografía del general Franco* parece un ejercicio de autocontención, de ecuanimidad aparente y timidez vengativa, en la que la ironía está casi ausente evitando conscientemente la caricatura grotesca, la ridiculización del personaje. ¿Es producto de una autocensura impuesta, de represión de los sentimientos de venganza, o de la imposibilidad de matar al padre simbólico-putativo?

M. V. M.: Es un alarde técnico. Yo sabía que en cuanto empezara a burlarme del personaje la novela estaba muerta. Lo habría convertido en una novela de Francisco Umbral, con todos mis respetos para Umbral, lo habría convertido en una caricatura.

J. C.: Valle-Inclán hizo una gran novela con la caricatura de la dictadura.

M. V. M.: Sí, pero eso ya estaba hecho. Si Valle-Inclán no hubiera escrito *Tirano Banderas* [1926] pues quizá hubiera escogido esa fórmula, pero esa

fórmula ya estaba hecha, como lo está la de *El otoño del patriarca* [de Gabriel García Márquez, 1975]. Y Franco no da para eso. Franco es un tendero. Franco da para lo que yo creo que he hecho, que es ese pum-pum, pum-pum, pum-pum, que llega un momento en que puede ser hasta exasperante leerlo. Y eso que resumí un poco el lenguaje, si llego a respetar el suyo el lector no hubiera pasado de la página sesenta. No se podía describir al personaje así. Si yo recorro a la parodia, la novela quizá pudiera haber sido divertidísima, pero hubiera perdido la función de una propuesta de conocimiento real de un personaje. Me he acercado mucho más a través de la dificultad mayor de la novela, que era encontrar un lenguaje de Franco que siendo verosímil no fuera exactamente el suyo. Yo le supongo una cultura sobre el militarismo, que quizá sea exagerada, pero que tampoco está tan lejos de la que ellos tenían, porque en las Academias mamaban esto, y aunque no leyeran los libros sabían lo que había dicho un Fanjul sobre el papel de los militares, porque se lo transmitían los unos a los otros, y había algunos entre ellos muy listos y preparados. No todos eran tan cabestros como éste, o más bien poco dotados para la lectura y todo eso. De cabestro nada, creo que era un hombre bastante fino en muchas cosas. Tenía una capacidad de percepción de la conducta, de la sicología, del clásico débil que llega un momento en que necesita conocer a los demás para saber de dónde le puede venir la hostia. Franco, sutileza no tenía; hasta que estuvo en condiciones de tener una cierta sutileza, cuando fue ya Caudillo por la Gracia de Dios.

J. C.: ¿Ha sido duro para ti este ejercicio de medida y autocontención?

M. V. M.: No, ha sido duro desde el punto de vista de la escritura. Duro porque tenía que estar constantemente utilizando el dato, el hecho y al mismo tiempo subjetivarlo. No es lo mismo que leer un libro de Historia "... y entonces Franco atravesó el Estrecho después de contemplar desde el monte el paso de los primeros barcos con los legionarios". Dicho así es una enumeración de hechos. Ahora dicho desde cómo ve Franco esta operación es ahí cuando empieza el problema, ¿qué adjetivo le añade?, ¿qué digresión?, ¿de pronto por dónde se va? Él ya comenta que en esa operación de tensión se le suicida uno de los que estaba a punto de atravesar con él porque no lo ve claro. Todo eso ya implica el terreno de la novela.

J. C.: El múltiple desdoblamiento de Franco (Franco/Caudillo; Franco autor de *Raza*, y el personaje de José o el seudónimo de Jokin Boor) es utilizado

**como estrategia por parte del narrador desdoblado (Franco/Pombo).
¿Hasta qué punto has tenido que desdoblarte para escribir esta novela?**

M. V. M.: Hasta el mismo punto que tengo que desdoblarme cuando describo a Charo o a Biscuter. Es un personaje que yo conozco mucho más que a Charo porque me lo han inculcado a base de su lenguaje, sus discursos, su presencia constante, obsesiva, y yo tenía que suponer cómo él actuaba y pensaba ante los datos que le ofrecía la realidad o que él mismo contribuía a crear por su papel de hacedor de realidad. Eso es todo. No me ha planteado ninguna tensión ni ningún dolor psicológico o ideológico especial. Me ha provocado en algún momento dolor como cuando veo un documental en la televisión que describe cualquier fragmento de la memoria del vencido, la retirada de los republicanos del treinta y nueve o los bombardeos de Madrid. Cuando veo eso me produce una conmoción especial muy difícil de que la puedan entender los demás. A mi mujer le pasa igual porque ha vivido experiencias similares; esto es algo que morirá con nosotros probablemente. Yo lo vivo con una pasión como si estuviera viendo una película de culebrones. El recuerdo de los vencidos y de los perdedores sí que me produce en algún momento determinado a lo largo de la novela una vibración especial, pero el meterme en la piel de él no me ha producido nada. Era como un desafío tecnológico y a veces incluso muy estimulante.

J. C.: ¿Se puede ver como un ejercicio de recuperación de la memoria vencida, acaso una autobiografía colectiva en el sentido de ser “nuestra autobiografía”?

M. V. M.: Creo que es la autobiografía de Franco y de un cierto antifranquismo, del antifranquismo que más carne puso en el asador y más perdió, no del otro antifranquismo que se ha beneficiado muchísimo de haberlo sido con una inversión histórica mínima.

J. C.: Marcial Pombo afirma que “no era lo exhaustivo de los hechos el empeño, sino lo exhaustivo del sentido de los actos”. ¿Cómo se establece esa distinción?

M. V. M.: El hecho es el hecho, y el acto implica una intencionalidad, una finalidad. El hecho lo recibes como algo cosificado. El hecho fue en un momento determinado un acto. Ese acto tiene una voluntad, un deseo de la persona que realizó ese hecho. A nosotros nos acostumbran a transmitirnos el conocimiento de los hechos, no de la intencionalidad de esos hechos. Nos pueden

transmitir las grandes intencionalidades: esto se hizo para la salvación de España, o para la victoria de la clase obrera, pero el acto en sí mismo lo hizo una persona concreta y luego un grupo de personas o una complicidad de un grupo social con una persona, y tuvo una finalidad, tuvo una discusión y una dinámica y una dialéctica interna y eso es lo más interesante.

J. C.: Por eso hay que sospechar de la historiografía de los hechos.

M. V. M.: Totalmente. Me parece que todos son unos farsantes. Especialmente si te parecen unos farsantes hablando de lo que uno ha vivido, ya empiezo a dudar de que sirvan para historiar lo que uno no ha vivido.

J. C.: Se puede decir que el personaje de Galíndez es tan diferente como los observadores que lo contemplan. El narrador se mantiene aparentemente al margen, para dejar al lector hacer su interpretación de la contraposición de las distintas versiones. ¿Se podría decir lo mismo del personaje de Franco?

M. V. M.: Yo creo que Galíndez es más interpretable, más diverso y se presta más a diferentes lecturas. Franco no. Franco tiene dos lecturas básicas fundamentales, la de los que ganaron y la de los que perdieron. Aunque luego dentro de esa división fundamental hay miradas diferentes sobre el personaje, miradas que pueden ir desde matices en la sensación de victoria y derrota, matices culturales para apreciar al personaje, pero yo creo que es mucho más compleja para un lector la figura de Galíndez que la de Franco.

J. C.: Sin embargo hemos estamos asistiendo a infinidad de debates con motivo de su centenario en los que se sostienen todavía múltiples puntos de vista enfrentados entre sí.

M. V. M.: Sí, pero debates que responden siempre a las dos posiciones de fondo. La pregunta clave es si era legítima o ilegítima la guerra. Ante eso se da una versión legitimadora y otra versión que no se corresponde solamente a la de los perdedores, porque eso es un bando biológico en retroceso, sino a la gente dotada de una sensibilidad histórica que empieza a darse cuenta de lo que significó aquello con una cierta perspectiva. Y sorprendentemente –aparte de la sabiduría convencional de muchos taxistas, que es un gremio que proviene de la victoria, puesto que hubo una depuración para todo lo que llevara uniforme en este país después del treinta y nueve– en la opinión mayoritaria el debate ha sido bastante condenatorio de la figura de Franco.

Salvo los recalcitrantes de siempre tipo Fernando Vizcaíno Casas, e incluso a Vizcaíno hay que echarle de comer aparte, porque sabe que la muerte de Franco ha sido su gran negocio, lo ha dicho muchas veces. Si no se llega a morir Franco, si no hubieran cambiado las cosas jamás le hubieran dejado publicar ... *Y al tercer año, resucitó* [1978].

J. C.: La circularidad de la historia puede proporcionar a veces simetrías y paralelos históricos sugestivos, tales como las diversas aproximaciones al tema de las dictaduras o del exilio, muy diferentes según cómo le ha ido a cada cual en *Galíndez*. ¿Estos paralelismos son trampas estéticas o formas de interpretación?

M. V. M.: Yo creo que son formas de interpretación que parten de desmontar una trampa, la trampa de la simplificación, de pensar que hay un modelo de exilio o un modelo de ser víctima, o un modelo de ser vencedor, torturador. Hay un problema de elección de quién consideras tú que huyen y de qué consideras que se exilan. Llega un momento en que hay una cierta condición común. Pero, por ejemplo, en el caso del exilio cubano, si hablas con un gánster de la época de [Fulgencio] Batista exilado en Miami, que sigue siendo un gánster y que si algún día vuelve a Cuba volverá como un gánster, tienes una lectura única del exilio. Ahora si te encuentras a un poeta católico que ha intentado practicar una cierta oposición, que se ha tirado diez años ahí dentro, que le han cascado y que de hecho no era un enemigo tan peligroso para la causa revolucionaria cubana como para que le volvieran a aplicar ese tratamiento, te encuentras con él una inmediatez solidaria que es el exilado republicano español del treinta y nueve. No puedes aplicar un modelo de exilado único, porque además en el comportamiento de los regímenes de excepción entra más de un ingrediente, y no puedes ser tan sectario como para pensar que todo va en una dirección histórica simplemente. Cuando uno se aterra es cuando descubre que es capaz de juzgar aquellos regímenes, aquellas posiciones filosóficas en las que había visto simplemente una dimensión emancipadora, eso es lo que más te puede afectar. En *Galíndez*, hay fragmentos que a mí me podían doler mucho cuando los escribía, pero sabía que estaba obligado a darlos. Es el caso de los exilados republicanos españoles que acaban siendo jefes de policía de dictadores.

J. C.: Parece como que tu trayectoria literaria se ha ido cumpliendo, o al menos hay ya una serie de ciclos cumplidos: el ciclo subnormal, el ciclo

poético de *Memoria y deseo*, la trilogía de novelas sobre la ética de la resistencia e incluso el ciclo de Carvalho ya tiene un fin bastante preciso y cercano. M. V. M.: Sí, y ahora me tientan otro tipo de historias que quisiera emprender. De todas maneras me queda un empeño muy duro, la última novela de Carvalho. Son dos novelas en realidad. Una es más hábil que ambiciosa, que será *El premio*, y la otra, *Milenio*, es mucho más ambiciosa porque tiene como modelos referenciales *La vuelta al mundo en 80 días* de Julio Verne, pero también el *Quijote* de Cervantes. Es la clásica novela bizantina.

Se va cerrando el círculo. Nos despedimos, dejando a Carvalho y Biscuter cabalgando juntos alrededor del mundo al filo del milenio, recorriendo los lugares de su memoria, de Barcelona a Tailandia para volver a ver los pájaros de Bangkok y de allí a las antípodas de los mares del Sur, para acabar misteriosamente en un último viaje sin retorno más allá de las estrellas, para parafrasear a Schiller o a Miguel Ríos, a ese lugar mítico del que uno no quisiera regresar.



Foto 4. Encuentro de Vázquez Montalbán con Rigoberta Menchú y Frei Betto en Roma, al filo del milenio. Fotografía de Hado Lyra, cedida por la autora.

3. En busca de los imaginarios perdidos

Entrevista realizada en Barcelona en el mes de marzo de 1996, tras la celebración de las elecciones generales españolas, y en vísperas de la publicación de Un polaco en la corte del Rey Juan Carlos.

La discusión se plantea como una reflexión sobre el horizonte cultural de grandes cambios: el cambio político estatal, la pérdida de las grandes narrativas de la modernidad, la redefinición de la ciudad posolímpica y globalizada, la cultura del mestizaje y el papel de la memoria histórica en el contexto de su propia trayectoria creativa.

J. C.: Ante la desorientación por la crisis de los imaginarios culturales, ¿qué se puede rescatar de la memoria y de la historia frente al vacío con que nos enfrentamos al futuro? ¿Cómo reimaginarse los imaginarios perdidos?

M. V. M.: Ése es el gran problema, porque los imaginarios fundamentales a lo largo de los últimos cien años, el de la democracia, o el de la revolución, son imaginarios que en estos momentos se han quedado completamente obsoletos. Incluso desde una perspectiva iconográfica, ¿qué es la revolución?: una serie de señores con una bandera roja delante, asaltando el Palacio de Invierno, y a eso le añades las tesis de Lenin, los barbudos entrando en La Habana, etc. Eso es la propuesta imaginaria de una revolución, la subversión a base de un espíritu cargado de razón histórica. Pero eso, en estos momentos, no te sirve ni como una explicación de lo que ha pasado ni como una seguridad de lo que debe pasar. Has de hacer una revisión crítica profunda de qué fue aquello y para qué sirvió, y el objetivo de cambio que tenía, en estos momentos a qué claves y qué instrumentos debería responder, porque el objetivo de cambio sí que sobrevive.

El problema consiste en que los desiderátums que crean acciones históricas en general subliman un imaginario. Se quiere hacer esto, hay una acción histórica, y eso mismo crea una manera de hacerlo, un imaginario y una memoria colectiva, unas mismas consignas y unos catecismos al servicio de eso, pero resulta que años después es inservible. Ahora mismo se está en discusión del sentido de la democracia participativa en una etapa en que los

mecanismos de participación no son los mismos que se dieron en el origen de esa propuesta, en una situación en que te puedes comunicar por autopistas de información, por fax, etc. La capacidad de comunicar mensajes y participar en un gran mercado mundial del mensaje está muy abierta. El papel de identificación con un grupo político, de participar sólo a través de un grupo político, de delegar tu capacidad de acción a través de un representante político, está por el suelo y cada vez más se advierte que es un montaje obsoleto en relación con las necesidades y posibilidades reales.

Si en el siglo XIX el avance democrático se hizo para luchar contra un determinado tipo de élites condicionadas por la herencia y el dinero, básicamente, en estos momentos el ideal de alcanzar una democracia representativa y ricamente participativa también se tendría que hacer contra unas élites, pero que ya no son las mismas. Suelen ser las élites de los instalados dentro del grupo social emergente, que no tienen que ser solamente los que tienen el dinero, sino también los que tienen poder informativo, etc. y algunos se corresponden a la aristocracia que delega una oligarquía del siglo pasado y la adapta a la nueva época. En estos momentos lo que llamábamos antes oligarquía, que es el gran enemigo de la democracia participativa, es otra cosa más compleja, completamente internacionalizada.

Por todo ello, la situación en la que yo creo que estamos es: supervivencia de los instrumentos y sus imaginarios, pero con un crecimiento cada vez más fuerte de la conciencia de su obsolescencia. Eso significa que en la vida real los auténticos mecanismos de gestión democrática no son los que aparentemente son. Por ejemplo el caso español, ¿Cómo se soluciona una crisis? Por llamadas telefónicas, por fax; ya no hace falta que se reunieran, ni eso; se reúnen porque forma parte del ritual, el encuentro, el diálogo, la palabra; sería perfectamente prescindible. Es la broma que yo siempre le digo a [Javier] Solana; me lo encontré el otro día en Estrasburgo y me dice: “Voy al Líbano; ya sé que tú opinas que viajamos porque nos gusta, porque por teléfono podríamos resolverlo”. Evidentemente. Eso es una parodia, pero responde a ese desfase que hay entre el instrumental que hay para cumplir un proyecto democrático o de cambio, el imaginario creado en función de unos instrumentos generados a lo largo de un período, y la sensación de que todo eso probablemente no sirve para nada. Sin embargo, esto no te lleva a abdicar de algo fundamental, y esto curiosamente quien lo formula muy bien es Octavio Paz cuando dice “Han fracasado algunas respuestas, pero continúan planteadas las preguntas”.

J. C.: Otra pregunta que continúa planteada en el *Panfleto desde el planeta de los simios* [1995] es la “subversión de los imaginarios”. ¿Es una pregunta con respuesta?

M. V. M.: Sí, yo la propongo a un nivel estrictamente poético. Recuperando una poética de la subversión, del cuestionar la aplastante seguridad del mundo en que vivimos, esa especie de imaginario dominante que es el del neodeterminismo: “Las cosas son como son y es inútil plantearse que podrían ser de otra manera”. Ante eso sólo cabe una profunda subversión. Para mí, un lenguaje, un código subversivo es el irónico porque al menos puede tolerar una época segura de sí misma con las creencias perfectamente establecidas, entre ellas incluso la creencia de que no hay que tener creencias. Es la ironía, la ironización de esa sensación de autosatisfacción, de autoinstalación, y el proponer constantemente el derecho a lo diferente. Llega un momento en que la mutilación es tal que incluso dentro de lo político se da esa fórmula siniestra de lo políticamente correcto, donde lo alternativo no tiene lugar. Sería “incorrecto”, que es una fórmula completamente grotesca, utilizando un cierto nivel semántico de la expresión. Yo creo que la subversión a través del lenguaje tendría que apostar por lo políticamente incorrecto y mantener el derecho a la existencia de lo políticamente incorrecto.

J. C.: Ante la desorientación por la veloz transformación de la ciudad, ese otro espacio real e imaginario a la vez, has señalado hace poco que Barcelona se ha convertido en una extraña desconocida. ¿Cómo se puede asumir la contradicción cada vez mayor entre la ciudad de la memoria y la posmoderna ciudad de los prodigios urbanísticos?

M. V. M.: Ésta era una ciudad mestiza, una ciudad muy burguesa pero muy proletaria, con un gran movimiento proletario. Por eso ha habido tantos enfrentamientos brutales desde el siglo pasado hasta ahora. Es la ciudad de las barricadas, de las hogueras, de las luchas sociales más tremendas que quizás ha habido en España en muchos aspectos. Y de pronto cuando viene Franco eso se reprime. Pasa a ser una ciudad uniforme y más o menos franquista, con sus zonas ocultas. Curiosamente el triunfo de la democracia significa el triunfo definitivo de la ciudad burguesa, dentro de una interpretación determinada de qué quiere decir “modernidad”. Hay que modernizar la ciudad, hay que quitar toda aquella parte que responda a lo higiénicamente incorrecto, hay que limpiar los barrios abigarrados, lo

que evidentemente es una buena medida, pero hay que romper murallas que tiene la ciudad, que ya no es la caída de las murallas del siglo pasado sino otras murallas –la salida por los túneles hacia el Vallés, la internacionalización de la dimensión de la ciudad. Lo que cambia completamente es el imaginario urbanista. Todo eso se hace bajo la hegemonía de un sector emergente que no se corresponde a la burguesía dura, industrial, mataobrerros, con sindicatos del crimen para matar a los líderes sindicales. Exterminan de otra manera, creando unas pautas de conducta y unos modelos de ciudad, una distribución del poder dentro de la ciudad que se corresponde con sus intereses, con los del poder emergente. Y todo lo que no puede aguantar esta ciudad de mercado que se vaya a la periferia. Así lo que no se había conseguido en el terreno de las luchas enfrentadas a lo largo de cien años se consigue por la ley del mercado, que determina que los más débiles se tendrán que ir de los centros, a las periferias, y los más fuertes se quedarán dueños de la ciudad, y además creando el imaginario de la nueva Barcelona, y creando su función y su modelo de ciudad.

J. C.: Ahora se está tratando de revitalizar el casco viejo, que la gente vuelva a estos barrios antiguos que habían sido abandonados.

M. V. M.: Sí, pero con un proceso de cambio total de cliente social. Se cogen los centros degradados, entristecidos, porque la gente se había ido a zonas residenciales, que es una ley de todas las ciudades. Parte del núcleo va huyendo y cuando va creciendo la población y las capas medias se van acercando a donde viven los ricos, los ricos huyen un poco más, hasta que llegan a Pedralbes o Vallvidrera. Lo que ocurre ahora es la situación inversa: hay que recuperar el centro, pero para recuperarlo tienes que limpiarlo, desinfectarlo, modernizarlo, darle seguridad, mucha policía, y entonces, conseguir nuevos espacios a base de limpiarla, pero a otro precio y para otra clientela, que es lo que ha ocurrido en todas las ciudades europeas.

J. C.: Y que en Barcelona ha coincidido con la etapa olímpica, el gran imaginario de los últimos años.

M. V. M.: Ha sido la etapa del despegue. Barcelona es una ciudad que ha crecido a base de impulsos condicionados por factores externos, y después de la Exposición Universal de 1929, el único factor externo importante han sido los Juegos Olímpicos. Por eso se ha producido esa transformación tan tremenda.

J. C.: ¿Cuál era el sentido de tu presentación “Barrio Chino, decadencia y plenitud”?

M. V. M.: Fue una conferencia que me pidieron y yo expliqué lo que era el Barrio Chino en mi memoria; la invención de un imaginario del Barrio Chino; la relación entre realidad-imaginario en aquel Barrio Chino del lumpen y de la prostitución y de la clase obrera más desgraciada de la ciudad; y el Barrio Chino actual donde se ha producido un cambio de población. De los autóctonos se han quedado los viejos que no se han podido escapar. Las nuevas capas de inmigración ya no son inmigraciones interiores, sino africanos, latinoamericanos, etc. Ha crecido un nuevo tejido social y al mismo tiempo se ha producido una dejación en cuanto a la degradación de esa zona para que llegado el momento, cuando estaba al borde del abismo, no hubiera más remedio que poner intervención quirúrgica dura, un tratamiento de *shock*.

J. C.: Es una plenitud irónica la del título.

M. V. M.: Evidentemente, una plenitud irónica, porque lo que se está produciendo es que el mayor éxito, el final feliz, para el Barrio Chino es que se instale allí la Universidad Pompeu i Fabra. ¿Y dónde se han metido las putas que había? ¿Dónde se han metido los macarras, los pequeños traficantes, los camellos? Seguro que los han barrido debajo de las alfombras o los han llevado a las periferias y aún los trasladarán mucho más. Es algo irónico que el lugar donde la calle, con todas sus reglas y sus subculturas, era lo dominante en la ciudad, acabe ocupado por la cuestión del SIDA; y que la máxima propuesta de redención cultural que se hiciera fuera un eje ideado por Diego Rivas que iba desde el Liceo hasta el Seminario, e implicaba lo que empieza a tener: el Liceo, la Biblioteca Central, los Museos, el Centro de Cultura y el Seminario. Esto significa una agresión, un hachazo a lo que era el antiguo espíritu de una Barcelona. Significa la destrucción de unas señas de identidad concretas. De positivo tiene muy poco, ¿la higiene? Es que se ha trasladado todo eso a periferias donde una vez que llegan se convierten inmediatamente en desidentificados, sin ninguna capacidad de identificación.

J. C.: La lucha por la identidad, por lograr esa capacidad de identificación, es cada vez más una cuestión fundamental en la definición social e individual. ¿Estás de acuerdo en que toda identidad es una forma de poder?

M. V. M.: En efecto, es una forma de poder, pero tendría que socializarse. En lo que no se puede caer es en que tengan la exclusiva de la reclamación de identidad ni las clases dominantes ni los pueblos dominantes. Hay otros que necesitan tener una identidad, y llevan una existencia completamente desgraciados y terriblemente fracasados. Y aumentando la escala, los pueblos que tienen conciencia de serlo, que tienen resuelto mínimamente el problema de la identidad, se convierten en pueblos peligrosos. En España tenemos un caso clarísimo que es el caso vasco; los factores determinantes de identificación y de ser estaban en peligro y la violencia ha sido una respuesta. En el caso catalán, había un elemento de identificación, la lengua, y yo creo que eso ha evitado la violencia. No tenían miedo de mutilación, ese miedo que tienen los colectivos que tienen una conciencia de sí mismos, que a mí me parece que quizás con los años no sea necesario, y en el mundo habrá una conciencia auténticamente universal y la identidad será el universo y tú mismo dueño de ti mismo desalienado, eso sería el final feliz de la historia. Pero mientras tanto, esas necesidades intermedias de sentirte identificado son necesarias. Lo que es lógico es que hay que colocarlas en cuarentena cuando se vuelven peligrosas.

J. C.: ¿Crees que es más importante asumir el mestizaje cultural o defender la diferencia dentro del debate multiculturalista actual?

M. V. M.: No creo que sean incompatibles. El mestizaje se produce de una manera no voluntaria, se produce cuando chocan o se encuentran dos elementos culturales. Hay una correlación de fuerzas, que no sólo es cultural, también hay intervención política, económica, etc., pero luego hay un resultado histórico, puedes corregir determinado tipo de desarreglos por culpa de una correlación de fuerzas injusta en su momento, pero no puedes desmontar el propio proceso de mestizaje. Es como si dijéramos, en México, vamos a decir que todo el mestizaje es una mierda y volvamos a la época de Teotihuacán y de los aztecas. Lo que hay que hacer es donde exista una supervivencia de cultura indígena, salvarla y conservarla y que se desarrolle lo más posible dentro de su propia lógica interna, pero no por ello prescindir de lo que ha quedado como mestizaje. Entonces sería peor el remedio que la enfermedad. Eso significaría un combate y una carrera de sufrimiento de carácter personal, social y cultural tremendo. Y en el caso de Europa, el mestizaje puede recuperarse como una bandera fundamental de carácter pedagógico para luchar contra la tendencia al hecho diferencial agresivo, que

sería la xenofobia. En realidad, el hecho diferencial yo lo legitimaría para los perdedores y las minorías, pero a las mayorías les recomendaría que se lo pensarán mucho lo de revindicar el hecho diferencial. El hecho diferencial puede defender a los magrebíes en Francia, pero sale Le Pen defendiendo el hecho diferencial de los que no tienen por qué impregnarse de la contaminación. Hay que tener mucho cuidado. Hay que defenderlo siempre y cuando afecte a una minoría en trance de agresión por parte de una mayoría que no respeta el derecho a la diferencia en todos los territorios, en el político, en el étnico, en el sexual. Hay una ley del más fuerte condicionada por la mayoría, y no siempre por una mayoría, sino por ese poder emergente que en estos momentos es cualitativamente el más determinante.

J. C.: ¿Cómo asumes la experiencia de escribir en castellano en Barcelona?, ¿lo consideras un anacronismo, una anomalía minoritaria, o un hecho perfectamente normal?

M. V. M.: Yo lo veo como una parte de la prehistoria de una situación normal. Primero fue un hecho residual condicionado por el franquismo, porque lo que era realmente escritores en castellano desde Boscán no ha habido ninguno. Fue un fenómeno muy de posguerra, la aparición de escritores en castellano ligados a una atmósfera curiosa muy difícil de explicar. Era una situación de excepción condicionada por el franquismo; y no se podía concebir otra idea que no fuera la de que una vez desaparecida la dictadura la situación normal sería que los escritores en castellano desaparecieran. Yo incluso lo formulé irónicamente en un cuestionario que planteé en una revista que se llamaba *Recanvi* que dirigía Federico Coppini y yo utilizaba la expresión “liquidar”. Con el tiempo cuando llegue la situación de normalización y luego de decantación de la hegemonía del catalán, se irán liquidando los núcleos de escritores en castellano en Barcelona. Había más o menos ironía, y tampoco me importaba mucho, pero entonces era consciente de que nuestra pervivencia era como un fruto de las condiciones de la posguerra. Pero ¿qué está ocurriendo en nuestros días? Yo creo que en la medida en que los catalanes ya no se sientan agredidos y lleguen a algo parecido a la normalización, aunque sea a base de decretar que el catalán es hegemónico –no me importa en absoluto– el estatuto del castellano será el de una lengua normal, que podrá escoger cualquiera sin ningún complejo de pertenecer a un ejército de ocupación lingüística.

J. C.: ¿Es otro final feliz ideal?

M. V. M.: Yo creo que llegará. Ahora están construyendo algunos catalanistas una cultura de mercado y las audiencias de esa nueva cultura de mercado son mínimas. Tiene que haber proteccionismo hacia la lengua que lo ha pasado y pasa peor, evidentemente, pero mientras aquí exista una mayoría lectora que siga respaldando una literatura en castellano, con la ley del mercado en la mano nadie puede decir nada.

J. C.: En los últimos años han surgido otros escritores de Barcelona que también escriben en castellano.

M. V. M.: Es una demostración de que ya no se trata de una consecuencia de una atmósfera franquista, de unas condiciones de desarrollo cultural franquista, que era real, que existían, sino que es el resultado de una línea de vigencia y sobre todo el resultado de que tú no escoges un lenguaje, el lenguaje te escoge a ti. ¿Por qué [Carlos] Barral escribía en castellano siendo de aquí? ¿Por qué Marsé escribe en castellano si no tenía el problema de hablar catalán? La lengua espontánea era el catalán. Pero hay una lógica interna en el desarrollo de la acumulación lingüística de cada escritor que no se puede convertir en una ley general de conducta.

J. C.: También se da el caso de escritores bilingües que se permiten el lujo de escribir en ambas lenguas, de cambiar como Pere Gimferrer, o alternarlas como Terenci Moix.

M. V. M.: El caso de Gimferrer yo lo conocí bastante directamente, y estuvo tentado incluso de pasar a escribir en francés, antes que pasar al catalán. Era un problema de sequía poética que él atribuyó a la sequía de los mecanismos del idioma, y pensó que pasándose a otra lengua recuperaría un nuevo río, un nuevo curso de agua creadora. Él intentó escribir poemas en francés, a mí me enseñó dos o tres, luego pasó al catalán y ahí optó por raíces vivenciales y emocionales. Lo que pasa en la poesía de Gimferrer, que más que una poesía vivencial y emocional es una poesía culterana, basada en experiencias cultas, la renovación de la lengua no tiene tanto que ver con la recuperación de raíces catalanas, sino con la adopción de un patrimonio lingüístico y cultural diferente. Sale de la tradición del 27 y del modernismo y se mete en la tradición del noucentisme y se vivifica. En el caso de Moix, es otra operación. Moix tiene una expresión muy correcta en catalán; no me parece así en castellano. Escribe bien en los dos idiomas pero el idioma que se le nota que

está pegado a su vida, a su memoria, a su capacidad de imaginar es el catalán. Ésa es la impresión que a mí me produce.

J. C.: ¿Y cómo ha sido la experiencia en tu caso?

M. V. M.: Lo mismo. En catalán directamente he escrito algunos poemas y la obra musical de Dagoll Dagom *Flor de Nit* [1992], porque el teatro era una cosa hablada, recitada, cantada, y entonces podía imaginarlo. El modelo, además, era un modelo de teatro popular, no era un teatro de tesis a lo Ibsen. Era un musical con una carga política más o menos de izquierdas, pero con una gran economía de lenguaje. Entonces me atreví y me pasé a escribir directamente en catalán, pero una novela sería incapaz de escribirla en catalán, tendría que hacer un esfuerzo triple y siempre me sentiría a mí mismo traduciendo.

J. C.: Con *Flor de Nit*, una de las más hermosas metáforas de la memoria histórica popular de una Barcelona de la resistencia, ¿te has podido quitar la espina de tu mala suerte con los espectáculos teatrales?

M. V. M.: No sé, tuve la posibilidad de estrenar. La maldición que tenía era no haber estrenado las anteriores. Lo único que había estrenado era aquello de *Se vive solamente una vez* [1980, adaptación de *Cuestiones marxistas*, 1974] del grupo Tábano, en unas condiciones económicas y técnicas tremendas, que a mí me pareció un ejercicio meritorio. Lo que me dio *Flor de nit* fue la oportunidad de trabajar en compañía de un grupo que sabía muy bien lo que se hacía y que estaba muy culturalizado sobre el comienzo del musical, y que dejó modificar su pauta, que era excesivamente americanizante, por lo que yo les propuse. Incluso cuando habían tocado temas históricos, de hecho estaban bajo la pauta de cómo harían eso en Broadway. Y cuando yo les ofrecí la *Flor de nit*, al principio era muy difícil, porque el modelo que tenían era el de *Los Miserables*. Pero es que no era eso, porque era una crónica de una época concreta de aquí, con unos tics, unos referentes y unos ítems que eran completamente de una cultura de aquí y de una época de grandes esperanzas revolucionarias. Pero acabaron aceptando eso y me pareció que el producto en realidad estuvo muy bien, yo creo, porque se produjo ese mestizaje del formato de un musical pero con un tremendo respeto a unas propuestas ideológicas y de memoria melancólica que fueron respetadas. Un sector de la crítica la puso muy bien y otro se cegó ideológicamente, diciendo que eran mis obsesiones, que lógicamente es un producto

de Vázquez Montalbán ideologizado, que quizá el musical no tenga que ser esto, por ahí salieron los de diarios conservadores.

J. C.: ¿Cómo ves el panorama de la cultura española contemporánea en el contexto de la explosión de los nuevos narradores, o “posnarradores”?

M. V. M.: Lo de los “posnarradores” forma parte de un cansancio por parte del mercado y de los editores de los que estaban instalados, un intento de descubrir gente nueva, sea lo que sea. Publiqué un artículo el pasado verano en *El País* sobre la “Generación XYZ”, donde comentaba las obras de Mañas, Loriga y de los escritores de ese núcleo madrileño. Sale como un fragmento en *Un polaco en la corte del Rey Juan Carlos* [1996]. Yo creo que son muy interesantes, curiosamente, más que literaria, sociológicamente. Rompen con la tradición literaria pero de una manera artificial. Ellos quieren hacer novelas marginales, pero son chicos de bastante buena familia, o al menos no son de familias marginales. Rechazan la tradición culta literaria; su tradición culta es el rock, lo más duro, el cómic, el cine y casi nunca hacen referencias a influencias literarias, que las tienen, el realismo sucio norteamericano sería la tendencia más juvenil. En el fondo es una actitud de rechazo ante toda la tradición, la invención de un malditismo que no les corresponde.

J. C.: Ni siquiera generacionalmente.

M. V. M.: Ni generacional ni socialmente, porque no se caerán nunca en la calle muertos, tienen colchones donde caerse. Pero eso algo quiere decir. Es muy curioso que después de una dictadura de la literatura por la literatura, en la que algunos nos colábamos como francotiradores dentro de ese discurso, aparecíamos como peligrosos personajes que tenían que estar bajo vigilancia, de pronto han sacado una promoción tremendamente sociologista, que lo que están reflejando son unas condiciones de inapetencia social terribles.

J. C.: Casi costumbristas incluso...

M. V. M.: Es un nuevo costumbrismo en clave de realismo sucio norteamericano pasado por la cultura de la palabra. Eso en cuanto a ese grupo concreto que tiene un cierto interés. Y luego hay otros, como Belén Gopegui, lo que se puede llamar la continuidad de la literatura ensimismada, una literatura que se basa sobre todo en la conquista de estrategias literarias nuevas; esa línea también tiene sus cultivadores y cierto interés. Creo que se mantiene algo que había sido muy difícil setenta u ochenta años atrás, una continui-

dad dentro de la novela española; por ejemplo, de Cela a Gopegui o Loriga, hay treinta autores, que te podrás cargar lo que escriben o no, pero siempre tienes un cierto interés en leer lo que están haciendo. Y en la historia de la literatura española en el campo de la novela, no ha habido muchos períodos así. Si haces un análisis de la novela del 98, o del 27 o del 36, los casos de novelistas aceptables al lado de poetas o de otras ramas de la expresión literaria, son mínimos. Y lo que hay en estos momentos es una consistencia, al menos interesante. Ninguno ha escrito *Ulises* ni *En busca del tiempo perdido*. He dicho muchas veces que eso ya no se puede escribir.

J. C.: Quizás si Rafael Sánchez Ferlosio tuviera veinticinco años hoy escribiría *Historias del Kronen* (de José Ángel Mañas, 1994).

M. V. M.: Es que al leer *Historias del Kronen* a mí me recordó mucho *El Jarama* [1955].

J. C.: Y a mí también, muchísimo.

M. V. M.: Es *El Jarama*, aunque en *El Jarama* no hay tanto racismo ideológico, porque coge dos o tres generaciones, pero los chavales que se van al río con aquella poquedad de pasárselo bien el fin de semana en el río, y el carácter coral de la novela...

J. C.: ...hasta el detonante final...

M. V. M.: ...y el detonante final. De hecho yo hago una comparación en *El País* con *El Jarama*. También puede recordar en ciertos casos a *Nuevas amistades* [1959] de Juan García Hortelano.

J. C.: ¿Qué tiene que decir un polaco mestizo en la corte del rey Juan Carlos?

M. V. M.: Bueno, en realidad yo me siento polaco cuando se dicen muchas tonterías contra los polacos. Cuando no se dicen tonterías contra los polacos yo me siento más bien un mestizo. El libro se basa en esa falsificación de identidad inicial relativa. Estoy aquí en la periferia, miro el lío que se ha armado ahí en la corte: todo el mundo está mordiendo a todo el mundo; el poder judicial está escindido; el poder político está escindido; el poder mediático está en una guerra tremenda; voy a ver qué pasa ahí. El libro comienza con la siguiente frase: "Me voy a Madrid a ver al rey". Y parte un poco de la idea irónica de que, puesto que es el rey de todos los españoles, él me explicará qué es todo eso de los polacos, etc. O sea, que aparentemente

da entrada a un libro de ficción, pero luego los personajes que salen son todos reales menos uno; que es un interlocutor mayéutico que me invento, aunque responde a un personaje de realidad que es una antigua compañera mía del FLP [Frente de Liberación Popular], que hemos sido amigos durante treinta o cuarenta años, y de pronto este verano me ha mandado una carta rompiendo las relaciones por mi campaña odiosa contra Felipe González y contra Narcís Serra, recordándome cómo me podía meter yo con el GAL si nosotros habíamos matado a Andreu Nin, o el Gulag... Es que te quedas... Es como decir que no ha servido de nada lo que he escrito toda mi vida, ni lo que he hablado con esta persona. Entonces la tomo dentro de la novela, con otro nombre, como el alienado, el socialista alienado que no se puede creer, y acaba no creyéndose, que el GAL lo hayan podido hacer ellos. Eso es más o menos de ficción y acaba descalificándolo hacia el final de la obra, y se acaba rompiendo ese imaginario de la inocencia militante que en algún momento pudimos tener.

Todo lo demás son personajes reales, desde los más importantes, Baltasar Garzón, Felipe González. Lo que ocurre es que, metido dentro de esta clave, mientras vas leyendo, te salta la duda de si son reales. Porque en la novela voy alternando, después de una paliza con los jueces, una entrevista con Carmen Posadas, una uruguaya casada en segundas nupcias con el que fue gobernador del Banco de España, Mariano Rubio, una escritora que ha publicado unos cuantos libros y dentro de la sociedad española queda como una especie de aventurera intelectual. La entrevista con ella fue algo tremendo, algo muy desintoxicador, porque una persona que ha tenido que pasar por el trance de que a su marido lo detuvieran y todo eso, confiesa en la televisión que se lo pasó en grande aquellos días, porque con tanto puritanismo que le rodeaba le parecía que era casi de agradecer aparecer un poco como una pecadora. Eso, cuando acabas de hacer una entrevista al Cardenal Primado, pues a lo mejor puede parecer que es una broma. Además en la entrevista con ella y con Elías Yanes, el presidente de la Conferencia Episcopal, estaba con el mismo epígrafe, y es "El desorden ético que nos invade". Eso por una parte, una entrevista con ella, muy literaria, muy personal, y luego ya nos pegamos la paliza de unos compromisos éticos, este juego lo mantengo en toda la obra.

El polaco es en sí mismo un mestizo, que de hecho ha cultivado el mestizaje incluso en la arquitectura misma de su indagación. Por ejemplo en el capítulo del rey, se refiere a una audiencia con el rey, que es real. Empieza

con un recorrido por toda la parte lumpen de Madrid, por las barracas y todo eso, que él hizo con un concejal de Izquierda Unida que vive allí en Orcasitas. Y claro, hay como un monólogo de este tío que es casi como *Los hijos de Sánchez* [de Oscar Lewis, 1961], un monólogo hablando en su lengua, no tan pintoresco como *Los hijos de Sánchez* pero con esa estructura sintáctica tan especial de la persona que no tiene cultura y es narradora, que encuentras muchas veces, y de ahí casi sin darte cuenta se pasa a la entrevista con el rey.

Además termina con un escándalo final divertido porque el rey me dijo que una noche cogió un coche, metió a la escolta dentro del coche y se fue a ver los barrios que había recorrido con ese concejal a ver qué habían hecho, y llegó a la conclusión de que no habían hecho nada. Entonces yo llamé al concejal y le dije: “He estado con el rey y me ha dicho esto”. Se convoca una rueda de prensa la semana pasada en Madrid. Primero consultan a la Casa Real, lógicamente. La Casa Real consigue que esto quede aislado en la información de Madrid. *El Periódico* dijo algo. Empiezan a llamarme todos a mí y a la Casa Real. La Casa Real ni ha desmentido ni ha negado. Y yo lo mismo. Ni desmiento ni niego. Ya verán el libro cuando salga. El que queda en ridículo completamente con esas declaraciones es el alcalde de Madrid, porque se da uno cuenta que no ha hecho nada, y que se dedicó a ir cuando estaban las cámaras de televisión. Entonces el alcalde llama a alguien para que desmientan eso que lo deja en ridículo, los de la Casa Real se acojonan, llaman a la editorial, a ver este hombre qué va a hacer con ese libro...

Y eso que yo digo algo que en el fondo es promonárquico, y es que el rey, como en las películas de reyes buenos, por la noche en lugar de irse de putas coge el coche y se va a ver cómo están los pobres, y eso les pone muy nerviosos. Lo que voy a hacer con esa ambigüedad del texto directo es decir: “No sé si lo soñé o me lo dijo, pero me parece que el rey cogió el coche y se dio una vuelta”. A tenor de la reacción de la Casa Real sin duda fue un sueño, porque si no, tendría que admitir que así como hay negros que tienen el alma blanca, también habría rojos que tienen el alma blanca. ¡Qué nivel de estupidez por parte de la Casa Real! Se han tenido que callar cuando lo de sí al rey le había dado dinero Javier de la Rosa, y ante eso ningún desmentido, pero porque el rey haya dado una vuelta, se monta todo este despelote... Lo cual demuestra la doble conciencia en la que se mueve. Parece casi peor que el rey pierda el tiempo visitando los barrios de chabolas que cobrando el dinero de Javier de la Rosa.

J. C.: ¿Se podría hablar de una “novela documental”?

M. V. M.: Es documental, con cierto aspecto de novela, pero es a la inversa. Estaría emparentada con lo que se podría llamar “nuevo periodismo”. El primer capítulo es la explicación del ataque a los polacos desde Madrid, como un análisis de los dossiers de prensa del *ABC*, *El Mundo*, etc. Un encuentro con una periodista que se dedica a la información de la vida rosa, que explica que Madrid está en decadencia y que nadie sale de casa, que hay un agotamiento de expectativas; los socialistas saben que van a perder, los otros no quieren salir porque es un régimen de puritanos. Empieza el verano pasado y va por sectores. En el primer sector hay una entrevista con Joaquín Leguina, que está haciendo las maletas, y ya se está marchando. De Leguina paso a la Feria del Libro de Madrid donde están firmando sus autógrafos autores de libros de derechas, [Federico] Jiménez Losantos, Alfonso Ussía, y termina en una fiesta típica de la Feria del Libro de Madrid que montan Visor y la librería Antonio Machado para los escritores que están fuera de Madrid y llegan ese día para firmar. Este año lo montaron en un chalet en las afueras de Madrid. Llega la gente de siempre, Ángel González, [José Manuel] Caballero Bonald, Terenci Moix, y de pronto empieza a circular el rumor de que había alguien del PP en la fiesta y claro, como estoy jugando todo el libro sobre la invasión de los bárbaros que están en las puertas de la ciudad pero van a caer de un momento a otro, pues la gran curiosidad va a ser ¿cómo es posible que en una fiesta que siempre ha sido de rojos y borrachos hubiera un infiltrado? Empezaron a investigar y finalmente la dueña de la casa se confesó: “Son mis cuñados”. Y los vimos, estaban en una mesa efectivamente, como unos aduaneros vestidos de domingo con una sensación extraña de transgresión –estaban rodeados–, y termina el capítulo con esa descripción: “Ya están aquí, ya están aquí”, pero se acercan tímidamente a ver cómo son los rojos, y así van los capítulos... Luego hay otro que se llama “La princesa de Sarmakanda”. Sarmakanda, que era la capital cultural de Oriente, la rodearon los bárbaros, los uzbekos. En Madrid han puesto un bar que se llama Sarmakanda que está en la estación de Atocha, ahora muy sofisticada. Ese capítulo consiste en un diálogo con dos chismosos inteligentes de la ciudad, con Javier Rioyo y con Carlos Boyero de *El País*, y con la ministra de Cultura Carmen Alborg, que va vestida como la princesa de Sarmakanda. Solamente hay una persona que tiene un capítulo en exclusiva para él, que es Felipe González, y el artículo-entrevista se titula “El señor de los bonsáis”.

J. C.: Tras todos los cambios que están ocurriendo y que van a ocurrir, ¿se podrá decir alguna vez “Contra Felipe estábamos mejor”?

M. V. M.: Eso habrá que verlo. Yo creo que la herida que causaron determinadas gentes con lo del GAL es una herida, en mi opinión, definitiva. Nadie es un ingenuo. Existen las cloacas y todo eso, pero si alguna vez pensamos en que se podría llegar al poder, al menos de la izquierda... Ya ha pasado el Gulag, ya no es estalinista, y todo eso ya está históricamente exculpado. Será el humanismo y todo lo que quieras, pero es una izquierda, porque había gente allí que había hecho la Guerra Civil. Lo que ocurre es que han sentado la base en la cultura del poder y no a la inversa, y yo creo que eso jamás me permitirá a mí decir que contra Felipe estábamos mejor. Porque para mí eso ha sido definitivo. No se podrá corregir nunca. Y luego te viene uno diciendo como prueba que cuando [François] Mitterrand mató a aquellos ecologistas en Francia, para levantar la moral de las tropas que habían matado las condecoró en privado. ¡Eso un jefe de Estado socialista o socialdemócrata!

J. C.: ¿Qué piensas sobre la “sabiduría del pueblo español” y la reciente victoria pírrica del PP?

M. V. M.: No hay un medidor de la sabiduría de pueblos, es como cuando [Julio] Anguita dice que la peor burguesía de España es la catalana, lo cual pone muy contentas a las restantes. ¿Cómo lo mido, con un *burguesímetro*? ¿Los pueblos son inteligentes cuando votan a Hitler y lo llevan al poder o lo convierten en la alternativa a la República de Weimar? Esto de las inteligencias colectivas me parece dudoso. Hay algunos síntomas, como en el caso de esta votación, pero no es el síntoma de la inteligencia del pueblo español que no se dejara llevar por la excesiva falta de moral de los socialistas, yo creo que es porque se equivocaron de cálculo los medios de comunicación, pensando que lo que ellos debatían era lo que impregnaba a la gente, y en realidad era un circuito endogámico. Los medios de comunicación habían llegado a unas conclusiones de que la realidad socioelectoral respondía a su nivel de combate y no era así. Evidentemente, se ha producido un desgaste que podría derivarse de la homogeneidad del discurso crítico, pero en el verdadero análisis cayeron sobre todo esos sectores implicados en una batalla de poder.

J. C.: De todas maneras, un aspecto que me ha llamado la atención de la última campaña electoral ha sido la ausencia de auténtico debate político,

suplantado por el simulacro, la asesoría de imagen, los videos, el pacto oculto, el circo mediático...

M. V. M.: Se ha acabado la historia, se acabó el debate con los siguientes planteamientos: que viene la derecha de siempre, el argumento básico de la campaña. Y los otros ni siquiera insistieron en el discurso de la corrupción, sintieron la necesidad de cambiar pensando que había una sensación general de cansancio y hastío del producto anterior en el mercado. Y de hecho ni uno ni otro consiguieron alcanzar sus objetivos, pero casi lo alcanza más Felipe González.

J. C.: ¿Qué ha cambiado desde el *Manifiesto subnormal* (1970) al *Panfleto desde el planeta de los simios* (1995)?

M. V. M.: Solamente las constelaciones. Aquella sensación de estafa histórica que podíamos tener los que teníamos treinta años en torno al 68, de impotencia, aquel sueño que nunca en realidad fue planificado, el sueño de la razón final, el cambio mundial; y el procedimiento tampoco lo habíamos planificado mucho a pesar de que los imaginarios eran revolucionarios: estaba la Unión Soviética, China, la Cuba castrista. En Europa eso tampoco se veía como posible. Pensábamos que algo ocurriría para que hubiera un cambio, y por qué no, algo parecido a aquella expectativa de revuelta generalizada, plural, interclasista y tremendamente cultural que fue el Movimiento de mayo, y más que en Francia, en Estados Unidos, México, Alemania, Italia, donde hubo violencia y mucha. Y fue todo lo contrario, el sistema era plenamente integrador. La profecía de Herbert Marcuse del encuentro de nuevos sujetos históricos de cambio que no tenían por qué ser proletarios, sino que dependían de capas cultas, eso se digirió bajo la amenaza del miedo a la pérdida de capacidad de crecimiento. De hecho siempre estaba eso más o menos insinuado en el *Manifiesto subnormal*. Yo creo que el *Panfleto* lo que hace es ratificarlo veinte o casi treinta años después en algunos aspectos.

J. C.: En el *Panfleto* hablas de romper los espejos trucados, las imágenes falseadas, y salir de la caverna platónica donde habitan los simios. Ante la evidencia del instalamiento en la doble verdad, y conscientes de las falsificaciones de la Historia y también de los trucos de la memoria, ¿cómo se pueden identificar algunas verdades posibles y separar de las no verdades evidentes... y con qué instrumentos?

M. V. M.: Hay un sustrato ético-cultural en las personas, condicionado por la educación y por la experiencia en la historia de la conducta individual del poder y de las clases, que te permite distinguir sin lugar a dudas cuando estás asistiendo a una injusticia, a pesar de las falsificaciones de la historia. ¿Quién está más dotado para detectar esta condición de injusticia? ¿El que la sufre y la padece, porque está en condiciones de descalificar la falsificación? Muchas veces hay factores de alienación cultural que le hacen llegar a la conclusión de que las cosas son como son, pero sigue habiendo una posibilidad de descodificar, de detectar que bajo la apariencia de lo normal y de lo inevitable se está escondiendo un acto de dominación que podía ser evitado o contrarrestado. Hay personas que tienen esos mecanismos de descodificación, ese sustrato crítico cultural.

Por otra parte, ¿quién es el imaginario del agente histórico de cambio?, ¿el anarquista del siglo pasado con una bomba con una mecha encendida, o el conspirador soviético trabajando en la sombra, creando células y tratando de romperle el espinazo a la burguesía? El agente histórico de cambio puede ser desde un teólogo de la liberación, desde un chaval de una ONG que está luchando en contra del racismo, a la gente que está luchando por un reequilibrio y un nuevo orden internacional de relaciones Norte-Sur, con sinceridad y con un planteamiento no paternalista. Esta gente es en definitiva la que está en condiciones de descodificar la mentira y, en la medida en que lo hagan, de poder acercar a la propia historia a algo parecido a la verdad. Las verdades evidentes son todas aquellas que esconden una injusticia y un acto de dominación, llámale dominación social, psicológica, profesional, etc.

J. C.: ¿Qué significa un premio literario como el Premio de las Letras a estas alturas de tu carrera literaria? ¿Te sientes revalidado, finalmente aceptado o legitimado por la sociedad literaria española?

M. V. M.: Es muy curioso. Me ha llegado una de las mejores críticas que se han hecho del premio —mejores en el sentido de bien hechas— de un periodista aragonés, y me da la clave. Yo no conocía muy bien mi identidad dentro de la sociedad literaria, y ha comentado que uno de los milagros culturales es que me hayan dado a mí, un francotirador, el Premio de las Letras. Me parece que es la mejor definición que me han podido hacer porque tengo clara conciencia de que lo soy. He hecho todo lo que no era recomendable hacer: he escrito novelas policíacas cuando no se tenían que escribir estas novelas; he seguido opinando políticamente cuando había

que mostrar una cierta desgana civilizada con respecto al compromiso político; he escrito sobre memoria histórica reivindicando una función testimonial de la literatura –ironizada– cuando por eso nadie daba ni dos duros. Por eso ante el Premio de las Letras yo haría un análisis de la composición del jurado. ¿Quién estaba allí para que se produjera ese milagro? Y me empiezo a orientar un poco cuando veo que allí está Agulló, profesor de ética, y sé que me leerá de una manera diferente a como me ha leído un crítico literario. Si hubiera sido un jurado compuesto mayoritariamente por académicos y por la mafia de la crítica literaria yo no habría recibido el premio.

J. C.: ¿Qué ha significado para tu autoestimación literaria?

M. V. M.: Todos los escritores somos muy narcisos, y cuando te dan un premio de éstos, que es una cosa inesperada e impensada, y además no es por un libro concreto sino por toda una trayectoria, produce una gran satisfacción, netamente narcisista, y luego a olvidarlo inmediatamente, entre otras cosas porque todo el mundo va a olvidarlo inmediatamente. No te graba nada en la piel ni en la obra. Mi programa de escritura, si tengo tiempo de hacerlo, ya está más o menos hecho. No voy a cambiar porque me hayan dado un premio.

J. C.: ¿Qué representa una novela como *El estrangulador* (1994) dentro del conjunto de tu obra?

M. V. M.: Es una pieza que después de un período de escribir una literatura muy pendiente del documentalismo informativo que construye un mundo literario –es el caso de *El pianista* [1985] en un capítulo muy determinante de París, no digamos nada de *Galíndez* [1990] y la *Autobiografía del general Franco* [1992]– sentía como una cierta necesidad de buscar las antípodas. Dentro de lo posible, porque luego el discurso que sale en *El estrangulador* se parece mucho al discurso crítico de otras obras, sólo que escrito de otra forma. Era cuestión de encontrar la liberación del discurso subjetivo, e incluso que el documentalismo estuviera muy al servicio de hacer verosímil ese discurso subjetivo, más que hacer verosímiles unos hechos o unas situaciones o una época, que era el problema documentalista de *Galíndez* o de la *Autobiografía del general Franco*. En este caso es hacer verosímil esa misma reacción subjetiva: un loco que se enfrenta al poder, el psiquiatra, que es el dueño del lenguaje, no tiene otra salida que apoderarse del lenguaje del psiquiatra. Pero todo lo demás, es la liberación del discurso subjetivo,

la imaginación de un psicópata literario, que no clínico, que a partir de esa capacidad de decirnos lo que piensa arremete contra sus propios fantasmas, contra elementos que representan algo en la trayectoria de la vida de ese loco, y naturalmente de la mía. En ese aspecto en la novela quizá haya muchos elementos de mi propia biografía que están ahí sublimados, evidentemente, o enmascarados. Fue esa necesidad. Además hay que pensar que yo escribí esa obra cuando me encontraba muy mal físicamente sin saber yo por qué. Lo atribuí al cansancio provocado por la *Autobiografía del general Franco*, que me dejó muy fatigado, la atención de la escritura, y toda una serie de elementos, y no me di cuenta que tenía las arterias a punto de decir basta, y no sé hasta qué punto eso pudo influir. Luego pienso que hay otras cosas que he escrito de las que tampoco está tan lejos, la época subnormal [1968-1974], o incluso algunos relatos posteriores como “La vida privada del Dr. Betriu”, [*Tres novelas ejemplares*, 1983] o relatos que he ido construyendo como *El matarife* [1986].

J. C.: ¿Hasta qué punto crees que se podría decir que *El estrangulador* tiene la función de documento testamentario?

M. V. M.: Muchas veces he sostenido que la caja negra de las obsesiones de un escritor es una obra concreta siempre. Hay una caja negra muy clara en la literatura española; dentro de la poesía de Antonio Machado, “Recuerdos de sueño, fiebre y duermivela” es un poema que escribió al borde de la Guerra Civil y contiene todos los tics, todos los referentes de toda su poesía, incluso de los poemas apócrifos, con frases enteras que forman como un collage de cosas que ha escrito antes. Es como la caja negra de la poesía de Machado. Es un poema testamentario. Yo creo que sí, que en muchos aspectos *El estrangulador* también es testamentario.

J. C.: Yo también creo que ese carácter francotirador sin ataduras ni corsés del que hablábamos antes donde se ve con mayor claridad, y quizás donde va más lejos que nunca en su juego provocador, es precisamente en *El estrangulador*.

M. V. M.: Sí, aunque en el contexto de la literatura española las novelas de Carvalho también son una provocación. Yo recuerdo las reacciones clasificadoras cuando salió *La soledad del manager* [1977], decían que era una operación comercial. Nadie conocía ese tipo de producto. Aquí una novela policíaca era una cosa bastarda, miserable, e intentar subir el techo

no se consideraba que tuviera ningún interés como operación cultural. Y en muchos aspectos pienso que eso era provocador porque hay esa carga y esa arquitectura, en el momento que salió. Luego ya puedes decir que hubo un sector de incondicionales que lo asumió y se han convertido en tus clientes. Pero en conjunto, y como propuesta y alternativa a lo que podían haber sido en el siglo pasado las mejores novelas de acción de Pío Baroja o los *Episodios nacionales* de Pérez Galdós, era casi una oferta de vanguardia, un modelo de cómo debería ser un episodio nacional o una novela de acción de hoy día, dentro de un discurso de la acción y de la época profundamente modificable.

J. C.: ¿Fue tan difícil escribir *Pasionaria y los siete enanitos* (1995) como lo fue *Asesinato en el Comité Central* (1981), una de las obras que más trabajo te costó?

M. V. M.: *Pasionaria* fue mucho más fácil en el sentido del forcejeo con mis pudores ideológicos. Tenía más pudores en el momento que escribí *Asesinato en el Comité Central* que cuando escribí *Pasionaria*. Con *Pasionaria* yo quería tener una idea mezclada del personaje, que yo lo veía tremendamente positivo hasta la Guerra Civil en cuanto significa la sublimación del intelectual de clase, con una vida tremenda, magistral en muchos aspectos. Y luego el personaje empieza a volverse nefasto: el combate por el poder, todo el contacto con el poder, y la asimilación de su propio simbolismo, de su propio mito. Y una tercera etapa del mito que quiere despachar, en que se da cuenta de que le han puesto sobre los hombros una tarea excesiva para ella, sería la última *Pasionaria*. Eso me parecía muy atractivo, pero pensando que el libro no iba a satisfacer ni a los que querían que me cargase a *Pasionaria*, incluida la consigna de la caída del Muro de Berlín, que es lo que me están pidiendo, ni a los de Santa Dolores. Yo temía mucho la primera reacción de Irene Falcón, su secretaria de toda la vida, y de su hija, pero se dieron cuenta que mi versión dentro de todo era la menos peligrosa. Y quizá en mi caso se cumplió aquel chiste estructuralista que decía que Marx lamentablemente impidió la existencia de un Marx más marxista que él. Quizá mi libro sobre *Pasionaria* haya impedido la aparición de un libro sobre *Pasionaria* que fuera anti-*Pasionaria* real. El libro ha tratado de insistir en una reflexión muy clara sobre el papel profundamente corruptor del poder, y de cómo uno de los sectores más inocentes y mejor intencionados históricamente, en contacto con el poder y a través de los mecanismos del poder, puede llegar a hacer auténticas cabronadas.

J. C.: Tras veinticinco años de Carvalho, ¿de qué manera se ha cumplido, modificado o superado tu proyecto inicial de la serie?

M. V. M.: Yo creo que en cuanto a reflejar una época, lo que tienen de crónica, aunque luego me he dado cuenta, a la vista de cómo llega a gustar en otros países que no leen en español, que era algo más que la transición española. Quizá es el tránsito del final de cierta esperanza que representa el 68 a la instalación en este cinismo determinista, de las cosas son como son. Ese tránsito, esa aceptación de la realidad más mezquina que se ha vivido en los últimos veinte años, la serie de Carvalho yo creo que la refleja bien; no digo que sea una serie histórica, pero digo que ese viaje lo ha reflejado. Y, contra lo que pueda parecer, el libro que en realidad cierra eso en clave de farsa es *Sabotaje olímpico* [1993]. Ya sé que los puristas dicen que es una novela aparte, que es una *boutade*, pero yo invito a que la gente lea dentro de unos años *Sabotaje olímpico*, y ahí hay un juego parecido a *El estrangulador*: lo que me estáis dando, este final de la modernidad, la apoteosis de las Olimpiadas, os lo podéis meter en el culo tranquilamente porque es todo una farsa. Es la ruptura de los imaginarios de la modernidad, de todos ellos. Después de *El premio* [1995] lo que me queda entre las manos del proyecto puro, de mi idea del ciclo es la vuelta al mundo de Carvalho y Biscuter, aunque probablemente publique una novela, una antología, sobre Carvalho en Buenos Aires [*Quinteto de Buenos Aires*, 1997].

Se da una situación muy curiosa con la individualidad y la autonomía del personaje. En estos momentos considero que no tengo más remedio que hacer desaparecer a Carvalho como investigador privado, porque es inverosímil, no te lo puedes creer. A no ser que lo convierta en un investigador jubilado en un país cálido, resolviendo problemas de campos de golf; o lo convierto en un derrotado terrible que va viviendo de las cinco mil pelotas que le dan por investigar casos completamente tirados, lo cual sería en estos momentos achicar al personaje estúpidamente. Entonces estoy planteando la posibilidad de convertir a Carvalho en un espía posmoderno, con toda esa teorización de las guerras futuras que han emprendido los teóricos americanos y algún europeo. El mismo Alvin Toffler ha publicado un libro en donde explica cuáles serán las guerras futuras e insiste que serán guerras civiles, considerando la aldea global. No serán ya guerras mundiales sino guerras civiles como las de Yugoslavia o Chechenia. En las guerras del futuro lógicamente los sistemas de espionaje estarán en función de competencias de etnias, de competencias ecológicas, del acceso al agua, de los movimientos

migratorios. Todo eso es un campo maravilloso para un espionaje ironizado. Carvalho a partir de los 60 años, la edad que tenía que haber cumplido ya si yo hubiera sido respetuoso con su biología en las novelas, pero que he ido aplazando, y que puede cumplir coincidiendo con el año 2000, puede convertirse en un espía a sueldo.

J. C.: ¿Con ayuda de la tecnología y la informática?

M. V. M.: A remolque, pero reticente, teniendo que asumir que existe. Perpetuando su juego en el terreno de las indagaciones. El otro día hubo una noticia maravillosa de que la Generalitat en un período de especial distanciamiento con el poder, quería demostrar su autonomía, y ante el posible problema del agua en Cataluña, quería pactar con los franceses el acceso al agua del Ródano. Ahí hay un tema fabuloso de graves contracciones, oposiciones. Ahí cabe un Smiley [George Smiley, espía de John Le Carré] en catalán, un polaco o un mestizo instalado en ese juego y dando las claves de cómo atravesamos la frontera del milenio. Y alejado ya de esa estética negra de la serie policíaca, que yo creo que Carvalho ya no está para eso. Tendría que inventarse un personaje radicalmente diferente.

J. C.: La última novela de Carvalho, *El premio*, ya no aparece dentro de la colección de la ‘Serie Carvalho’ de Planeta.

M. V. M.: No, porque ahora se ha pensado reciclar a Carvalho en la serie literaria y hacer dos colecciones “Carvalho” con un formato completamente diferente. Una para los drogadictos y otra muy de bolsillo. Las novelas consideradas más literarias, que serían las diez novelas fuertes, saldrían en la colección literaria; en ésta no se reeditarán los cuentos, y quizá tampoco de momento *Roldán, ni vivo ni muerto* [1994]. Todas las demás saldrán en edición de bolsillo.

J. C.: Siguiendo la metáfora que aparece en *El premio* del “Ouroboros”, la serpiente que se muerde la cola, señalando su propio acorralamiento, y que sirve de crítica a la cultura autofágica del poder y también al ambiente autodevorador del mundillo literario, ¿puede suponer el reconocimiento del final del ciclo Carvalho?

M. V. M.: También es una clave de la literatura dentro de la literatura, porque la novela es de hecho autofágica ella misma. Las tres últimas páginas de la novela son las tres primeras. De hecho, en definitiva lo que vengo a

confesar ante el público es que el autor del libro que ha recibido el premio soy yo. Si se interpreta realmente, las últimas páginas del libro son las tres primeras de “Ouroboros”, que es la novela que está leyendo el lector. Es un juego, porque también la propia novela es un “Ouroboros”, el final está al principio.

J. C.: ¿Hasta qué punto te has sentido acorralado ante el ciclo de Carvalho a la hora de escribir esta novela?

M. V. M.: No, porque yo me he divertido mucho en esta novela, aunque tratando de no convertirlo en un ajuste de cuentas fácil, que la gente no dijera, “Mira, éste es éste; mira, éste es aquél”.

J. C.: No ha sido la bomba literaria que algunos esperaban.

M. V. M.: Ni muchísimo menos; no quería. El que se puede molestar un poco es Rafael Conte porque en algunas cosas cito eso que él dice: “Mis únicos placeres son emborracharme los viernes y leer” y hay un personaje que dice eso, pero en otros aspectos no es él. A los que quiero nombrar e identificar los nombro directamente.

J. C.: Se puede advertir la limitación de Carvalho a mero espectador, cada vez más pasivo.

M. V. M.: Es un conductor, y es un punto de vista falso porque, paradójicamente, para ser él el punto de vista tendría que hablar en primera persona. En una discusión que tuve con Juan Marsé sobre la segunda novela [*La soledad del manager*], él me aconsejó que la pasara a primera persona; pero entonces sí que responde mucho más al planteamiento retórico de la novela policíaca. Sin embargo, de esta manera, al final el lector ve la realidad a través de Carvalho, a pesar de que en teoría existe un narrador.

J. C.: De hecho Carvalho es cada vez menos protagonista.

M. V. M.: Sí, cada vez más pasivo, cada vez más lejos de la violencia, ahora no recurre prácticamente al sexo, es un *voyeur*, que es un estado pasivo. Creo que forma parte de la lógica del personaje, y cuando quiere recuperar la expectativa del deseo la recupera en el terreno de la memoria, para sentir algo por la muchacha que conoció en Madrid en el año 80 [*Carmela, de Asesinato en el Comité Central*].

J. C.: En esta novela los personajes tienen un juego de resonancias literarias y bíblicas; el juego Lázaro-Lazarillo, que alude a la eterna y actual picaresca nacional, por una parte, y el personaje principal Lázaro Conesal que parece vuelve a renacer de sus propias ruinas, de sus cenizas, resucitado.

M. V. M.: Eso son niveles de percepción que se me escapan, pero que si tuviera que hacer un análisis textual ya los encontraría. ¿Por qué en un momento determinado compongo el personaje de Lazarillo? El primer motivo es buscar el absurdo de que un licenciado en literatura y especialista en el *Lazarillo* esté haciendo de barman, pero de hecho está en un marco de novela picaresca, y es en realidad un pequeño pícaro, un pícaro-víctima en un mundo de pícaros extraordinarios como su propio patrón, que además se divierte haciéndole disfrazarse de negro. Llega un momento cuando vas construyendo automáticamente un personaje de ficción, aunque nunca es inocente ese automatismo, en que hay elementos de sobrecarga que no puedes clarificar en aquel momento, pero luego clarificas postextualmente.

J. C.: ¿Cómo surgió la idea de Carvalho en Buenos Aires, la ciudad con más gallegos trasterrados del mundo?

M. V. M.: Hasta tal punto que a todos los españoles les llaman “gallegos”. La idea procede de una serie de televisión que me encargaron sobre la búsqueda de un desaparecido a cargo de Carvalho. Yo escribí diez historias y luego ha habido muchos problemas. Sigue en marcha la búsqueda de dinero para hacerlo. Entre otras cosas no se ha podido llevar adelante porque en Televisión Española cuando vieron que podía cambiar el poder no se atrevieron a ningún compromiso. Me han quedado diez historias muy bonitas en Buenos Aires, sobre la superación del clima después de la cultura de la Junta militar, de cómo se han resituado los antiguos montoneros, cómo se producen casos increíbles, como el de un antiguo secuestrador montonero que acaba siendo jefe de seguridad de su antiguo secuestrado. Era uno del sector más nacionalista y más violento, un tal Imberti, que secuestra a un ricacho argentino y, cuando acaba todo el proceso, ahora es el jefe de seguridad... y su yerno. Buenos Aires te ofrecía muchas historias de éstas hace cuatro o cinco años. Hay un friso de ese Buenos Aires del menemismo, con toda esa carga de cinismo de la reconversión de la situación, del cambio de chaqueta, en medio todavía de las madres de la Plaza de Mayo, en medio todavía de historias de niños de desaparecidos que aparecen de pronto en

manos de un general. Eso me ha dado lugar a diez historias muy interesantes, unas más que otras, quizá haga una purga y haga algo con un hilo como “Carvalho en Buenos Aires”, “El tío de América” o algo así.

J. C.: Hay ya bastantes adaptaciones a la pantalla de obras tuyas. ¿Qué te han parecido?

M. V. M.: Sobre las conocidas más vale dejarlo correr. Estoy esperando ahora una sobre *Galíndez* que la va a hacer Imanol Uribe [*Galíndez*, Dir. Imanol Uribe, 1996]. También está trabajando en el guion Rafael Azcona, que se había mamado la novela y me dijo que tenía que confesarme que siempre yo le había parecido más como un humorista que como un escritor, pero tal y como me explicó, la novela, creo que tanto por parte del guionista como del director, está en muy buenas manos. A ver lo que pasa. *El pianista* lo va a dirigir Mario Gas [*El pianista*, Dir. Mario Gas, 1998], que es un director teatral con el que yo había colaborado cuando escribí *Guillermotta en el país de las Guillerminas*. Es otra cosa, es algo más modesto. Lo de *Galíndez* está planteado con mucha ambición.

J. C.: Dentro de tu producción literaria la poesía es la gran abandonada por la crítica. ¿Te molesta que tu obra poética reciba apenas atención, perdida dentro del grueso de tu producción literaria?

M. V. M.: Es imposible, ya es un pequeño milagro que le hagan tanto caso a la novelística. Hay que hacer un análisis de la explicación de la teoría de las comunicaciones, en el sentido que yo a lo largo del año emito mil mensajes, como columnista, como opinador público, como novelista, como ensayista y de vez en cuando como poeta. Es imposible que el lector, la audiencia en general, salvo una pequeña minoría, retenga todo eso. ¿Dónde se hace la crítica de poesía? La crítica de poesía ha desaparecido. La obsolescencia del género la está practicando y cultivando la crítica de *ABC*. ¿Cuántos libros de poemas se publican todavía en España, a niveles muy heroicos y artesanales? Miles. ¿Cuántas críticas de libros de poesía salen en los suplementos literarios? Para empezar, ninguna en *El País*, o una cada trimestre. Por eso, no me puedo quejar de un baremo que se aplica a los demás. Ahora veremos cuando publique *Memoria y deseo* unificado el próximo verano [*Memoria y deseo* (1963-1996) 1996]. *Memoria y deseo* se ultima con *Pero el viajero que huye* [1991]. El libro comienza con el poema “Nada quedó de abril” y termina con la muerte del personaje, que

es la muerte de mi madre. El primer poema está dedicado a mi madre y el último también. Es como el cierre de la formación de la memoria.

Llegamos así al cierre del ciclo de formación de la memoria y el deseo, formando un círculo perfecto que se muerde la cola. En mi final está mi principio, como nos recuerdan una vez más los versos de Eliot.

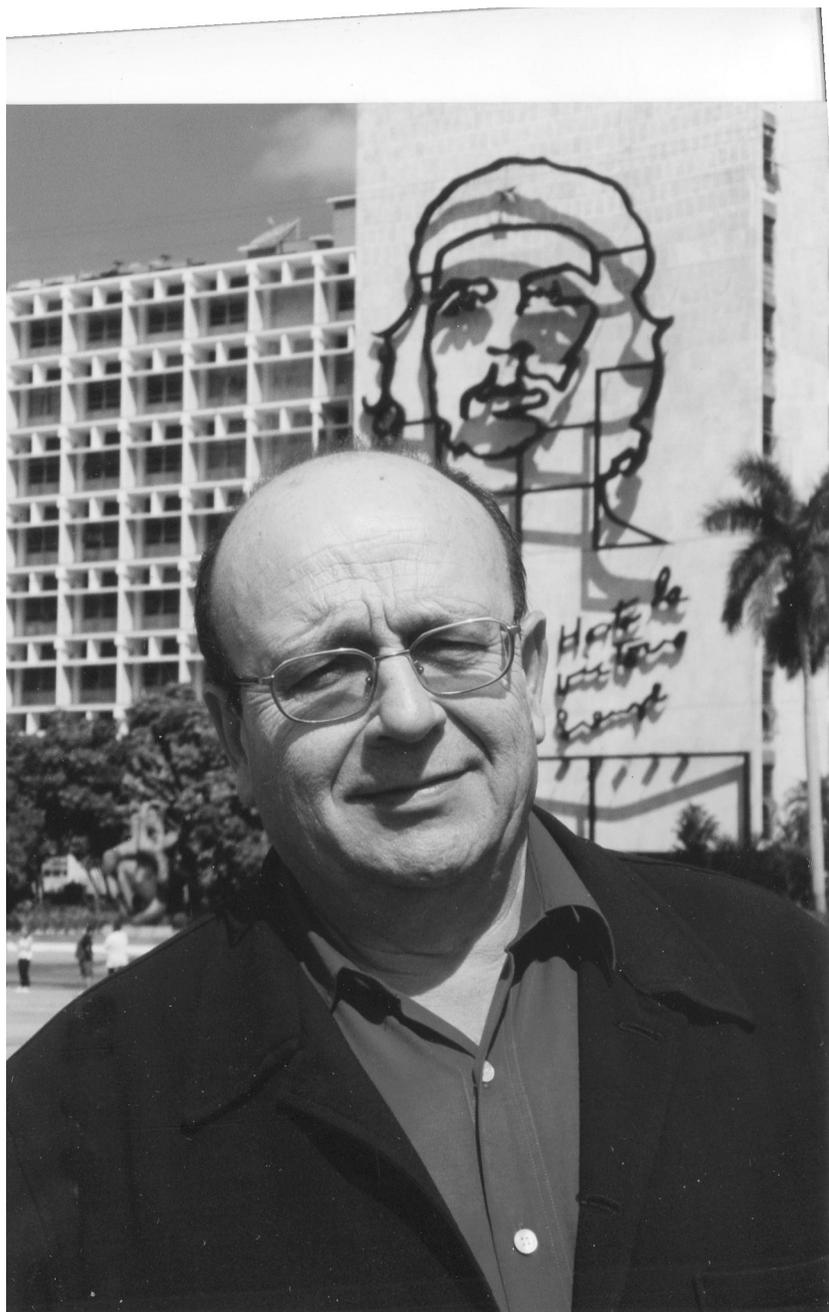


Foto 5. Vázquez Montalbán en la Plaza de la Revolución de La Habana. Febrero de 2000.
Fotografía de Hado Lyra, cedida por la autora.

EPÍLOGO

Textos de Manuel Vázquez Montalbán

CONTRA LA PRETEXTUALIDAD

La novela policíaca pertenece a esa clase de expresiones culturales que constantemente han de estar pidiendo perdón por haber nacido. Se cierne sobre ella o bien la mirada ignorante de los que la reducen a una prolongación de la novela de aventuras, exigiendo que así se comporte, sin atender otras pretensiones; o la de los que le dedican la sonrisa irónica que se ejerce desde las altas torres de las más altas literaturas o, finalmente, la de los que la denuncian como una conjura de la literatura “de género” contra La Literatura. No hubo problema mientras la novela policíaca se contuvo en los límites de la literatura de fórmula y entretenimiento, acompañada de todas las pretextualidades minimizadoras al uso: ediciones baratas, portadas chillonas y resúmenes de contraportada redactados por cualquier gánster del lenguaje, emparentado o no con el editor. Precisamente, el problema se plantea cuando las novelas policíacas empiezan a estar bien escritas y a ofrecer la pluridimensionalidad de una obra abierta, como la de cualquier novela sin adjetivar. Es en ese momento, diverso en el tiempo de cada cultura y cada sociedad literaria, en que la novela policíaca demuestra “pretensiones” literarias, cuando suscita la alarma entre los guardianes de la pureza de lo literario. Tal vez porque la novela policíaca contemporánea de estas características choca directamente con la perspectiva dominante que apuesta por una novela ensimismada, cada vez menos dependiente de atributos y propósitos externos a la movilización de la masa verbal: voluntad de contar una historia, argumento, personajes, trama-intriga. Estos requisitos fundamentales de la narratividad desde los tiempos de Chrétien de Troyes, lo siguen siendo de la narratividad policíaca, y parte importante de la crítica más ilustre ha aparecido empeñada durante más de dos décadas en denunciar esos recursos como cómodos sustitutivos de la investigación formal a partir de la materia prima fundamental literaria: la palabra. Se ha ligado formalismo a un vanguardismo especulativo fundamentado en la liberación de la masa pictórica recomendado

por el formalismo kandinskiano, es decir, por el informalismo kandinskiano. La usurpación de la exigencia formalista por parte de los “formalistas” ha ocultado la evidencia de que hay investigación formal en cualquier procedimiento literario de modificar la herencia retórica, es decir, los hallazgos ya codificados, y yo creo tan experimental buscar la modificación de la herencia retórica de la novela policíaca, como ya a estas alturas mínimamente experimental escribir una novela sin comas, toda ella reducida a una larga, monstruosa, insana oración compuesta, que más de un caso de asfixia ha provocado en sus escasos lectores. Cuando la novela policíaca norteamericana, y en cierto sentido también Simenon, propone una nueva poética del delito, se produce un salto cualitativo en el género, que adquiere la capacidad de renovar la continuada función literaria de ayudar a conocer el comportamiento individual y social y hace trizas la tesis de que la novela tiene que renunciar a dar a conocer todo lo que queda en su exterioridad. Que una novela soporte datos de la realidad no quiere decir que por ello deje de ser una realidad ensimismada a la que nunca hay que pedirle explicaciones en función de la realidad social, personal, cosificada. Simplemente, es tan investigadora una novela que se encierra a solas con el circunloquio verbal, a manera de espiral en retorno hacia su centro emisor, como aquella novela que replantea la función de los recursos tradicionales con una ambición rigurosamente literaria.

El trabajo de José F. Colmeiro sobre *La novela policíaca española: teoría e historia crítica* es una prueba de que la mirada displicente de la alta cultura ante el intrusismo de una parte cualificada de la novela policíaca contemporánea empieza a quedarse entre la obsolescencia y la miopía. Con un instrumento científico analítico de alta escuela, Colmeiro dedica buena parte de su trabajo a desmontar todos los prejuicios pretextuales que han celado la comprensión de la renovación de la novela que ha aportado el relato criminal a partir de los años treinta. El continuado intento de marcar la frontera entre género y subgénero ha llevado a la formulación de las más extravagantes y siempre interesadas tipologías literarias, inutilizadas desde la sensibilidad lectora moderna que sólo sanciona posttextualmente. Sostengo desde hace tiempo que el destino final de la novela policíaca renovada es dejar de ser policíaca y obligar a ser asumida como novela a secas. El lector sancionaría un viaje literario, un viaje lector, total, lejos de la aprehensión unidimensional de la policíaca. Esta actitud lectora posmoderna se corresponde con la libertad de escribir y por lo tanto de leer que caracteriza el por algunos considerado *impasse* creativo entre dos oleadas de vanguardismo, la ya agotada y despiadadamente engullida por

el metabolismo de la sociedad de consumo y una futura que llegará a lomos de quién sabe qué jinetes salvadores de la tesis del crecimiento continuo del espíritu. Yo reconozco la validez de la posmodernidad precisamente en lo que tiene de reconocimiento de la validez de todos los códigos hasta que no demuestren su invalidez y creo que esta disposición es precisamente lo vanguardista hoy y aquí. No reconozco en cambio la validez de la ahistoricidad del discurso posmoderno, que enmascara, en mi opinión, una interesada instalación política en el final de la Historia. Quisiera que se tuviera esta matización en cuenta cuando el lector llegue a las abundantes páginas que generosamente Colmeiro dedica a mi obra, posmoderna en cuanto al eclecticismo tecnológico, pero rigurosa y voluntariamente historificadora. No sé si sonará a auto de fe, pero yo no creo que la Historia haya terminado, precisamente porque terminaría en muy mal, injusto, indecente momento.

Tras un fundamental y en el futuro imprescindible estudio de la poética de la novela policíaca, en busca de una posible gramática objetiva del género, Colmeiro aplica su metodología analítica al género policíaco en España. Enuncia todas las posibilidades de novela policíaca, pero apuesta por aquella con ambición literaria, estableciendo los elementos de sustrato que van a condicionar evoluciones diferentes a otras literaturas nacionales. No es lo mismo partir de Edgar Allan Poe que de Pedro Antonio de Alarcón y la aportación del naturalismo al relato criminal, que en España encarna la condesa de Pardo Bazán, también está marcada por las peculiaridades del naturalismo español. Tras el paréntesis de la guerra y, de la inmediata posguerra, las colecciones populares contribuyen a la desliteraturización del género y los dos intentos posteriores de literaturizarlo se hacen, en mi opinión y creo que también es la de Colmeiro, desde una escasa voluntad de construir un género policíaco “a la española”. Tanto la excelente novela *El inocente* de Mario Lacruz, como la serie Plinio de García Pavón, no se planteaban literaturizar y españolizar un género. *El inocente* es una novela sobre la extrañeza, sobre la extranjería de la conducta, emparentada con una de las obsesiones de la novela existencialista, y la serie Plinio es una propuesta de renovación de la novela costumbrista. He hablado de la propuesta poética planteada por la novela negra norteamericana de los Hammett, Chandler, Chester Himes, Patricia Highsmith y algunos más y no es otra que encontrar la estética literaria de una sociedad hipercapitalista e hipercompetitiva, en la que el delito no quiere ser comprendido en clave lúdica (novela enigma) o en clave naturalista (como acto de excepción temperamental o psicótico), sino en íntima conexión con la organización misma de una sociedad lobuna e instalada en la doble moral y la

doble verdad. La sociedad española de los años sesenta empezaba a parecerse a cualquier otra sociedad neocapitalista y en los años noventa ha llegado al puerto de la modernidad, que no es otra cosa que la homologación dentro de las pautas políticas, económicas y culturales del sistema. Sólo esta sociedad homologada podía hacer verosímil un relato criminal *ad hoc* y ésta es la condición fundamental de que apareciera una nueva propuesta de novela policíaca española, separando, en mi opinión, muy claramente, mis objetivos de los de Eduardo Mendoza o de los demás directamente asumibles como novelistas policíacos españoles: Martín, Madrid, Martínez Reverte, Pérez Merinero, Juan Antonio de Blas, José Luis Muñoz, Manuel Quinto, David Serafin, Julián Ibáñez y el resto de autores mencionados o glosados por Colmeiro.

Excelentes los capítulos dedicados al análisis de *El inocente*, de mi obra y de la de Mendoza. Entre el ludismo y el testimonio, yo no puedo enmascarar mi obsesión testimonial, aunque parapetada tras las gafas de la ironía. En cambio Mendoza, en mi opinión, no llega a entrar en el género, se queda en la frontera de una exquisita parodia, como Cervantes se quedó en la frontera de la parodia de la novela de caballerías. En el caso de Marsé, su desguace de la novela policíaca se limita a la arquitectura de la intriga y Juan Benet se aplica en *El aire de un crimen* a benetizar el relato criminal una vez en la vida, como un alarde de que él también es capaz de escribir una novela policíaca. Que Benet se dejara tentar por un acercamiento merodeante al género no es una prueba de seducción, sino en el fondo de desdén aristocrático, ejercido precisamente por el más importante cabeza de fila de la “novela ensimismada” española. Y de aproximaciones lúdicas también hay que hablar cuando se censa entre los policíacos a Juan José Millás, como autor de *Papel mojado*. En el futuro que Colmeiro augura como prometedor para la novela policíaca española, yo creo percibir una desaparición de todas las pretextualidades que dificultan la comprensión de una operación de injerto novelesco y una pretextualidad más es el adjetivo “policíaco”. ¿Se atrevería alguien a aplicarlo a Gadda, Sciascia, Dürrenmatt, Greene? El día en que dentro de una misma colección, con la misma encuadernación, con redactores inteligentes de solapas, podamos competir policíacos y no policíacos, ese día el injerto de lo policíaco dentro de la lógica interna de la novelística española habrá cumplido su mejor cometido. Lo que no excluye que se sigan escribiendo excelentes novelas policíacas que lo son por una expresa voluntad unidimensional.

(1994)

EL DESENCANTO YA NO ES LO QUE ERA

La visión irónica es la de la angustia, la náusea, el absurdo. En paralelismo hay dos grandes movimientos narrativos, el trágico y el cómico, que se inclinan respectivamente a la cadencia irónica y romántica.

Northrop Frye, *La estructura inflexible de la obra literaria*.

El axioma de Frye no sirve para reflejar con exactitud la dictadura de la ironía que se percibe en la inmensa mayoría de la literatura más notable del fin del segundo milenio. En “Estructura de la Lírica Moderna”, Hugo Friedrich planteaba el desencanto ante la realidad y sus alternativas como la clave fundamental de la materia y la manera de la poesía del siglo xx. Friedrich se explicaba así el escepticismo crítico y sarcástico posterior al simbolismo y en casi nada identificable con el claroscuro dubitativo del posromanticismo. A veces yo he ultimado esta apreciación a partir de aquellos sabios versos de Eliot: *Tú solo conoces un puñado de imágenes rotas sobre las que se pone el sol*. 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.

La forma literaria de este siglo que termina es el reflejo del escepticismo de la razón sobre su propia capacidad de entender la vida, la Historia y cambiarlas. Es curioso que la lírica y la mejor novela hayan ido a contracorriente de las ideologías y las estrategias políticas basadas en la apuesta entre el Todo o la Nada. La crueldad generada por esas estrategias sectarias y dogmáticas tal vez haya servido para que los escritores recelaran de la bondad no ya de sus planteamientos, sino también de sus finalidades. Pero en el caso de Eliot la salida moral era fácil. Como creyente católico tenía la ventaja de que su reino no era de este mundo y de que en su fin estaba su principio, motor dialéctico de *Cuatro cuartetos*.

Más difícil lo hemos tenido los escritores agnósticos, enfrentados una y otra vez a la evidencia de la crisis de los conocimientos emancipadores personales y colectivos y de un sentido liberador de la Historia. El fideísmo muere en literatura con el hundimiento del realismo socialista y en su lugar queda el nihilismo o el relativismo, el primero mayoritariamente escorado hacia el ensimismamiento, el subjetivismo, el refugio de la conciencia y la escritura en la madriguera de la verbalidad. En cuanto a los relativistas normalmente hemos recurrido a la ironía cuando no al sarcasmo, apreciación detectada

por Northrop Frye tanto en *Anatomía del realismo*¹ como en *La estructura inflexible de la obra literaria*. La ironía implica una asunción sentimental de la impotencia de la razón y es un filtro para el conocimiento propio y para el transmitido mediante cualquier código literario. Ese relativismo emisor conforma unos códigos marcados por el eclecticismo y el collage, es decir, el mestizaje de códigos, ordenado o desordenado, hasta los límites de la enumeración caótica que tanto entusiasmaba a los neoestilistas.

He tenido la inmensa suerte de ser a veces muy bien leído y José F. Colmeiro es ese lector que todo escritor quisiera tener, aunque fuera una vez en la vida. Si yo hubiera puesto título al conjunto de mi obra sin duda hubiera sido "Crónica del desencanto", y sólo litigaría con Colmeiro en el sentido que tiene mi posible adscripción a la posmodernidad como actitud intelectual. Si hablamos de posmodernidad como una situación resultante del final de la aventura del vanguardismo, considerado como crecimiento continuo y progresivo del espíritu, de acuerdo. Pero Colmeiro sabe que no puedo ser integrado dentro de un posmodernismo ahistórico y ahistoricista, por lo que en más de una ocasión he abogado por la rehistorificación del posmodernismo. Cualquier acción humana se da en una convención temporal llamada Historia al mismo tiempo que construye el sentido convencional de lo histórico. La literatura es una acción humana inmediatamente historicada, lo quiera o no el escritor, víctima de la maldición de Adorno: el tiempo se filtra por las rendijas de las escrituras aparentemente más herméticas, más ensimismadas. Posmodernidad historicada y necesariamente partidaria de la esperanza considerada como una religión de futuro a la manera de Bloch, pero una religión vivida desde una radical desteologización. Ni siquiera la idea del Hombre merece ser deificada y el futuro sólo vale la pena afrontarlo desde la esperanza de que para entonces el número de víctimas haya disminuido.

Tras más de treinta años de escritura me reconozco en el trabajo de Colmeiro que aunque circunscrito a mis obras narrativas ha conseguido una ajustada percepción de mis obsesiones fundamentales, las que dan carácter a cuanto escribo, sea prosa o verso, y ha diseccionado mis escritos con un instrumental metodológico complejo y ecléctico, resultado de un riquísimo patrimonio crítico que hoy haría imposible cualquier refugio sectario: sociologismo, estructuralismo, estilismo. Y aprecio que habiendo iniciado su revisión crítica de mi obra años ha, a partir de su curiosidad por mis novelas

1 El autor se refiere sin duda a la obra de Northrop Frye, *Anatomía de la crítica*.

supuestamente policíacas, haya viajado hasta el fin de mis intenciones y de mi poética con una firmeza y voluntad de unicidad y clarificación que ni yo mismo me he permitido. Al fin y al cabo soy hijo de aquella suspicacia marxista, de Groucho Marx: “Jamás me haría de un club que me aceptara como socio” y por lo tanto me sorprende la cantidad de generoso talento que Colmeiro ha aplicado para ayudarme a ser leído.

(1996)

APÉNDICE:

“Una conversación inquietante. En la mesa con Pepe Carvalho”

Se acerca el final del milenio y nos encontramos en la mesa con Pepe Carvalho en uno de sus lugares favoritos, el restaurante Casa Leopoldo en el barrio chino de Barcelona, para intentar conocerlo un poco mejor.

Pregunta: ¿Cómo se llama usted? ¿De dónde viene? ¿Cuál es su oficio?

P. C.: Me llamo José Carvalho Tourón, soy catalán de origen mestizo, nací en este mismo barrio a solo unas calles de aquí. Mis padres eran trabajadores inmigrantes que se instalaron en Barcelona en los años veinte, mi padre venía de Galicia y mi madre de Murcia. Soy detective privado y estoy a punto de jubilarme después de treinta años de ejercer la profesión. Espero poder reciclarme pronto como agente de información de la Generalitat de Catalunya. Creo que ahí hay mucho futuro.

Pregunta: ¿Cuáles fueron su formación académica y su experiencia profesional antes de volverse detective privado?

P. C.: Fui estudiante de Filosofía y Letras en la Universidad de Barcelona y miembro del Partido Comunista de España. Después trabajé en la universidad en los Estados Unidos como profesor de español; allí me contactó el FBI para hacer trabajos de consultor e informante. Más adelante pasé a trabajar para ellos como agente de inteligencia, pero en realidad fui un doble agente secreto. Escribí mi memoria de aquella etapa en *Yo maté a Kennedy*. Hacia el final de la dictadura de Franco, regresé a Barcelona y ya empecé a ejercer de detective privado.

Pregunta: ¿Está casado o en pareja? ¿Con quién?

P. C.: No tengo pareja, tuve una relación especial con Charo durante muchos años, una *call girl* de alto *standing*. Ella finalmente se cansó de mis desplantes y se fue con un hombre que le puso un hotel en Andorra. En realidad lo más parecido a una relación de pareja es mi ayudante Biscuter, que lleva conmigo más de treinta años. Nos conocimos en la cárcel durante la dictadura, yo estaba preso

por motivos políticos, él por ser robacoches habitual. Él me enseñó a cocinar en la cárcel usando una lata de verduras y algodón con alcohol de quemar como fogón. Ahora vive en un cuartillo adosado a mi despacho. Algunos dicen que somos como Don Quijote y Sancho Panza –nos compenetramos en nuestras diferencias. Yo soy un escéptico desencantado, ya de vuelta de todo. Biscuter es un utópico idealista que todavía piensa que es posible un mundo mejor, pero en el fondo hay mucho de Carvalho en Biscuter, y viceversa.

Pregunta: ¿Dónde trabaja, dónde está su despacho? ¿En qué barrio?

P. C.: Mi despacho está en la Plaza Real, en el medio del barrio gótico de Barcelona, justo al otro lado de las Ramblas, un territorio poblado por turistas, inmigrantes, bohemios, *junkies*, prostitutas y otras gentes de buen vivir.

Pregunta: ¿Dónde vive? ¿Vive solo?

P.C.: Vivo en el lado contrario, en una casa en el barrio de Vallvidrera, una zona residencial exclusiva al norte de Barcelona, desde donde se puede contemplar el panorama urbano de toda la ciudad a tus pies. Mi vida transcurre entre los bajos fondos de la Barcelona vieja y la nube a la que me escapo al caer la noche, es una tensión permanente de memoria y deseo.

Pregunta: ¿Cuáles fueron los casos más interesantes de su carrera? ¿Por qué?

P. C.: Me acuerdo del caso de Stuart Pedrell, un constructor que se hizo millonario durante el franquismo haciendo barrios marginales en la periferia de Barcelona en ínfimas condiciones para trabajadores e inmigrantes, después le entraron remordimientos de conciencia y decía que se quería escapar a los mares del Sur... Acabó en uno de aquellos barrios devorado por el propio monstruo que él había creado. Esa historia apareció retratada en *Los mares del Sur*.

También recuerdo el asesinato del Secretario General del Partido Comunista de España, parecía un caso de cuarto cerrado de Agatha Christie en clave de política actual, todos parecían tener motivos para eliminar al jefe, pero lo hizo el que parecía menos sospechoso. Le recomiendo que lea *Asesinato en el Comité Central* para conocer todos los detalles de este caso tan escabroso.

Pregunta: ¿Qué suele hacer cuando no trabaja? ¿Le gusta leer? ¿Cocinar? ¿Viajar?

P. C.: Cuando no trabajo paso mis mejores momentos entre la cocina y el dormitorio. Hace tiempo que decidí que los libros hacen promesas engaño-

sas y nos incapacitan para vivir, por eso los uso para quemar en mi chimenea. Toda la filosofía existencialista para mí se resume en una frase de un bolero, “Se vive solamente una vez, hay que aprender a querer y vivir”.

Soy apasionado de la cocina, un laboratorio de alquimia, de saberes y placeres inocentes. Me han propuesto escribir una enciclopedia de saberes culinarios, se va a titular *Carvalho Gastronómico*, y va a contar con 10 volúmenes.

Viajar es un estado de mente, y da el sentido de la vida, ya que siempre vamos en busca de algún paraíso. Me gusta aquella canción de Mecano “Hawai-Bombay es un paraíso / que a veces yo me monto en mi piso”. El viaje siempre te promete la aventura de abandonar tu vida normal, la huida hacia otro lugar, la búsqueda del paraíso... Por eso alguna vez he dicho que “el movimiento se demuestra huyendo”. Me gustaría encontrar ese lugar del que no quisiera nunca regresar. Algunos de mis viajes favoritos han aparecido en libros como *Los pájaros de Bangkok* o *Quinteto de Buenos Aires*.

Mi última aventura va a ser un largo viaje alrededor del mundo, por las rutas del Sur, real y metafórico. Una mezcla de *Don Quijote de la Mancha*, *La vuelta al mundo en 80 días* de Julio Verne, y *Bouvard et Pécuchet* de Flaubert, por el medio oriente, Afganistán, Tailandia, las antípodas de Oceanía, el Cono Sur de América Latina y África. Será un viaje de rencuentro por los itinerarios de mi carrera y de despedida de la serie Carvalho, como un repaso a los efectos de la globalización en el mundo contemporáneo. Se titulará *Milenio Carvalho* y saldrá a principios del nuevo milenio.

Pregunta: ¿Puede aconsejar a nuestros lectores un restaurante, un bar, en Barcelona?

P. C.: Para una comida memorable, éste donde estamos, Casa Leopoldo. Para tomar un cocktail de pie, el bar de Pinotxo en el mercado de La Boquería, una catedral de manjares, olores y colores sin igual.

Pregunta: ¿Qué es lo que le gusta en la ciudad de Barcelona?

P. C.: Barcelona es una ciudad de múltiples estratos, es una ciudad mestiza con gentes de muchas partes, catalanes de toda la vida, inmigrantes de otras zonas de España, inmigrantes extranjeros, latinoamericanos, magrebíes... Una ciudad muy rica en historia, desde la Barcino romana, a la Barcelona gótica o a la modernista... Una ciudad muy compleja y muy creativa, muy roja y muy burguesa, el corazón industrial de España y de la arquitectura

modernista, Gaudí, Domenech i Montaner y Puig i Cadafalch, y también de Miró, Dalí, Tapiés, Mariscal...

Pregunta: ¿Y qué es lo que no le gusta?

P.C.: La globalización ha cambiado mi ciudad, tanto que a veces hasta me siento un extraño en ella. La especulación urbanística, la higienización de los barrios bajos, y la desaparición de las señas de identidad colectivas. Se ha borrado una parte de nuestro pasado, todo resulta nuevo.

Pregunta: ¿Qué le parecen los cambios que la sociedad española ha conocido desde la “Transición”?

P. C.: A la sociedad española contemporánea no la reconoce ni la madre que la parió –afortunadamente en muchas cosas; en parte por su propia evolución interna, en parte por las fuerzas de la globalización.

Pregunta: ¿Cuáles son los problemas de España que más le preocupan?

P. C.: La falta de memoria histórica. La sociedad española no quiere recordar su pasado. Que hubo una guerra incivil y vivimos una dictadura de 40 años, que fuimos exiliados y emigrantes... Vivimos la fantasía del presente como nuevos ricos y demócratas ahora que estamos instalados en el club social de la Unión Europea... Esto ya se veía venir en el libro *El balneario*. La memoria es la base de la identidad, sin memoria no sabemos quiénes somos ni de dónde venimos. Para mí, investigar un caso es siempre una manera de bucear en el pasado, donde están enterradas las claves del presente, y del futuro.

Pregunta: Como Don Quijote o Sherlock Holmes, su fama ha superado a la de su autor, Manuel Vázquez Montalbán. ¿Cómo es su relación?

P. C.: Mantenemos muy buena relación. Vázquez Montalbán me ha hecho protagonista de más de 30 novelas y relatos a lo largo de tres décadas, y hasta de una obra de teatro, *Hasta que el milenio nos separe*. Nunca se olvida de mí, por muchos otros proyectos que tenga entre manos. Creo que no se puede pedir más.

BIBLIOGRAFÍA SELECTA DE Y SOBRE MANUEL VÁZQUEZ MONTALBÁN

OBRA NARRATIVA

- Recordando a Dardé y otros relatos*. Barcelona: Seix Barral, 1969. Novela reeditada en *Tres novelas ejemplares* (1983); relatos reeditados en *Pigmalión* (1987).
- Manifiesto subnormal*. Barcelona: Kairós, 1970. Reeditado en *Escritos subnormales* (1989).
- Yo maté a Kennedy. Impresiones, observaciones y memorias de un guardaespaldas*. [1972]. Serie Carvalho 1. Barcelona: Planeta, 1986.
- Cuestiones marxistas*. Barcelona: Anagrama, 1974. Reeditado en *Escritos subnormales* (1989).
- Happy end*. Barcelona: La Gaya Ciencia, [1974]. Reeditado en *Escritos subnormales* (1989).
- Tatuaje*. [1974]. Serie Carvalho 2. Barcelona: Planeta, 1986.
- La soledad del manager*. [1977]. Serie Carvalho 3. Barcelona: Planeta, 1986.
- Los mares del Sur*. [1979]. Serie Carvalho 4. Barcelona: Planeta, 1987.
- Asesinato en el comité central*. [1981]. Serie Carvalho 5. Barcelona: Planeta, 1986.
- Los pájaros de Bangkok*. [1983]. Serie Carvalho 6. Barcelona: Planeta, 1986.
- Tres novelas ejemplares*. Barcelona: Bruguera, 1983.
- La rosa de Alejandría*. [1984]. Serie Carvalho 7. Barcelona: Planeta, 1986.
- El pianista*. Barcelona: Seix Barral, 1985.
- El balneario*. Serie Carvalho 13. Barcelona: Planeta, 1986.
- El matarife*. Madrid: Almarabu, 1986. Reeditado en *Pigmalión*.
- Los alegres muchachos de Atzavara*. Barcelona: Seix Barral, 1987.
- Pigmalión y otros relatos*. Barcelona: Seix Barral, 1987.
- Historias de fantasmas*. Serie Carvalho 8. Barcelona: Planeta, 1987.
- Historias de padres e hijos*. Serie Carvalho 9. Barcelona: Planeta, 1987.
- Tres historias de amor*. Serie Carvalho 10. Barcelona: Planeta, 1987.
- Historias de política ficción*. Serie Carvalho 11. Barcelona: Planeta, 1987.
- Asesinato en Prado del Rey y otras historias sórdidas*. Serie Carvalho 12. Barcelona: Planeta, 1987.
- Cuarteto*. Barcelona: Mondadori, 1988.

- El delantero centro fue asesinado al atardecer*. Serie Carvalho 14. Barcelona: Planeta, 1988.
- Escritos subnormales*. Barcelona: Seix Barral, 1989.
- Las recetas de Carvalho*. Serie Carvalho 15. Barcelona: Planeta, 1989.
- Galíndez*. Barcelona: Planeta, 1990.
- El laberinto griego*. Serie Carvalho 16. Barcelona: Planeta, 1991.
- Autobiografía del general Franco*. Barcelona: Planeta, 1992.
- Sabotaje olímpico*. Serie Carvalho 17. Barcelona: Planeta, 1993.
- El hermano pequeño*. Serie Carvalho 18. Barcelona: Planeta, 1994.
- El estrangulador*. Barcelona: Mondadori, 1994.
- Roldán, ni vivo ni muerto*. Serie Carvalho 19. Barcelona: Planeta, 1994.
- El premio*. Barcelona, Planeta, 1996.
- Quinteto de Buenos Aires*. Barcelona: Planeta, 1997.
- La muchacha que pudo ser Emmanuelle*. *El País* (3-30 agosto 1997). Novela corta por entregas. Reeditada en *Cuentos negros* (2011).
- O César o nada*. Barcelona: Planeta, 1998.
- El señor de los bonsáis*. Madrid: Alfaguara, 1999.
- El hombre de mi vida*. Barcelona: Planeta, 2000.
- Erec y Enide*. Barcelona: Planeta, 2002.
- Milenio Carvalho*. 2 volúmenes (1: *Rumbo a Kabul*; 2: *En las antípodas*). Barcelona: Planeta, 2004.
- Cuentos blancos*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2011.
- Cuentos negros*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2011.

ENSAYO

- Informe sobre la información*. Barcelona: Fontanella, 1963.
- Antología de la 'nova cançó catalana'*. Barcelona: Ediciones de cultura popular, 1968.
- Reflexiones ante el neocapitalismo*. Barcelona: Ediciones de cultura popular, 1968.
- Crónica sentimental de España*. Barcelona: Lumen, 1971. Reedición con introducción de Guillermo Heras. Madrid: Espasa-Calpe, 1986.
- Cancionero general 1939-1971*. Vol 1. Barcelona: Lumen, 1972. Edición ampliada: *Cancionero general del franquismo 1939-1975*. Barcelona: Crítica, 2000.
- Política y deporte*. Andorra: Editorial Andorra, 1972.
- La vía chilena al golpe de Estado*. Barcelona: Los libros de la frontera, 1973.

- El libro gris de televisión española*. Madrid: Guadiana, 1973.
- El libro pardo de Franco*. París: Ruedo Ibérico, 1973.
- Las noticias y la información*. Barcelona: Salvat, 1973.
- Joan Manuel Serrat*. Gijón: Júcar, 1973.
- La penetración americana en España*. Madrid: Cuadernos para el diálogo, 1974.
- 100 años de canción y music hall*. Barcelona: Difusora internacional, 1974.
- La palabra libre en la ciudad libre*. 1974. Barcelona: Gedisa, 1979
- ¿Qué es el imperialismo?* Barcelona: La Gaya Ciencia, 1976.
- Cómo liquidaron el franquismo en dieciséis meses y un día*. Barcelona: Planeta, 1977.
- Imágenes y recuerdos. 1919-1930. La rebelión de las masas*. Barcelona: Difusora Internacional, 1977.
- Diccionario del franquismo*. Barcelona: Dopesa, 1977.
- L'art de menjar a Catalunya. Crònica de la resistència dels senyals d'identitat gastronòmica catalana*. Barcelona: Edicions 62, 1977. (Traducción *La cocina catalana: El arte de comer en Cataluña*. Barcelona: Península, 1979).
- Los demonios familiares de Franco*. Barcelona: Dopesa, 1978. (Edición ampliada: Barcelona: Planeta, 1987, contiene *Diccionario del franquismo*).
- Historia y comunicación social*. Barcelona: Bruguera, 1980.
- Las cocinas de España: Cataluña*. Madrid: Sedmay, 1980.
- Las cocinas de España: Extremadura*. Madrid: Sedmay, 1980.
- Las cocinas de España: Galicia*. Madrid: Sedmay, 1980.
- Las cocinas de España: Valencia*. Madrid: Sedmay, 1981.
- Las recetas inmorales*. Barcelona: Oh, Sauce: 1981.
- Mis almuerzos con gente inquietante*. Barcelona: Planeta, 1984.
- Crónica sentimental de la transición*. Barcelona: Planeta, 1985.
- Contra los gourmets*. Barcelona: Difusora Internacional, 1985.
- Tiempo para la mesa*. Barcelona: Difusora Internacional, 1986.
- Barcelonas*. Barcelona: Empúries, 1987.
- Rafael Ribó: el optimismo de la razón*. Barcelona: Planeta, 1988.
- Moscú de la Revolución*. Barcelona: Planeta, 1990.
- Gauguin*. París: Flohic, 1991.
- 25 Años, 25 anuarios: Del apogón de Nueva York a la caída del muro de Berlín*. Barcelona: Difusora Internacional, 1991.
- Penadés. 25 anys de pintura*. Barcelona: Evo Color, 1993.
- Les meves receptes de cuina catalana*. Barcelona: Edicions 62, 1995.
- Panfleto desde el planeta de los simios*. Barcelona: Crítica, 1995.
- Pasionaria y los siete enanitos*. Barcelona: Planeta, 1995.

- La gula. Reflexiones de Robinsón ante un bacalao.* Barcelona: Lumen, 1995.
- Un polaco en la corte del Rey Juan Carlos.* Barcelona: Alfaguara, 1996.
- El escriba sentado.* Barcelona: Crítica, 1997.
- Elogis desmesurats.* Barcelona: Empúries, 1997.
- Y Dios entró en La Habana.* Madrid: El País/Aguilar, 1998.
- La literatura española en la construcción de la ciudad democrática.* Barcelona: Crítica, 1998.
- Marcos: El señor de los espejos.* Madrid: Aguilar, 1999.
- Saber o no saber.* Carvalho gastronómico 1. Barcelona: Ediciones B, 2002.
- La cocina de autor en España.* Carvalho gastronómico 2. Barcelona: Ediciones B, 2002.
- La cocina del Mediterráneo y la mediterraneidad.* Carvalho gastronómico 3. Barcelona: Ediciones B, 2003.
- Beber o no beber.* Carvalho gastronómico 4. Barcelona: Ediciones B, 2003.
- Guía de restaurantes obligatorios.* Carvalho gastronómico 5. Barcelona: Ediciones B, 2003.
- La cocina de la harina y el cordero.* Carvalho gastronómico 6. Barcelona: Ediciones B, 2003.
- La cocina del mestizaje.* Carvalho gastronómico 7. Barcelona: Ediciones B, 2003.
- La cocina de los finisterres.* Carvalho gastronómico 8. Barcelona: Ediciones B, 2003.
- Diccionario indispensable para la supervivencia.* Carvalho gastronómico 9. Barcelona: Ediciones B, 2003.
- El otro recetario.* Carvalho gastronómico 10. Barcelona: Ediciones B, 2003.
- Geometría y compasión.* Barcelona: Mondadori, 2003.
- La Aznaridad. Por el imperio hacia Dios o por Dios hacia el imperio.* Barcelona: Mondadori, 2003.
- Guerrero Medina.* Barcelona: March Editor, 2004.
- Fútbol. Una religión en busca de un dios.* Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 2006.

OBRA POÉTICA

- Una educación sentimental.* Barcelona: Saturno, 1967.
- Movimientos sin éxito.* Barcelona: Saturno, 1969.
- Coplas a la muerte de mi tía Daniela.* Barcelona: Saturno, 1973.

- A la sombra de las muchachas sin flor*. Barcelona: Saturno, 1973.
Praga. Barcelona: Lumen, 1982.
Pero el viajero que huye. Madrid: Visor, 1991.
Memoria y deseo (1963-1983). Barcelona: Seix Barral, 1986. Edición ampliada,
Poesía completa 1963-2003. Memoria y deseo. Península. Barcelona, 2008.
Ciudad. Madrid: Visor, 1997.
Ars Amandi. Poesía erótica amorosa (1963-2000). Madrid: Bartleby, 2001.

OBRA PERIODÍSTICA (ANTOLOGÍAS)

- Lo mejor de Por Favor*. Barcelona: Punch, 1974.
1974, España se queda sola. Barcelona: Punch, 1974.
La Capilla Sixtina. Del proceso de Burgos al espíritu de febrero. Barcelona:
 Kairós, 1975.
1975: El año del ¡Ay, ay, ay! Madrid: Sedmay, 1976.
Felípicas sobre las miserias de la razón práctica. Madrid: El País/Aguilar, 1994.
El poder. Ed. Francisco J. Satué. Madrid: Espasa Calpe, 1996.
Jack, el decorador. Barcelona: De Bolsillo, 2006.
L'Utopia di Pepe Carvalho. Racconti e interviste. Roma: DataneWS, 2006.
 GELI, Carles y Marcel Mauri. *El periodismo según Manuel Vázquez Montalbán*. Barcelona: Ronsel, 2008.
Obra periodística. Vol. 1. *La construcción del columnista. 1960-1973*. Francesc Salgado, ed. Barcelona: Debate, 2012.
Obra periodística. Vol. 2. *Del humor al desencanto. 1974-1986*. Francesc Salgado, ed. Barcelona: Debate, 2012.
Obra periodística. Vol. 3. *Las batallas perdidas. 1987-2003*. Francesc Salgado, ed. Barcelona: Debate, 2012.
Crónicas de Barcelona. Barcelona: Debate, 2012.

TEATRO Y ESPECTÁCULO

- Guillermotta en el país de las Guillerminas*. Barcelona: Anagrama, 1973. Canciones registradas en el disco de Guillermina Motta del mismo título (Ariola, 1972). Obra reeditada en *Escritos subnormales* (1989). Espectáculo de canciones y textos “El hombre de mi vida” presentado en Tarragona, 2004.

- Se vive solamente una vez.* Adaptación teatral de *Cuestiones Marxistas* realizada por Guillermo Heras. Música de Ovidi Montllor y Luis Eduardo Aute. Representado por Tábano, 1980-1981.
- María Hitler.* Guion radiofónico. Radio Nacional de España, 1984.
- El viatge, Le Voyage.* Adaptación teatral de *El pianista* realizada por Ariel García Valdés. Grenoble y Barcelona, 1986.
- Flor de Nit.* Teatro musical. Dir. Joan Lluís Bozzo. Representado por Dagoll Dagom. Barcelona, 1991-1992. Barcelona: Edicions 62, 2001.
- Antes de que el milenio nos separe.* Monólogo teatral. Incluido en *Carvalho 25 años* (1997). Viena, 1997.
- Boston... puedes llamarme...* Adaptación de la novela *El estrangulador*. Dir. Juan Luis Mira. Representado por el Teatro Universitario de Alicante. Mayo-junio 2004.
- Crónica sentimental de España.* Adaptación de textos. Barcelona, 2007. Dir. Xavier Albertí.
- Groucho me enseñó su camiseta: Un espectáculo con Manuel Vázquez Montalbán.* Madrid: Teatro Español, 2011. Adaptación de textos y canciones. Dir. Damiá Barbany.

TRABAJOS EN COLABORACIÓN

- VÁZQUEZ, Manuel, Peter COUGHTRY y Xavier MISERACHS. *Costa Brava Show*. Barcelona: Kairós, 1966.
- GOYTISOLO, J. A. y Manuel VÁZQUEZ MONTALBÁN. Traducción, prólogo y notas *Vida privada, novela*. José María de Sagarra. Barcelona: Aymá, 1966.
- VÁZQUEZ MONTALBÁN, Manuel *et al.* *100 años de deporte. Del esfuerzo individual al espectáculo de masas*. Barcelona: Difusora Internacional, 1972.
- POMPEIA, Nuria y Manuel VÁZQUEZ MONTALBÁN. *La educación de Palmira*. Barcelona: Andorra, 1972.
- DALÍ, Salvador, con libreto de Manuel VÁZQUEZ MONTALBÁN. Música de Igor Wakhévitch. *Être Dieu: opéra-poème, audiovisuel et cathare en six parties*. 1972. Homburg: Eurostar 1992. CD.
- VÁZQUEZ MONTALBÁN, Manuel y Jaume FUSTER. *Diàlegs a Barcelona*. Barcelona: Laia, 1985.
- VÁZQUEZ MONTALBÁN, Manuel y Joan FONCUBERTA. *Ría de Bilbao: Vulkanoren Sutegia*. Bilbao: Bilbao Bizkaia Kutxa, 1994.

- VÁZQUEZ MONTALBÁN, Manuel y Eduardo GONZÁLEZ CALLEJA. *La Méditerranée espagnole*. Paris: Maisonneuve et Larose, 2000.
- VV. AA. *Carvalho 25 años. Estuche conmemorativo del 25 aniversario de Pepe Carvalho*. 7 vols. Barcelona: Planeta, 1997.

ENTREVISTAS (SELECCIÓN)

- ARANDA, Quim. *Què pensa Manuel Vázquez Montalbán*. Dèria: Barcelona, 1995.
- AYALA-DIP, Ernesto. “Manuel Vázquez Montalbán”. *El Urogallo* 52-53 (1990): 12-17.
- BATLLÓ, José. “Conversación con Manuel Vázquez Montalbán”. *Camp de l'arpa* 4 (1972): 18-22.
- BAYÓN, Miguel. “Vázquez Montalbán: no creer en las evidencias”. *Triunfo* 900 (26 abril 1980): 56.
- BODENMÜLLER, Thomas. “‘Yo no me voy a poner a juzgar la novela de Vargas Llosa...’ Entrevista con Manuel Vázquez Montalbán”. *Iberoamericana* 3 (2001): 173-179.
- BRAU, Héctor. “Manolo dixit”. *La Vanguardia* (26 de octubre 2003).
- CAMPBELL, Federico. “Manuel Vázquez Montalbán o la mitología popular”. *Infame turba*. Barcelona: Lumen, 1971. 157-166.
- CAMPO VIDAL, Manuel. “El Manolo del Planeta”. *Triunfo* 874 (27 octubre 1979): 46-47.
- CASTILLO, David y Carles Marqués. “Manuel Vázquez Montalbán. Entrevista”. *Avui* (10 abril 1994): 27-28.
- CLAUDÍN, Víctor. “Entrevista: Manuel Vázquez Montalbán: Un escéptico activista”. *Ozono* 41 (1979): 5-8.
- . “Con Vázquez Montalbán sobre la novela policiaca española”. *Camp de l'arpa* 60-61 (1979): 36-9.
- . “Con Vázquez Montalbán, sobre su Carvalho”. *Ínsula* 462 (1985): 7.
- COLECTIVO LANTABA. “Vázquez Montalbán. El desencanto y la lucidez”. *El Viejo topo* 23 (1978): 48-50.
- DÍAZ, Lola. “Vuelve Pepe Carvalho”. *Cambio* 16 (6 abril 1984): 144-9.
- . “Manuel Vázquez Montalbán, el futuro ya no es lo que era”. *El País Semanal* (15 abril 1985): 108-11.
- . “La justicia me da muchísimo miedo”. *Cambio* 16 (15 febrero 1988): 104-108.

- Entrevista con Manuel Vázquez Montalbán*. Video. Madrid: Ministerio de Cultura, 1987.
- ESCUADERO, Tristán. “Los que matan y los que mueren”. *El independiente* (26 mayo 1991): 9-11.
- FAJARDO, José Manuel. “La política es una obsesión que me sirve para escribir”. *Cambio 16* (18 junio 1990): 128-129.
- FUSTER, Jaume, y Manuel Vázquez Montalbán. *Diàlegs a Barcelona 6*. Transcripción de Xavier Febrès. Barcelona: Laia, 1985.
- GARCÍA, Ángeles, “Vázquez Montalbán: Carecer de utopías es vivir los días sin ninguna esperanza real”. *El País* (20 abril 1995).
- GIMÉNEZ, Dionisio. “Los intelectuales que apoyaron la guerra son víctimas del virus de la modernidad”. *El País* 4 marzo 1991.
- HARGUINDEY, Angel S. “La importancia de vivir”. *El País Semanal* (27 diciembre 1981): 11-13.
- LIPSYC, Saba. “Retorno al placer de narrar.” *La Nación* (Buenos Aires) (15 noviembre 1992): 7.
- LLORENTE, Manuel. “La única debilidad de Franco fue Juanita Reina”. *El mundo* (29 octubre 1992): 30-31.
- MARAÑA, Félix. “Vázquez Montalbán y la doble verdad en democracia”. *El independiente. Libros* (2 agosto 1990): 6.
- MARTÍ, Xavier. “La cultura la crean los ministros de Economía”. *El independiente. Libros* (28 de marzo 1991): 23.
- MÉNDEZ, José. “Vázquez Montalbán: ‘El estrangulador no es un caso clínico, es un caso literario’”. *El País* (1 de diciembre 1994).
- MÉRIDA, Mary. “Manuel Vázquez Montalbán: ‘Un país bastante decepcionante’”. *Reseña* 66 (1973): 53-5.
- MILÀ, Mercedes. “Opiniones contundentes: Ciudadanos y política.” 2000. Vespito.net
- MORA, Rosa. “Si apuestas por la utopía eres un demente”. Entrevista a Manuel Vázquez Montalbán. *El País-Babelia* (19 noviembre 1997).
- . “Habría que hacer un inventario del caos del mundo y darle respuesta”. *El País* (19 marzo 2002).
- . “La literatura tiene que ser divertida”. *El País* (20 de abril 2002).
- MORENO, Eduard y Manuel VÁZQUEZ MONTALBÁN. *Barcelona cap on vas?: Diàlegs per a una altra Barcelona*. Barcelona: Llibres de l'Index, 1991.
- MORET, Xavier. “El franquismo era feísimo; daba la impresión de que a todo el mundo le olían los calcetines”. *El País* (26 octubre 1992): 26.

- . “Carvalho es el termómetro de las utopías de los sesenta y del desencanto de los noventa”. *El País* (19 febrero 1997).
- . “Vázquez Montalbán: ‘En *El premio* hago una sátira del mundo literario, yo incluido’”. *El País* (19 febrero 1996): 35.
- . “Me cuesta más escribir las novelas de Carvalho que las consideradas serias”. *El País* (26 mayo 1998).
- NICHOLS, William. “A quemaropa con Manuel Vázquez Montalbán y Paco Ignacio Taibo II”. *Arizona Journal of Hispanic Studies* 2 (1998): 197-231.
- PADURA FUENTES, Leonardo. “Reivindicación de la memoria: Entrevista con Manuel Vázquez Montalbán”. *Quimera* 108 (1991): 62.
- PÉREZ, María Silvia. “El escritor Vázquez Montalbán, polaco verdadero, habla para *La Jornada*”. *La Jornada* (9 junio 1996).
- RIBAS, José y Oscar Fontrodona. “Conversación con Haro Tecglen y Vázquez Montalbán”. *Ajoblanco* 48 (1993): 35-45.
- RICO, Manuel. “Entrevista a Manuel Vázquez Montalbán”. *Ínsula* 605 (mayo 1997): 21-23.
- RIGALT, Carmen. “Me mancho y me mojo como todos”. *El Mundo* (6 noviembre 1994): 22-24.
- ROIG, Montserrat. “Manolo Vázquez Montalbán, tras las rejas del sentimiento”. *Los hechiceros de la palabra*. Barcelona: Martínez Roca, 1975.
- SOSA, Cecilia. “Las pruebas del héroe”. *Página/12* (4 mayo 2003).
- TYRAS, Georges. *Geometrías de la memoria. Conversaciones con Manuel Vázquez Montalbán*. Granada: Zoela Ediciones, 2003.
- VIVAS, Ángel. “Manuel Vázquez Montalbán, un mestizo en la capilla sexta”. *Leer* 5 (1986): 97-99.
- . “En la biblioteca de Manuel Vázquez Montalbán.” *Leer* 41 (1991): 20-23.

BIOGRAFÍAS Y HOMENAJES

- BARBA, David (ed.). *Primer Encuentro Europeo de Novela Negra. Homenaje a Manuel Vázquez Montalbán*. Barcelona: Planeta, 2005. 258-59.
- BLANCO CHIVITE, Manuel. *Carvalho. Biografía de un detective de ficción*. Madrid: Vosa, 1997.
- . *Manuel Vázquez Montalbán & Pepe Carvalho*. Colección ¿YO SOY ASÍ? Madrid: Grupo Libro 88, 1992.

- COLMEIRO, José. "Barcelone: Une culture métisse, entretien avec Pepe Carvalho". *7h09 Carnet d'ailleurs* 1 (2013): 26-31.
- CRUZ, Juan. "Días sin Manolo". *Cuadernos Hispanoamericanos* 687 (2007): 27-30.
- ESTRADE, Florence. *Manuel Vázquez Montalbán*. Barcelona: Tempestad, 2004.
- GÓMEZ MOMPART, Josep Lluís. "Presentació de Manuel Vázquez Montalbán". *Discurs llegit a la cerimònia d'investidura celebrada a la sala d'actes del Rectorat de la Universitat Autònoma de Barcelona el dia 17 de desembre de l'any 1997. Manuel Vázquez Montalbán Doctor Honoris Causa*. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona, 1997.
- LYRIA, Hado (ed.). *Il viaggio in Italia. Omaggio del Premio Grinzane a Manuel Vázquez Montalbán*. Piacenza: Frassinelli, 2004.
- Manuel Vázquez Montalbán amb Vázquez Montalbán*. Barcelona: Generalitat de Catalunya, Departament de la Presidència, 2007.
- Markaris, Petros. "La vida no es sino una sombra que camina". *Primer Encuentro Europeo de Novela Negra. Homenaje a Manuel Vázquez Montalbán*. Ed. David Barba. Barcelona: Planeta, 2005. 266-67.
- PALAZÓN, Serafín, y Juan Carlos DE SANCHO. *Manuel Vázquez Montalbán en memoria*. Las Palmas de Gran Canaria: El rinoceronte de Durero, 2004.
- SAVAL, José V. *Manuel Vázquez Montalbán. El triunfo de un luchador incansable*. Madrid: Síntesis, 2004.

CRÍTICA (SELECCIÓN)

- AMBROISE, Claude y Georges TYRAS, eds. *Violence politique et écriture de l'éclucidation dans le bassin méditerranéen: Leonardo Sciascia et Manuel Vázquez Montalbán. Tigre/Novecento* Número especial. Grenoble: Université Stendhal, 2002.
- BALIBREA ENRIQUEZ, Mari Paz. *En la tierra baldía. Manuel Vázquez Montalbán y la izquierda española en la postmodernidad*. Barcelona: El Viejo Topo, 1999.
- BAYÓ BELENGUER, Susana. *Theory, Genre, and Memory in the Carvalho Series of Manuel Vázquez Montalbán*. New York: The Edwin Mellen Press, 2001.
- CASSANI, Alberto (ed.). *Le Barcellone perdute di Pepe Carvalho*. Milano: Unicopli, 2000.

- COLMEIRO, José F. *La novela policíaca española. Teoría e historia crítica*. Barcelona: Anthropos, 1994.
- . *Crónica del desencanto: La narrativa de Manuel Vázquez Montalbán*. Coral Gables: University of Miami / North-South Center Press, 1996. 2ª edición ampliada: *Crónica general del desencanto: Vázquez Montalbán. Historia y Ficción*. Barcelona: Anthropos, 2013.
- . (ed.). *Manuel Vázquez Montalbán: El compromiso con la memoria*. Woodbridge: Tamesis, 2007.
- DÍAZ ARENAS, Ángel. *Introducción a la lectura de la obra narrativa de Manuel Vázquez Montalbán*. Kassel: Reichenberger, 1995.
- . *Quién es quién en la obra narrativa de Manuel Vázquez Montalbán*. Kassel: Reichenberger, 1997.
- EAUDE, Michael. *Con el muerto a cuestas: Vázquez Montalbán y Barcelona*. Barcelona: Alrevés, 2011.
- HART, Patricia. *The Spanish Sleuth. The Detective in Spanish Fiction*. Rutherford: Fairleigh Dickinson University Press, 1987
- HERAS, Guillermo. "Prólogo: Amar y vivir". *Crónica sentimental de España*. Madrid: Espasa-Calpe, 1986.
- LÓPEZ DE ABIADA, José Manuel, Augusta López Bernasocchi y Michèlle Oehrli. *Manuel Vázquez Montalbán desde la memoria. Ensayos sobre su obra*. Madrid: Verbum, 2010.
- Manuel Vázquez Montalbán. Novela negra. Novela política. Curso de cine y literatura*. Colección Textos didácticos 3. Zaragoza: IberCaja / Dirección Provincial del Ministerio de Educación y Ciencia, 1993.
- NICHOLS, William. *Transatlantic Mysteries: Crime, Culture and Capital in the Noir Novels of Paco Ignacio Taibo II and Manuel Vázquez Montalbán*. Lewisburg, PA: Bucknell University Press, 2010.
- PEÑA, Jesús de la. *La publicidad en la obra creativa de Manuel Vázquez Montalbán*. Valencia: Publicaciones de la Universidad, 1971.
- RESINA, Joan Ramon. *El cadáver en la cocina. La novela criminal en la cultura del desencanto*, Barcelona: Anthropos, 1997.
- RICO, Manuel. *Memoria, deseo y compasión: Una aproximación a la poesía de Manuel Vázquez Montalbán*. Barcelona: Mondadori, 2001.
- . Introducción. *Una educación sentimental. Praga*. Madrid: Cátedra, 2001.

PÁGINAS WEB

MVM: Cuadernos de la Asociación de estudios Manuel Vázquez Montalbán:
<https://www.journals.uio.no/index.php/MVM>

Página de Carlo Andreoli sobre Manuel Vázquez Montalbán:
<http://www.vespito.net/mvm/>

Obra periodística de *Manuel Vázquez Montalbán*, Universitat Pompeu i Fabra:
<http://www.upf.edu/depeca/depeca/mvm/index3.htm>

Página de José Luis Izquierdo, Universidad de Oslo:
<http://www.enmitg.com/izquierdo/literatura/mvm/index.html>

Página oficial de Manuel Vázquez Montalbán:
http://www.clubcultura.com/clubliteratura/clubescritores/vazquez_montalban/

ÍNDICE DE NOMBRE Y OBRAS

A

Adorno, Theodor 24, 138
Alarcón, Pedro Antonio de 135
Alberti, Rafael 88
Alborg, Carmen 118
Aleixandre, Vicente 70
Almodóvar, Pedro 21
Althusser, Louis 94
Anatomía de la crítica 138
Anguita, Julio 119
Aristarain, Adolfo 66
Asesinato en el Comité Central 29,
35, 69, 124, 127, 142
Asesinato en Prado del Rey 36
Asturias, Miguel Ángel 43
Autobiografía del general Franco 40,
43, 72, 73, 75, 82, 96, 97, 98,
99, 100, 101, 122, 123
Ayala, Francisco 43
Azcona, Rafael 129

B

Barcelonas 86
Baroja, Pío 58, 124
Barral, Carlos 91, 112
Batista, Fulgencio 102
Batlló, José 31, 63
Beatles, The 95
Belle de Jour 36
Benet, Juan 58, 136
Bertolucci, Bernardo 79

Bigas Luna, José Luis 33
Blas, Juan Antonio de 136
Bogart, Humphrey 60, 62
Bonanza 51, 60
Borges, Jorge Luis 76
Boscán, Juan 111
Bowles, Paul 79
Boyd, William 84
Boyero, Carlos 118
Buñuel, Luis 36

C

Caballero Bonald, José Manuel
118
Cain, James 57
Cancionero general 95
*Canciones para después de una
guerra* 58
Caroll, Lewis 15
Carvalho, Pepe 14, 17, 20, 24, 26,
27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 35,
36, 37, 38, 39, 40, 63, 64, 65,
66, 69, 73, 74, 85, 86, 103, 123,
125, 126, 127, 128, 141, 142
Carvalho Gastronómico, 143
Cela, Camilo José 70, 115
Cervantes, Miguel de 103, 136
Chandler, Raymond 32, 51, 53,
56, 57, 86, 135
Clarín, (Leopoldo Alas) 69
Conde, Mario 86

- Conte, Rafael 127
 Cooper, Gary 51, 59
 Coppini, Federico 111
 Cortés, Hernán 76
Crónica del desencanto 18, 138
Crónica sentimental de España 24, 28, 58, 95
Cuarteto y los alegres muchachos de Atzavora 39
Cuatro Cuartetos 14, 137
Cuestiones marxistas 25, 27, 74, 113
- D**
- Dalí, Salvador 20, 41, 144
 Dean, James 60
Diccionario del franquismo 97
Don Quijote 39, 51, 65, 70, 103, 142, 143, 144
 Dürrenmatt, Friedrich 19, 136
- E**
- El aire de un crimen* 58, 136
El balneario 30, 36, 51, 56, 66, 144
El cielo protector 79
El delantero centro fue asesinado al atardecer 30, 37, 66
El escriba sentado 44
El estrangulador 43, 45, 46, 122, 123, 125
El exilio interior 90
El hombre de mi vida 30, 38
El inocente 135, 136
 Eliot, T. S. 13, 14, 20, 21, 76, 130, 137
El Jarama 115
El jinete polaco 95
- El laberinto griego* 30, 37
El libro pardo de Franco 97
El Mago de Oz 80
El matarife 123
El otoño del patriarca 99
El pianista 40, 41, 42, 74, 93, 122, 129
El premio 30, 38, 66, 103, 125, 126, 127, 128
El sirviente 93
En busca del tiempo perdido 115
Episodios Nacionales 31, 124
Erec y Enide 44, 46, 47
España como problema 65
- F**
- Falcón, Irene 124
 Fanjul, Joaquín 99
 Fassbinder, Rainer Wener 36
 Faulkner, William 52
 Flaubert, Gustave 143
Flor de Nit 113, 114
 Foucault, Michel 46
 Fraga, Manuel 78, 79
 Franco, Francisco 22, 23, 25, 26, 29, 33, 34, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 107, 141
 Friedrich, Hugo 137
 Frye, Northrop 137, 138
 Fukuyama, Francis 81
 Fuster, Jaume 62
- G**
- Gadda, Carlo Emilio 136
Galíndez 40, 41, 42, 74, 75, 82, 85, 86, 93, 101, 102, 122, 129
Galíndez o Los vascos del siglo xx 42
 García Hortelano, Juan 115

- García Márquez, Gabriel 43, 99
 García Pavón, Francisco 135
 Garzón, Baltasar 38, 116
 Gas, Mario 129
Gauguin 69
 Gauguin, Paul 15, 24, 34, 35, 69, 79
 Gil-Robles, José María 97
 Gimferrer, Pere 112
 González, Ángel 118
 González, Felipe 116, 118, 120
 González Ledesma, Francisco 59
 Gopegui, Belén 114, 115
 Goytisolo, Juan 65, 70, 89
 Gramsci, Antonio 29
 Greene, Graham 52, 57, 70, 136
 Guelbenzu, José María 73
Guillermotta en el país de las Guillerminas 25, 129
- H**
 Hammett, Dashiell 32, 42, 51, 52, 57, 86, 135
Happy end 25, 27, 28, 35, 82
Hasta que el milenio nos separe 144
 Hemingway, Ernest 51, 52, 63, 68
 Heras, Guillermo 27
 Highsmith, Patricia 55, 135
 Himes, Chester 51, 52, 55, 57, 70, 135
Historias de política ficción 36
Historias del Kronen 115
 Hitler, Adolf 119
- I**
 Ibáñez, Julián 136
 Ibárruri, Dolores (Pasionaria) 124
Informe sobre la información 12, 28
- J**
 Jiménez Losantos, Federico 118
 Joyce, James 24, 51, 62
 Juan Carlos I, rey 114-115
- K**
 Kelly, Gene 51, 62
 Kurosawa, Akira 96
- L**
 Lacruz, Mario 135, 136
La estructura inflexible de la obra literaria 137, 138
 Laín Entralgo, Pedro 65
La lucha por la vida 58
La muchacha que pudo ser Emmanuelle 30
La nostalgia no es lo que era 90
La novela policíaca española: teoría e historia crítica 18, 134
La palabra libre en la ciudad libre 16
 Lara, José Manuel 63, 91
La Regenta 69
La reivindicación del conde Don Julián 65
La rosa de Alejandría 30, 35, 36, 69
Las aventuras de Pepe Carvalho 66
La soledad del manager 29, 33, 123, 127
La tierra baldía 13, 14, 19, 20, 21, 76
La verdad sobre el caso Savolta 29
La vía chilena al golpe de estado 91
La vuelta al mundo en 80 días 66, 103, 143
Lazarillo de Tormes 128
 Le Carré, John 52, 70, 86, 126

- Leguina, Joaquín 118
 Le Pen, Jean-Marie 111
 Lewis, Oscar 117
 Loriga, Ray 114, 115
Los alegres muchachos de Atzavara 39, 75
 Losey, Joseph 93
Los hijos de Sánchez 117
Los mares del Sur 29, 33, 34, 35, 63, 70, 79, 142
Los Miserables 113
Los pájaros de Bangkok 30, 35, 60, 69, 143
Love Story 71
- M**
- Machado, Antonio 118, 123
 Machín, Antonio 24, 51, 59, 95
 Madrid, Juan 58, 60, 61, 136
 Malet, Jean 69
Manifiesto subnormal 22, 25, 26, 70, 74, 84, 85, 120
 Manz, Alf 59
 Mañas, José Ángel 114, 115
 Marat, Jean-Paul 21, 25
Marat/Sade 21, 25
 March, Ausiàs 24
Marcos: el señor de los espejos 44
 Marcuse, Herbert 120
 Marsé, Juan 58, 61, 89, 96, 112, 127, 136
 Martín, Andreu 58, 60, 61, 136
 Martínez Reverte, Jorge 136
 Martín Patino, Basilio 58
 Marx, Carlos 21, 24, 27, 120
 Marx, Groucho 24, 27, 139
 Mecano 95
- Melanie 24
 Melville, Herman 68
Memorias de un niño de derechas 58
Memoria y deseo 14, 21, 94, 103, 129, 130
 Menchú, Rigoberta 77, 104
 Mendoza, Eduardo 29, 51, 56, 58, 60, 136
Milenio Carvalho 30, 39, 66, 103, 143
 Millás, Juan José 136
 Mitterrand, François 119
Moby Dick 68
 Moctezuma 76
 Modugno, Domenico 95
 Moix, Terenci 96, 112, 118
 Moravia, Alberto 51, 57
 Muñoz, José Luis 136
 Muñoz, Juan 61
 Muñoz Molina, Antonio 95
- N**
- Nin, Andreu 116
Nuevas amistades 115
- O**
- O César o nada* 44, 46
 Otero, Blas de 13, 15
- P**
- Panfleto desde el planeta de los simios* 13, 16, 43, 44, 45, 107, 120
Papel mojado 136
 Pardo Bazán, Emilia 135
Pasionaria y los siete enanitos 124

- Paz, Octavio 106
 Pedrolo, Manuel de 62
 Pérez Galdós, Benito 31, 124
 Pérez Merinero, Carlos 61, 136
Pero el viajero que huye 14, 129
Pigmalión y otros relatos 89, 97
 Piquer, Conchita 24, 32, 51, 59, 95
 Poe, Edgar Allan 135
 Posadas, Carmen 116
Praga 77
 Prieto, Indalecio 97
 Proust, Marcel 62, 115
- Q**
- Querelle* 36
Quinteto de Buenos Aires 30, 38,
 125, 143
 Quinto, Manuel 136
- R**
- Rabinat, Antonio 89
Rashomon 96
Recordando a Dardé y otros relatos
 25
 Riba, Pau 24
 Ríos, Miguel 103
 Rioyo, Javier 118
 Rivas, Diego 109
 Roa Bastos, Augusto 43
 Roldán, Luis 37
Roldán, ni vivo ni muerto 30, 37, 126
 Rosa, Javier de la 117
 Rubio, Mariano 116
- S**
- Sabina, Joaquín 14, 17
Sabotaje olímpico 30, 37, 125
 Saint-John Perse 76
 Salabert, Miguel 90
 Sánchez Ferlosio, Rafael 115
 Sartre, Jean-Paul 51, 57
 Scerbanenco, Giorgio 69
 Sciascia, Leonardo 44, 52, 57, 70,
 136
 Segal, Erich 71
 Sender, Ramón J. 43
 Serafin, David 136
 Serra, Narcís 116
Se vive solamente una vez 27, 113
 Signoret, Simone 90
 Simenon, Georges 56, 134
 Solana, Javier 40, 106
- T**
- Taibo II, Paco Ignacio 58
Tatuaje 29, 31, 32, 33, 62, 63, 64,
 65
 Teotihuacán 110
 Thompson, Jim 57
Tirano Banderas 98
 Toffler, Alvin 125
Tres novelas ejemplares 123
 Troyes, Chrétien de 46, 133
 Trujillo, Rafael Leónidas 41, 42
 Tusell, Javier 97
- U**
- Ulises* 80, 115
 Umbral, Francisco 58, 98
Una educación sentimental 14, 32, 91
 Unamuno, Miguel de 51, 63
Un polaco en la corte del Rey Juan
Carlos 38, 105, 114, 115, 116,
 117, 118

Uribe, Imanol 129
Ussía, Alfonso 118

V

Valle-Inclán, Ramón del 43, 98
Van Dine, S. S. 53
Verne, Julio 66, 103, 143
Vidal, Gore 51, 63
Villalonga, José Luis de 90
Vizcaíno Casas, Fernando 102

W

Waltari, Mika 63
Weiss, Peter 21
Wright, Richard 52

Y

Y al tercer año, resucitó 102
Yanes, Elías 116
Y Dios entró en La Habana 44
Yeats, William Butler 51
Yo maté a Kennedy 25, 26, 29, 42,
62, 80, 91, 141



El ruido y la furia recoge una serie de conversaciones con Manuel Vázquez Montalbán mantenidas a lo largo de varios años por José Colmeiro, reconocido experto en la obra del autor y periodista catalán. La temática gira en torno a la obra literaria y ensayística del autor, la discusión del contexto histórico y cultural contemporáneo, la recuperación de la memoria y la búsqueda de respuestas por parte del intelectual a los retos del presente.

El libro ofrece un amplio panorama del pensamiento crítico del autor que permite dilucidar importantes claves de enorme interés sobre su vasta producción intelectual. Las conversaciones revelan una radiografía inusual de la evolución de sus preocupaciones y reflexiones sobre la realidad española contemporánea, así como el contexto internacional de la globalización neoliberal, desde una posición de resistencia crítica que ilumina las sombras de la cueva en el planeta de simios globalizados.

“Salen de nuevo estas entrevistas antiguas pero con su voz tan fresca, tan reciente a pesar de que han pasado alrededor de dos décadas, de la mano del amigo José Colmeiro, autor de un capítulo inicial espléndido, que sirve para explicar a Manolo entero a quien no lo haya conocido e incluso a quien no lo haya leído y será, sin duda, una excelente introducción a su lectura con motivo del décimo aniversario de su partida”.

(Luís Bassets, Prólogo)



Iberoamericana / Vervuert

