

EN BUSCA DEL *FUTURO* PERDIDO.  
LA MEMORIA COMO CLAVE DEL COMPROMISO LITERARIO  
EN MANUEL VÁZQUEZ MONTALBÁN\*

Luca Scialò

*Universitat Pompeu Fabra (Barcelona)*

Orcid: <<https://orcid.org/0009-0009-2633-1928>>

La reflexión acerca del compromiso literario es una temática central en el pensamiento literario de Vázquez Montalbán y está presente, en toda su dimensión problemática, desde el comienzo de su carrera de escritor. Tomando como punto de partida un lúcido reconocimiento del valor y de los límites de la *vanguardia ética y estética* representada por los escritores del realismo social del medio siglo, Vázquez Montalbán se interroga, a comienzos de los años setenta, sobre las condiciones de posibilidad del compromiso artístico en las nuevas coordenadas socioeconómicas de la España del tardofranquismo y de la Transición. Con el objetivo programático de articular una noción de compromiso literario capaz de salvar la brecha que siempre había existido entre el intelectual comprometido y su hipotético público lector, Vázquez Montalbán integra en su discurso las reflexiones teóricas del crítico marxista

---

DOI: [https://doi.org/10.31819/9783968696393\\_009](https://doi.org/10.31819/9783968696393_009)

\* Este capítulo ha sido realizado gracias al programa de ayudas estatales pre-doctorales: FPU (FPU18/02074), y al Proyecto PGC2018-095257-B-I00. Nombre del IP: Domingo Ródenas de Moya (IP 1). Título del proyecto: Prosa de ideas y ensayo en la Transición cultural española (1966-1986) - (PIETCUE). Entidad Financiadora: Agencia Estatal de Investigación (AEI) y Fondo Europeo de Desarrollo Regional (FEDER). En concreto, este capítulo se redactó en los meses de estancia en la Universidad de Berna, bajo la supervisión de la Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Bénédicte Vauthier, financiada por el programa de Ayudas complementarias para beneficiarios de ayudas FPU, Estancias Breves y Traslados Temporales: EST22/00124. En Berna, la estancia se ha beneficiado asimismo de una ayuda económica del Fondo Jacques Comincioli.

Galvano della Volpe y la propuesta subversiva formulada por el intelectual comunista Antonio Gramsci. A raíz del *fracaso* de las reivindicaciones de los movimientos del 68, del final de las grandes narrativas redentoras de la historia, con la consecuente instalación de la sociedad en el *eterno presente* del capitalismo avanzado, en un primer momento se refugia en la ironía de la *escritura subnormal*, como expresión natural de una razón desorientada y desencantada. Posteriormente, a partir del hallazgo del personaje del detective Pepe Carvalho, y tomando como modelo la escritura de Leonardo Sciascia, experimenta con un tipo de novela crónica que le sirve para descodificar el inmenso desorden que reina bajo la apariencia del orden en la nueva ciudad democrática. En este intento de *rehistorificar la (post)modernidad*, la memoria se configura como un concepto clave. Esta tipología específica de memoria es distinta, por un lado, de la memoria *sentimental* que el autor descubre gracias a la escritura de su *Crónica sentimental de España* (1971) —como instrumento de reapropiación de sus señas de identidad personales y colectivas—, y también de la memoria *histórica* propiamente dicha, como recuperación de segmentos relevantes del reciente pasado a través de una escritura de ficción directamente inspirada en hechos históricos, que Vázquez Montalbán ensaya a partir de novelas como *El pianista* (1985) o *Galíndez* (1990). Es una memoria que no desemboca en la nostalgia, sino que reactiva el deseo entendido como anhelo, como promesa incumplida de una revolución aún por realizar, rescatando del pasado aquellos *trozos de futuro perdidos* que no han llegado a convertirse en presente, desactivando la identificación automática del pasado con el *ruido*, y del *futuro* con una imagen de insatisfacción y de utopía, abriendo el presente a un horizonte de posibilidad de cambio.

#### COMPROMISO SIN DOGMA: UNA SÍNTESIS TEÓRICA ENTRE GRAMSCI Y DELLA VOLPE

El número extraordinario XXIII de la revista *Cuadernos para el Diálogo*, de diciembre de 1970, debe su celebridad a la mesa redonda dedicada a la «Literatura española, a treinta años del siglo XXI», y al posterior enfrentamiento polémico entre Isaac Montero, defensor a ultranza de la legitimidad de una literatura realista y comprometida, y Juan Benet, que desplegaba su implacable maquinaria retórica en defensa de una literatura ya plenamente

autónoma, desvinculada de cualquier implicación social y política.<sup>1</sup> Sin duda menos conocido —quizás justamente a causa de la relevancia que adquirió la polémica entre Montero y Benet—, en este mismo número se encuentra también un interesante artículo de Manuel Vázquez Montalbán que, evidentemente, no figura entre los integrantes de la mesa redonda apenas aludida, titulado «Tres notas sobre literatura y dogma», y en el que el autor barcelonés ofrece un diagnóstico extremadamente lúcido de las razones del fracaso del compromiso social realista perseguido por los escritores del medio siglo, bajo cuyas directrices ético-estéticas la literatura se había sometido a unos imperativos revolucionarios urgentes, contrayendo una *hipoteca moral a la larga insostenible*. Más allá del balance crítico de la literatura peninsular de las décadas anteriores, sobre el que volveré más adelante, el texto de Vázquez Montalbán es especialmente relevante por el análisis que presenta de la obra del crítico italiano Galvano della Volpe, titulada *Crítica del gusto* —publicada en castellano por Seix Barral, en 1966— y señalada como una posible síntesis teórica entre posturas teóricas mutuamente excluyentes, como lo eran justamente la de Montero y la de Benet.

En su artículo, Vázquez Montalbán observa cómo, desde un punto de vista puramente teórico, tanto la crítica estructuralista o neoestilística, fundada en criterios pretendidamente *objetivos* y positivistas, como la crítica ideológica, monopolizada por los enfoques marxistas, descuidaban aspectos fundamentales de la obra de arte literaria:

la primera tendencia invalidaba una última comprensión del hecho literario en relación con el contexto histórico. Era, en el fondo, una variante perfeccionada del análisis positivista radicalmente adialéctico. La segunda tendencia hacía inexplicable buena parte del hecho literario históricamente considerado y conducía a un maniqueísmo literario ideologizado, [en cuanto que] pasaba toda obra literaria por el rasero de su rentabilidad histórica más inmediata, es decir por su contribución a la lucha de clase (1970: 18).

---

<sup>1</sup> Véase al respecto «Literatura española, a treinta años del siglo XXI» (AA. VV., 1970), resumen de la mesa redonda en la que participaron Juan Benet, J. M. Caballero Bonald, José M.<sup>a</sup> Guelbenzu, Carmen Martín Gaité, A. Martínez Menchen e Isaac Montero.

La fundamental aportación de la *Crítica del gusto* de Galvano della Volpe residía, según Vázquez Montalbán, en la posibilidad que ofrecía de conciliar las aportaciones metodológicas de la crítica estructural, sin renunciar a una comprensión histórica de la obra de arte que legitimara e hiciera posible una noción de compromiso literario, configurando lo que él definía como una *conciencia lectora estructural*, o sea, «un talante comprensivo de la literatura como un proceso autónomo (hasta cierto punto) dotado de su propia lógica interna, pero en última instancia siempre conectado con el contexto histórico general» (1970: 19). En efecto, en su libro, Galvano della Volpe había defendido un acercamiento crítico a la obra de arte literaria capaz de moverse desde la comprensión del plano conceptual, lógico y estructural, hacia el de la inmanencia e intraducibilidad del discurso poético, empezando por señalar la diferencia esencial entre la *universalidad* de la expresión artística, en contraste con la del discurso científico:

La búsqueda de lo universal, de la verdad, que es propia del discurso científico en general (y, en el caso de la filosofía, es una búsqueda tal que no admite ningún presupuesto sin problematizar ni resolver en lo universal), se realiza por medio de aquellos valores semánticos técnicos, y por tanto omnicontextuales («prosaicos» puede decirse también, si se gusta de este adjetivo) que le son más adecuados en razón de su intercambiabilidad o heteronomía con la cual puede expresarse, y de hecho se expresa, la reflexión científica, cuyos géneros tienen que ser unívocos [...]. Por el contrario, la búsqueda de lo universal, de la verdad propia del discurso poético, se realiza por medio de aquellos valores semánticos llamados «estilísticos», *contextuales-orgánicos*, que le son más adecuados en razón de su autonomía, en la que pueden expresarse, y de hecho se expresan, la reflexión y la abstracción literarias, cuyos géneros, como veremos, tienen que ser *polisentidos* (polisemantemas) para poder ser «ocasionales», «connotativos», «libres» (1966: 115; énfasis en el original).

A pesar de operar esta distinción esencial entre los medios con que se alcanza la universalidad en el discurso filosófico-científico (valores semánticos prosaicos, omnicontextuales) y los que caracterizan el discurso poético (valores semánticos estilísticos, contextuales), Della Volpe señala un punto de intersección ineludible entre los dos procedimientos, representado por la presencia de aquellas estructuras lógico-intuitivas que participan tanto del

discurso científico como del discurso poético, y que orientan y organizan la descodificación del sentido del texto literario remitiendo, con mayor o menor intensidad, a una experiencia real anclada a un determinado contexto material e histórico. Della Volpe organiza esquemáticamente sus conclusiones de la siguiente manera:

1) que la verdad o valor cognoscitivo de la poesía en cuanto discurso se orienta (como le ocurre a cualquier otro discurso) por imágenes-conceptos, esto es, por complejos lógicos-intuitivos, como queda de manifiesto por la presencia —indispensable— de una *estructura* (intelectualidad) o *significado* en todo producto o «fantasma» poético. 2) Que, consiguientemente, puesto que toda significación nos remite directa o indirectamente a la experiencia y a la historicidad y, por tanto, a un *quid* sociológico, se hace posible —y solo así— la fundamentación histórico-materialista de la poesía, la única que es aceptable por su carácter científico, antidogmático y antimetafísico. 3) Que, a pesar de ello, solo el análisis de la componente *semántica* (verbal) de la poesía nos permitirá mostrar también la peculiaridad y la especificidad de ésta, y en qué sentido difiere el discurso poético del científico (1966: 79; énfasis en el original).

Una vez asentada sobre estas sólidas bases teóricas la legitimidad de un análisis histórico-materialista de la obra de arte literaria, Della Volpe señala los límites naturales en que dicho análisis debe moverse, consciente de que una comprensión histórica de la obra literaria ni abarca ni debe aspirar a abarcar su sentido global, teniendo que acompañarse siempre de un análisis de la componente verbal, el único realmente capaz de alcanzar la especificidad del discurso poético. A este respecto, insiste en la imposibilidad de una *traducción* inmediata y completa del *contenido poético* de la obra de arte a un determinado *contenido ideológico*, separado de su expresión artística específica, traducción que siempre conduce al *gran equívoco* que consiste en confundir la *inmediatez semántica* de la palabra poética con una *inmediatez sinónima de intuición* o de *imagen pura*:

El «contenidismo» en general se aclara y supera teniendo presente que el llamado equivalente filosófico, sociológico o histórico del texto poético —si se le considera como lo que es en realidad, esto es, una paráfrasis (hasta acrítica) del pensamiento o llamado «contenido» poético en cuestión y, por tanto, una reducción de lo mismo (un «reducir a palabras pobres», debe decirse) a términos

de pensamiento o «de contenido» de la letra, de lo literal-material u omnitextual (fondo común, como sabemos, a la ciencia y a la poesía)— está destinado a entrar en contraste con el pensamiento o «contenido» poético cuya paráfrasis es [se propone ser] (Volpe 1966: 189).

Teniendo en cuenta las precisiones teóricas hechas por della Volpe, resulta evidentemente insostenible un tipo de ejercicio crítico que enjuicie la obra a partir de ciertos valores o *dogmas* decretados *a priori* sancionando, como lo hacían los críticos de la escuela lukacsiana, «la inutilidad de toda poética no útil para la transformación de la realidad, o que se limite a cumplir el requisito previo testimonial-crítico» (Vázquez Montalbán 1970: 21). En efecto, aunque en situaciones históricas excepcionales —es interesante señalar que, aún estamos en 1970, y Vázquez Montalbán evita referirse a la *excepcionalidad* de la realidad política peninsular bajo el franquismo y hace referencia, exclusivamente, a la literatura producida durante el fascismo italiano, o a la literatura planificada soviética— la lógica interna de lo literario (y, podríamos añadir, también la del crítico que la interpreta) puede someterse a unas *metas revolucionarias urgentes*, al hacerlo contrae una *hipoteca moral* que resulta insostenible a largo plazo, porque la literatura debe obedecer a condicionantes lógicos internos y propios. Por estas razones, en línea con lo visto en el libro de Della Volpe, Vázquez Montalbán reafirma la necesidad de una síntesis eficaz entre un acercamiento interno o inmanente a la obra literaria y uno extrínseco, diacrónico o histórico, que tienen que complementarse y retroalimentarse mutuamente:

De ahí que una explicación científica o lo más científica posible del hecho cultural, precise la autonomía del conocimiento de un proceso específico, pero solo como conocimiento general del mismo. Es imposible una explicación última de la Literatura sin el concurso de la Historia económica, social, política. Y es inútil un conocimiento y una valoración real del hecho literario a base de la aplicación de esquemas trasladados no ya del campo de las ciencias sociales, sino de la más coyuntural estrategia político-tribal (1970: 21).

Después de haber expuesto claramente su posicionamiento crítico, Vázquez Montalbán declara, no sin cierta solemnidad y sarcasmo, que considera oportuna la muerte de todos los dogmas, reafirmando con ello la necesidad

de liberarse de aquellas verdades excesivamente adquiridas y nunca distanciadas que, «como un traje perenne que se nos pudre encima, llegan a turbar todo el equilibrio higiénico de la propia honestidad» (1970: 20). Resulta evidente el gran esfuerzo intelectual que está cumpliendo Vázquez Montalbán, en búsqueda de aquellas nuevas coordenadas teóricas, estéticas y críticas indispensables para que un escritor militante como él pueda enfrentar el brusco viraje que está cumpliendo el campo literario peninsular de comienzos de los setenta, que transita, como llevado por un péndulo enloquecido, desde la *pesadilla estética* del realismo social de la década anterior, hacia un experimentalismo *snob*. En estas circunstancias, y sobre ello volveré con más detenimiento más adelante, Vázquez Montalbán no puede ni quiere agarrarse a la caduca y obsoleta ortodoxia marxista, ni a los dogmas estéticos de una crítica militante informada por verdades absolutas e incuestionables que nunca deben distanciarse de los intereses de una ideología predeterminada y que sufren los mismos vaivenes a los que está sujeta la situación sociopolítica del país. Por otra parte, tampoco quiere renunciar a la posibilidad de pensar y plantear una noción de compromiso, en literatura, que sea respetuosa tanto con aquellos anhelos de cambio político que él considera justos e irrenunciables, como con el valor específico (artístico) de la obra literaria. Por todas estas razones, lo único que puede hacer es volver a interrogarse con honestidad sobre las condiciones de posibilidad de una literatura didáctico-revolucionaria, que sea coherente con el tipo de planteamiento teórico que ha expuesto mediante el análisis de la propuesta de Della Volpe.

Según Vázquez Montalbán, sigue siendo posible pensar una literatura comprometida que, sin embargo, ya no puede adoptar los registros expresivos convencionales del realismo social, sino que debe pasar por la integración no ingenua de los registros expresivos de la cultura de masas. Dicha *subcultura* de agitación, «debería partir de un examen limitador de las claves lingüísticas convencionales del sujeto revolucionario [...] y debiera adaptarlas, mediante una manipulación técnica, al servicio de una cultura radicalmente crítica. La investigación de las claves lingüísticas de la cultura de masas me parece un paso previo *sine qua non*» (1970: 21). Este paso previo es indispensable si se quiere salvar aquella brecha que siempre ha separado «al más llano de los novelistas sociales del más sofisticado lector proletario» (22), evitando las ingenuidades de un arte tan revolucionario en sus intenciones como falto de

operatividad en sus realizaciones y, hecho aún más grave, impotente en sus resultados, un arte que «sirvió, paradójicamente, para concienciar a la burguesía universitaria o ilustrada, pero no consiguió romper las barreras organizativas que la política cultural y *total* disponía entre el intelectual crítico y las masas», y cuyo resultado ha sido «una *mercancía cultural de izquierda*» (1970: 22; énfasis en el original). Vázquez Montalbán es consciente de la enorme dificultad de llevar a cabo esta operación de paulatina apropiación de los códigos expresivos y de los temas propios de la cultura popular, una operación que él empieza a esbozar literariamente durante la redacción de *Crónica sentimental de España* y que, en su esencia, recogía el mandato gramsciano de convertir la invisible hegemonía cultural ejercida por las instancias de poder a través de la cultura de masas, transformándola en una herramienta concienciadora y contrahegemónica de liberación y subversión.<sup>2</sup> Por estas razones, en la parte conclusiva de su artículo, precisa: «No caeré en la esperada ingenuidad de suponer que este acercamiento y aprehensión de la *estructura* del gusto popular, es suficiente para solucionar la cuestión. La aprehensión técnica de los condicionantes del gusto popular requiere una reconversión de este instrumental al servicio de una ideología diferente» (22; énfasis en el original). Justamente esta difícil articulación entre la aprehensión técnico-estética de las estructuras del gusto popular y su reconversión en instrumento de lucha contrahegemónica, es la que orientará sus experimentos literarios en los primeros años de su actividad literaria, desde la *etapa subnormal* hasta el encuentro con el género policiaco y con el personaje del detective Pepe Carvalho.

#### LA IRONÍA COMO REFUGIO PARA UNA RAZÓN DESENCANTADA

A partir de la lectura de «Tres notas sobre literatura y dogma», han emergido los conceptos teóricos de la *Crítica del gusto* de Galvano della Volpe que

---

<sup>2</sup> José Colmeiro señala la importancia del pensamiento de Gramsci y, más en general, de la cultura marxista italiana en la obra de Vázquez Montalbán, que transita por la obra de Galvano della Volpe y llega hasta la escritura de Leonardo Sciascia. Véanse, al respecto, el artículo de Vázquez Montalbán titulado «Italia y yo», en *El escriba sentado* (2009: 130-136); y, también, el capítulo de Colmeiro titulado «La conexión italiana. La novela posthistórica y los anacronismos necesarios: *O César o nada*», en *Crónica general del desencanto* (2014: 270-301).

Vázquez Montalbán, a la altura de 1970, ya había asimilado como elementos de un discurso propio, y que quería combinar con el programa ético-estético de transformación de la cultura de masas en instrumento de subversión contrahegemónica, así como lo había teorizado el marxista italiano Antonio Gramsci, empleando estos dos referentes teóricos como vías con las que encauzar su personal poética del compromiso literario. Por un lado, se demostraba partidario de abordar la obra de arte literaria en su doble dimensión: como una realidad hasta cierto punto autónoma y autodeterminada —con su propia lógica de desarrollo interno—, y como entidad mundana en diálogo continuo e ineludible con la realidad histórico-material en la que surge y a la que remite. Por el otro, señalaba la urgencia de sacudirse de encima aquellas *verdades* nunca cuestionadas, aquellos dogmas que impedían repensar radicalmente la función y los códigos expresivos de una literatura comprometida. La búsqueda de una mediación entre experimentalismo y realismo, entre impulso comunicativo orientado al cambio social y anhelo vanguardista de renovación estética intrínseco a cualquier expresión realmente artística no era un problema de fácil solución. Refiriéndose justamente a las dificultades de este crucial momento iniciático, el crítico José Colmeiro señala cómo

[e]n sus inicios como novelista en la segunda mitad de los años sesenta, el autor, desconfiando de las propuestas unívocas y dogmáticas, era consciente por igual del debilitamiento del experimentalismo vanguardista y del agotamiento del realismo social. Situado en este callejón sin salida, el autor se planteaba el difícil problema de cómo conjugar su intento de compromiso con la realidad con un lenguaje nuevo no viciado. Por una parte, deseaba salir de la *pesadilla estética* del realismo social [...]; por otra parte, no quería caer en el mero experimentalismo vacío y cómplice al servicio de la reacción política. El experimentalismo por el experimentalismo resultaba una trampa, ya que el autor siempre fue consciente del poder integrador del sistema de cualquier forma de radicalidad experimental (2014: 22).

La escritura de la etapa subnormal (1968-1974)<sup>3</sup> se configura como un primer intento de encontrar una solución a este dilema. La crítica coincide

---

<sup>3</sup> Adopto la cronología formulada por Georges Tyras, y ratificada por Colmeiro y por la mayoría de la crítica, tal y como la expone en el artículo titulado «Entre memoria y deseo: la poética de la huida en la obra de Vázquez Montalbán» (2007: 105).

en describir el *Manifiesto subnormal* (1970) como: «una mezcla de manifiesto teórico revolucionario y programa vanguardista, en el que [Vázquez Montalbán] atacaba todos los dogmas y todas las seguridades, invitando a dudar de la propia duda. La obra sostenía una furibunda autocrítica del intelectual, por la neutralización del espíritu revolucionario y los desencantos tras el reflujo de mayo del 68» (Colmeiro 2017: 362). El mismo Vázquez Montalbán, en numerosas ocasiones, ha ofrecido las claves para comprender la tendencia hermética que caracteriza su *exordio* subnormal, admitiendo que su visión cáustica y crítica de la realidad tenía que ser entendida como una *confesión de escepticismo* sobre la función social de la novela que derivaba, entre otras cosas, de la constatación de la dificultad de seguir confiando en el poder mimético de la convención literaria, y en la imposibilidad de *ordenar el caos de la realidad* mediante procedimientos lógicos y racionales:

Todo este bloque de obras traducía el escepticismo ante la posibilidad de la convención narrativa, de que alguien pudiera creerse a aquellas alturas del desarrollo literario esa complicidad de verosimilitud que entraña una novela, eso de que un lector salga de la realidad, se meta en las páginas de un libro y, a partir de ese momento, reciba una propuesta alternativa de la realidad y que le sea verosímil con elementos estrictamente literarios. También confesión de escepticismo hacia la función social de la novela, a pesar de que, por mis propias obsesiones, el elemento político e ideológico constantemente aparezca también en mi escritura subnormal (1998: 139).

Hay, en efecto, un componente de derrota y de renuncia que emerge de la lectura del Vázquez Montalbán de la etapa subnormal y que deriva de la inicial incapacidad de encontrar una síntesis literaria entre el imperativo moral hacia el compromiso social de la literatura —del que Vázquez Montalbán nunca abdicó— y la constatación de la dificultad de adaptarlo a las nuevas coordenadas históricas en las que se encontraba la sociedad española de la Transición, caracterizada por el triunfo del capitalismo avanzado y el fin de los relatos emancipadores. La escritura subnormal se le presenta a Vázquez Montalbán, en este contexto, como el refugio natural para una razón desencantada, desorientada:

era la escritura lógica para tiempos de desorientaciones esenciales: derrota del izquierdismo intelectualizado en los diferentes mayos del mundo, bloqueo his-

tórico de la izquierda real sometida a la lógica de la Guerra Fría y la *mutual deterrence*, voluntad del franquismo de sucederse a sí mismo, integración de la vanguardia intelectual como una chuchería del espíritu al alcance del consumidor de drugstore (1998: 143).

Frente al fracaso y a la posterior desaparición de aquellos relatos emancipadores que dotaban a la historia de un horizonte liberador, Vázquez Montalbán experimenta la frustración de quien es llamado a elegir forzosamente entre dos alternativas igualmente insuficientes: nihilismo o ensimismamiento. En efecto, para el escritor que se instala en el presente totalizante y totalizador que deriva del fin de la historia, la alternativa estética parece darse exclusivamente entre una escritura ensimismada o un disenso radical:

Lo más seguro es ensimismarse, encerrarse con el único juguete del merodeo verbal o constatar el malestar por la insuficiencia de la ciudad democrática con toda clase de distanciamientos relativizados [...]. Por el primer camino la bondad del discurso es la única Bondad posible y por el otro se está en condiciones de señalar el Mal, pero no el Bien (Vázquez Montalbán 1998: 92).

El problema de un tipo de escritura que se instala en el reconocimiento del fracaso de la razón es que resulta ineficaz para articular una crítica constructiva del presente, en cuanto que solo permite señalar el Mal, decir lo que *no está bien*. Vázquez Montalbán recurre a los célebres versos de la *Tierra baldía* de T. S. Eliot «Tú solo conoces un puñado de imágenes rotas sobre las que se pone el sol», para expresar la postración del intelectual que admite la imposibilidad de un conocimiento total que el poeta «plasma en un montón de imágenes arruinadas sobre las que el sol subraya la impresión de crepúsculo del optimismo del conocimiento» (2013: 137). Sin embargo, mientras en el caso de Eliot aún era posible una salida redentora, representada por el horizonte mesiánico que le brindaba al poeta su fe católica, a los escritores agnósticos a los que pertenece Vázquez Montalbán no les queda más remedio que reconocer que

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 escri-

tura en la madriguera de la verbalidad. En cuanto a los relativistas, normalmente hemos recurrido a la ironía, cuando no al sarcasmo (137).

Vázquez Montalbán nunca abrazará el camino del nihilismo ni tampoco se aventurará por la senda de un experimentalismo destinado, tarde o temprano, a convertirse en «chuchería del espíritu» o en una de aquellas vanguardias que los burgueses «consumían como rosquillas» (Vázquez Montalbán 1968: 112). A lo que sí se entrega Vázquez Montalbán en los escritos de la etapa subnormal es a un radical relativismo que se expresa mediante la ironía<sup>4</sup> y el sarcasmo, expresión del escepticismo de un autor que ha puesto momentáneamente entre paréntesis todas las posibilidades expresivas a su alcance. Por esta razón, en los escritos subnormales, aquel programa estético que Vázquez Montalbán había esbozado en su artículo de 1970 —la renovación de los registros expresivos de la literatura revolucionaria mediante la integración de las estructuras del gusto popular— solamente está presente de forma parcial: lo popular emerge, pero solo como elemento del *collage* o del *pastiche*, como uno de los sonidos caóticos que integran aquella polifonía de voces en la que se sobreponen, en un mismo plano expresivo y de forma desordenada, las absurdas opiniones, caducas y ya faltas de vigencia, de un

---

<sup>4</sup> El concepto de ironía que maneja Vázquez Montalbán se inspira en la lectura de la obra del crítico canadiense Northrop Frye, a cuyas obras fundamentales —*Anatomía de la crítica* (1957) y *La estructura inflexible de la obra literaria* (1971)— se refiere explícitamente en distintas ocasiones. Frye emplea la definición de ironía que había proporcionado Aristóteles en la *Ética a Nicómaco*, donde comparaba en calidad de caracteres opuestos, el *eirôn* al *alazôn*, describiendo el *eirôn* como el hombre que se menoscaba a sí mismo, y el *alazôn* como el hombre vanaglorioso. Paradójicamente, afirma Frye, el *eirôn* es el que se vuelve inatacable frente a cualquier crítica, justamente en virtud de su actitud irónica. En opinión de Frye, en efecto, el prototipo del inatacable sujeto irónico, en la tradición del mundo occidental es representado por la figura del filósofo Sócrates, quien pretendía tan solo saber no saber nada. Un hombre de la clase de Sócrates, según Frye, se volvía invulnerable a cualquier ataque justamente en virtud de la radicalidad de su postura irónica (1991). De la misma manera, el escritor irónico puede aprovechar este refugio de invulnerabilidad que le confiere la ironía y, desde la distancia adquirida merced a su renuncia a participar *con seriedad* del juego social, permitirse lanzar sus críticas, tanto más descabelladas y cáusticas cuanto más irónico es el tono del emisor del mensaje. El precio de un distanciamiento tal no podía pasar desapercibido a Vázquez Montalbán, tan interesado en articular una crítica constructiva y operativa de la realidad.

intelectual marxista ortodoxo que ya no cree en lo que afirma, alternadas con poemas que son anuncios publicitarios o listados de la compra, y con otras manifestaciones de la imperante cultura popular.

Sin embargo, hay que tener en cuenta que al mismo tiempo que presenta el hermético, irónico y cáustico *Manifiesto subnormal* —síntesis provisional y de alguna manera imperfecta entre desencanto de la razón y vanguardismo literario—, Vázquez Montalbán redacta los artículos de su *Crónica sentimental de España*, en los que utiliza «los materiales de la cultura popular con el mismo respeto sacro con el que un poeta culto podía utilizar los referentes adquiridos en la biblioteca de su padre, su abuelo, hasta su tatarabuelo» (1998: 135). En estos escritos la técnica del *collage* se presenta ya como una solución estética y formal, en la que Vázquez Montalbán resuelve la tensión entre la imposibilidad de un conocimiento total de la realidad y una propuesta literaria unitaria:

La técnica del *collage* utilizada en mi poesía, en mis escritos periodísticos, en *Crónica sentimental de España* [...] es la expresión formal de la duda sobre la posibilidad del conocimiento y la percepción total de la realidad, así como un voluntario choque de códigos resueltos en la armonía de la propuesta literaria. No adopto el *collage* como trasunto de la descomposición de mi mundo burgués, que no lo tenía, sino como intento de recuperar los fragmentos rotos de la conciencia total (1998: 136).

Mediante este ejercicio literario de recuperación de los fragmentos de las propias señas de identidad subcultural y de reconstrucción de una sentimentalidad colectiva bajo el franquismo, en que la *expresión de la duda* se resuelve en la *armonía de la propuesta literaria*, Vázquez Montalbán se dota de un elemento conceptual fundamental que le permitirá finalmente operar aquella síntesis tan buscada entre desencanto y compromiso: la memoria. Gracias a la memoria, el proyecto literario de Vázquez Montalbán, inicialmente desarrollado en distintos frentes que avanzan en paralelo, confluirá en una síntesis orgánica, manifestando la íntima coherencia que existía entre los diferentes caminos tomados por su escritura: a través de los artículos literarios, esboza una teoría crítica que le permite comprender, explicar y explicarse a sí mismo lo que está intentando hacer en literatura; en los escritos de la etapa subnormal, expresa su profundo escepticismo mediante la ironía, que se con-

figura como un refugio provisorio para una razón desorientada y desencantada, mientras explora un nuevo registro expresivo experimental, coqueteando con la pulsión hermética de la vanguardia, sin entregarse del todo a ella; en poesía y en los breves textos que integrarán su *Crónica sentimental de España*, descubre el poder de la memoria, como «reivindicación frente al demonio del olvido, y el Deseo como eufemismo de la esperanza, de la Historia, si se quiere» (1998: 137). En un reciente artículo dedicado a la importancia del compromiso político en la trayectoria literaria de Vázquez Montalbán, Colmeiro refuerza esta lectura, apuntando justamente a la confluencia de la literatura y la cultura popular en la memoria, en cuanto que elemento que permite, finalmente, aquella «superación de las tradicionales barreras elitistas construidas por los árbitros culturales de la hegemonía» (2007: 5), paso previo para la subversión contrahegemónica de la cultura de masas que Gramsci había teorizado en sus escritos, y que Vázquez Montalbán consideraba indispensable para adecuar el compromiso literario a las nuevas circunstancias socioeconómicas de la sociedad española postfranquista. El mismo Vázquez Montalbán nos ofrece el relato de este apasionante momento iniciático de búsqueda:

Paralelamente a mis poemas o mis análisis sobre la sentimentalidad colectiva mezclando lo subcultural con lo cultural, balbuceo mi propia teoría sobre lo que escribo a base de analizar lo que ya he escrito. Recuerdo que ya en la cárcel redacté unas notas muy críticas sobre la estética sociologista al uso, bajo la influencia de la lectura de *Crítica del gusto* de Galvano della Volpe [...]. Yo teorizaba mientras mis manos tecleaban la máquina de escribir, y la teoría era como un valor añadido invisible pero que yo notaba secretamente actuante, condicionador. Si yo suponía teóricamente la muerte de la novela, lógicamente mi primer ciclo novelístico va a escribirse desde un gran escepticismo sobre la posibilidad de escribir novela. Puse por escrito esta presunción en un falso ensayo, *Manifiesto subnormal* (1998: 137).

En este fragmento se aprecia la profunda coherencia y la sinergia de esfuerzos que caracterizan los iniciales tanteos que Vázquez Montalbán iba dando en distintas parcelas de su escritura, y que encontrarán una primera síntesis eficaz en la transformación del guardaespaldas protagonista de la antinovela *Yo maté a Kennedy* (1972) en el detective Pepe Carvalho, protagonista de

*Tatuaje* (1974), un personaje inverosímil en la realidad, pero verosímil en la ficción, que le resuelve a Vázquez Montalbán el problema del punto de vista y le abre el camino a la elaboración de todo un ciclo de novelas crónicas de la realidad, sin caer en un realismo mimético y *reproductivo*, sino más bien *revelador*. El escritor barcelonés describe así el *hallazgo* providencial de la figura de Carvalho, protagonista de una novela que, según ha contado el mismo en muchas ocasiones, había escrito en quince días,<sup>5</sup> aceptando una apuesta lanzada durante una noche de borrachera con los amigos Frederic Pagès y Pepe Batlló:

Lo que empezó siendo una frivolidad, la escritura de *Tatuaje*, se convirtió para mí en la evidencia de que había encontrado una posibilidad estratégica para lo novela crónica y crítica. Agotados los recursos de los diferentes realismos, el referente muy modificado de la novela negra norteamericana me servía para describir la crónica de una sociedad compleja, conflictiva, competitiva, urbana, una sociedad, como la española de los años setenta, abocada ya al delirio neocapitalista y parademocrático, dependiente de la doble verdad, la doble moral y la doble contabilidad del capitalismo avanzado (1998: 145).

El posterior encuentro con la figura del escritor siciliano Leonardo Sciascia será decisivo para dotar de un profundo sentido ético y político a esta operación de *radiografía* del presente mediante la adopción de la convención del género policiaco, retomando así el difícil camino emprendido por Sciascia a la búsqueda de *un orden que no implicara desorden*, y que empezaba justamente por constatar el desorden como paso inicial.

---

<sup>5</sup> Georges Tyras recoge la anécdota en su libro de conversaciones con Vázquez Montalbán, titulado *Geometrías de la memoria*: «Nos pusimos a maldecir la mierda de literatura que nos machacaba entonces, que no había quien la leyerá y era insoportable, unos textos que no valían un pito y se refugiaban en la excusa de la experimentación, el posbenetismo y todo lo que dio lugar después, incluida la novela de metafísica. Ya en plena borrachera yo dije: “Lo que hay que hacer son novelas de policías y ladrones”, y “Yo escribo una novela así en quince días” y otro contestó: “Me apuesto lo que quieras que no eres capaz”. En fin, una conversación de borrachos. Entonces acepté el desafío y me fui quince días a La Garriga [...]. Escribí *Tatuaje* en quince días. Lo cual pienso ahora que se nota bastante» (2003: 89-90).

SUSTRAER LA MEMORIA A LA INQUISICIÓN DEL PRESENTE: SCIASCIA Y LA NOVELA POLICIACA

Con *Tatuaje*, primera novela de la saga detectivesca del ciclo Carvalho, Vázquez Montalbán comienza una operación de lectura crítica e histórica del presente, una lectura tanto más urgente y necesaria cuanto más rápida veía a su alrededor la imposición de aquel presente totalizante y totalizador en que el *nuevo orden* socioeconómico había instalado la sociedad española:

Estamos ya en esa ciudad democrática que nos ha traído la transición, por la cual la sociedad civil apostó durante largos años, y deberíamos asumir la amenaza de una nueva inquisición. Leonardo Sciascia advirtió que estábamos implicados en una lucha a muerte entre el presente como inquisición frente a la memoria. Conflicto no inocente, porque la memoria significa conservar el recuerdo de cuáles eran nuestros deseos personales y colectivos y la lista de los culpables de la frustraciones personales y colectivas. El instalarse en el presente significa, de hecho, declarar la inutilidad de cualquier tipo de deseo (1998: 95).

Esta lucha para sustraer la memoria de «la inquisición del presente» y no «instalarse en el presente» se veía complicada por el hecho de que, al final de la larga dictadura de Franco, los escritores españoles —y Vázquez Montalbán con ellos— aún sentían que podían escribir ratificados y reconfortados por el *skyline* de aquella ciudad democrática que había sido el objetivo de todas las luchas previas a su advenimiento y que, por lo tanto, aún exhibía una cierta impunidad de síntesis entre memoria y deseo. Sin embargo, inmediatamente, como una sombra amenazante, se imponía la mirada de la inquisición al servicio del filisteísmo internacional y propio, contra cuya hegemónica presencia Vázquez Montalbán auspiciaba que pudiese producirse «un salto cualitativo y creativo sobre la base de rehistorificar la postmodernidad» (1998: 93). Como ya he mencionado, la memoria —que reaparece de forma recurrente en los ensayos de Vázquez Montalbán, a menudo dentro del binomio eliotiano integrado por *Memoria y Deseo*—,<sup>6</sup> constituye el motor de

---

<sup>6</sup> Sobre la centralidad de estos dos términos en la obra de Vázquez Montalbán, escribe Colmeiro: «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 nú-

la crónica *rehistorificadora de la posmodernidad* que el autor realiza gracias a la invención, en el sentido tanto de la creación como del hallazgo, del personaje de Carvalho. Solución que abre una tercera vía en la insatisfactoria alternativa que contraponía nihilismo y ensimismamiento y que, además, le permite a Vázquez Montalbán conciliar su exigencia de compromiso con la necesidad de una renovación estética, vuelta a apropiarse de los códigos expresivos de la literatura popular. Es el mismo Vázquez Montalbán quien, al volver a reflexionar sobre su trayectoria artística, situándose en el contexto de la Transición y del «franquismo terminal», escribe:

Frente al escapismo del canon bajo el franquismo terminal, la primera etapa de la transición y primeros años de la democracia, dejando de lado las piruetas tecnológicas de un mal asimilado estructuralismo, la única alternativa de vanguardia fue la oferta de la novela policiaca española [...]. Una parte de los escritores nos dedicamos al experimento de una novela policiaca de ruptura por la necesidad de recuperar la confianza en la narratividad tras la crisis del realismo social [...]. No se hizo en España nada que no su hubiera ensayado ya en Europa, donde algunos autores habían aprovechado la estrategia narrativa, e incluso la arquitectura convencional de la novela policiaca, para desarrollar una complejísima literatura al servicio del conocimiento social, psicológico y político (1998: 85).

Como ya se ha visto, con anterioridad a esta operación de recuperación y aprovechamiento por parte de algunos escritores españoles del tardofranquismo y de la Transición de la estrategia narrativa y de los códigos convencionales del género policiaco, habían sido los escritores del realismo social los que habían conseguido mantener viva *la llama de la memoria y de la vanguardia*, en medio del paisaje desolador del franquismo de los años cincuenta. Vázquez Montalbán no deja de señalarlo, a despecho del completo descrédito, desprestigio y parcial olvido que el realismo social sufría en aquel entonces,

---

cleo intelectual, moral y emocional de su obra. Mezclando memoria y deseo, Vázquez Montalbán cumple la función dual del archivero y del visionario: en su obra se mezclan crónica y utopía, la reconstrucción del pasado y la construcción del futuro» (2013: 21). El mismo Vázquez Montalbán llegará a afirmar: «descubro que he escrito siempre en esta disyuntiva, convocado por las voces de sirena de la memoria personal y coral de los perdedores de la guerra civil y abierto a la esperanza del futuro» (1998: 130).

y del que solo recientemente ha empezado a liberarse. De hecho, él reconoce abiertamente su *fidelidad ética y estética* al

realismo social, extraña coincidencia entre vanguardia literaria y vanguardia ideológica [...]. Una literatura de resistencia, que trataba de filtrar mensajes críticos contra el franquismo y una visión alternativa de la realidad falsificada por la cultura oficial del franquismo. Pero también vanguardia estética porque construía un lenguaje alternativo a los códigos lingüísticos oficiales (1998: 128).

En opinión de Vázquez Montalbán, los poetas y novelistas del realismo social habían tenido justamente el mérito de *recuperar la memoria*, forcejear con la realidad y hacer una *propuesta de futuro en el territorio del deseo*, una propuesta que, en tiempos de censura franquista, solamente podía articularse a través de un lenguaje elíptico y alusivo. Estas manifestaciones de aprecio no impiden, como ya se ha visto, que Vázquez Montalbán señale, con una terminología muy al estilo de Galvano della Volpe, también los límites de la empresa realista, que consistían en haber desvirtuado la relativa autonomía de la literatura, primando «la lógica interna de lo histórico en detrimento de la lógica interna de lo literario» (128). Sin embargo, más allá de estos límites, lo que volvía definitivamente inoperativo y obsoleto el anterior repertorio expresivo realista y, con ello, la noción de compromiso al que iba asociado eran las diferentes coordenadas sociales e históricas en las que se situaba el escritor de la nueva «ciudad democrática». Refiriéndose a su trayectoria personal, Vázquez Montalbán explica cómo, una vez superado el primer momento de radical escepticismo delante de las posibilidades expresivas de la novela, que corresponde con la etapa subnormal que se ha analizado en el apartado anterior, en el momento en que siente la necesidad de introducir un tipo de novela crónica de lo que está ocurriendo, no puede acudir de ningún modo al repertorio realista:

yo no quiero acogerme a los modelos del realismo, completamente quemados y ultimados [...] no debo acogerme a la lógica de un realismo de carácter naturalista, tampoco del social que ha acabado como estética de estado en los países socialistas [...]. Cuando yo quiero hacer una novela crónica no puedo acogerme a ninguna de estas pautas y en cambio considero que, utilizando determinados instrumentos de la novela negra policiaca norteamericana, dispongo de elementos

que me permiten afrontar la convención de un relato de carácter realista. Porque la novela negra norteamericana es una poética a la medida de la descripción de una sociedad que ya se parece mucho a lo que es la española en los años en los que yo hago esta operación. Esa sociedad neocapitalista, hipercompetitiva, durísima, donde definitivamente predomina la cultura urbana sobre la agraria (1998: 86).

En el momento en que, con la muerte de Franco, desaparece aquello que los marxistas denominaban *contradicción de primer plano*, y con ella parecen difuminarse también las otras grandes y pequeñas contradicciones de fondo, momento que coincide con el desarrollismo económico que instala de pleno a la sociedad española en la era neocapitalista, el forcejeo con la realidad y la pugna por un futuro alternativo resultan incluso más difíciles de articular que bajo la censura franquista, por lo que es necesario dotarse de nuevos instrumentos expresivos: «en las nuevas coordenadas políticas e históricas ahora se trata de desenmascarar a un nuevo y peligroso contrincante ideológico, que podríamos identificar con un cierto pensamiento posmoderno predicador del final de las grandes narrativas, pero que constituye en sí mismo una gran narrativa totalizante de la que es muy difícil escapar» (Colmeiro 2017: 367). Vázquez Montalbán encuentra en las convenciones del género policiaco y en la escritura de Sciascia el antídoto a la narración totalizante que predomina en la ciudad democrática, y ve en el escritor siciliano el modelo de una escritura crítica cuyo eje es la recuperación no ingenua del uso de la racionalidad, de una racionalidad que ya ha sobrevivido a todos los *naufra-gios de una razón sistemática y totalizadora*, y que funciona como hipótesis de partida «para descubrir la inmensidad del desorden que se nos trata de ofrecer como orden inevitable, un orden tan inevitable como el presente» (Vázquez Montalbán 2009: 134). Se trata, retomando las ya citadas palabras que Sciascia emplea en *El teatro de la memoria* (1981) —y que fascinan enormemente a Vázquez Montalbán—, de sustraer la memoria de «la inquisición del presente», desactivando el mecanismo perverso que convierte la memoria en ruido y el futuro en un recordatorio de toda insatisfacción, en una peligrosa utopía. Me parece útil destacar la especificidad de este mecanismo de la memoria, responsable de reactivar el deseo y de rehistorificar el presente, para entender una observación que hace Colmeiro, al comentar la fidelidad de Vázquez Montalbán a la noción de compromiso, en la que señala cómo, a

pesar de ser muy consciente de los anteriores fracasos del intelectual comprometido y de la casi imposibilidad de devolverle al escritor una función social, el autor barcelonés no se convierte nunca en un melancólico renunciatario: «su postura está muy lejos de llegar a la claudicación, la resignación o la mutación ideológica, caso de tantos otros intelectuales españoles comunistas y antifranquistas de otro tiempo, que acabaron pasándose a servidores del poder» (2017: 355). Tengo para mí que esta circunstancia se explica, al menos en parte, ahondando en el tipo de memoria que anima el proyecto literario de Vázquez Montalbán, una memoria que no puede conducir ni a la nostalgia ni a la melancólica resignación, porque no busca revivir el pasado como forma de evasión del presente y renuncia al futuro, sino justamente con la intención opuesta de reactivar aquellos anhelos pasados que no se han cumplido, y que siguen configurándose como futuros alternativos a la espera de poderse actualizar y convertir en presente.

A este propósito, antes de concluir, quiero aprovechar la alusión a la *Recherche* de Marcel Proust que aparece en el título de mi contribución para referirme brevemente a un maravilloso artículo del crítico alemán Peter Szondi, titulado «Hope in the Past: On Walter Benjamin» (1961), en el que el autor estudia el funcionamiento de la memoria en la obra de Walter Benjamin, destacando su distancia con respecto a la poética de la memoria que articula Proust en su obra maestra. El análisis de Szondi parte de una anotación contenida en una carta de Benjamin dirigida a Adorno, en la que aquel le comunica que no quiere leer ni una palabra de la obra de Proust, más allá de las que necesita para su trabajo de traducción —se trataba, justamente, de la traducción de *À la recherche du temps perdu*—, por miedo a incurrir en una dependencia adictiva. Szondi comenta, entonces, un fragmento de *Infancia en Berlín hacia 1900* (1932) de Benjamin, para formular una primera hipótesis interpretativa de la necesidad de tomar distancia con respecto a la obra de Proust manifestada por Benjamin. En *Infancia en Berlín hacia 1900*, Benjamin reflexiona sobre los recuerdos de la infancia, y escribe: «Like ultraviolet rays, memory points out to everyone in the book of life writing which, invisibly, glossed the text as prophecy» (en Szondi 1986: 134). La memoria es definida aquí por Benjamin como un mecanismo que se dirige hacia aquellos momentos proféticos en los que el futuro es anunciado por primera vez al niño dejando, en sus recuerdos, *glosas invisibles al margen del*

*texto de la vida*. A partir de esta definición, Szondi articula su interpretación de la autonomía del concepto de memoria manejado por Benjamin, en claro contraste con los viajes en el tiempo pasado, así como los concibió el escritor francés: «Unlike Proust, Benjamin does not flee the future. On the contrary he deliberately seeks it out in the emotional turmoil of certain childhood experiences [...]. His lost time is not the past but the future» (1986: 135). El tiempo perdido de Benjamin, en opinión de Szondi, no es el pasado sino el futuro. Por otra parte, Szondi destaca un elemento fundamental que tiene de ambivalencia el rescate epifánico del tiempo perdido en Proust, y que está completamente ausente en la poética de Benjamin: si, por un lado, a través de la epifánica irrupción del pasado, el sujeto, en la obra de Proust, experimenta una felicidad profunda y plena, por otro lado, después de esta inmensa felicidad, se produce la terrible constatación de que, fuera de estos breves momentos, el pasado está perdido para siempre. El sujeto no puede escapar del inexorable paso del tiempo, del futuro que le atiende y, finalmente, de la muerte. Por el contrario, en Benjamin, la memoria opera de una forma completamente distinta:

Proust sets off in quest of the past in order to escape from time altogether. This endeavor is made possible by the coincidence of the past with the present [...]. Its real goal is escape from the future, filled with dangers and threats, of which the ultimate one is death. In contrast, the future is precisely what Benjamin seeks in the past [...] Benjamin listens for the first notes of a future which has meanwhile become the past. Unlike Proust, Benjamin does not want to free himself from temporality; he does not wish to see things in their ahistorical essence. He strives instead for historical experience and knowledge (1986: 153).

Creo que existe una afinidad profunda entre el funcionamiento de la memoria que Szondi describe a partir de los escritos de Benjamin, entendida como mecanismo de rescate de aquellos trozos de *futuro perdidos* capaces de generar una experiencia y un conocimiento históricos en el sujeto (*historical experience and knowledge*), y la idea de Vázquez Montalbán de que, mediante el arte y la literatura, se puede reactivar nuestra memoria, personal y colectiva, para que podamos «conservar el recuerdo de cuáles eran nuestros deseos personales y colectivos», en vez de «instalarnos definitivamente en el presente» y «declarar la inutilidad de cualquier tipo de deseo». En estas

consideraciones resuena, de hecho, el eco de la afirmación contenida en la *Teoría estética* de Adorno, según la cual la obra de arte es una promesa de felicidad que se rompe, que cifra la utilidad social y revolucionaria del arte justamente en su capacidad de dotar de apariencia sensible a aquello que no tiene apariencia, visibilidad y existencia, de recordarnos aquello que no se ha realizado, pero *podría* haberse realizado y, por consiguiente, aún podría llegar algún día a realizarse. La obra de arte se configura como la intersección problemática entre pasado, presente y futuro: manifestación sensible de una felicidad deseada y anhelada que, finalmente, no se ha cumplido fuera de la realidad del contexto estético. Ya no estamos en presencia de un horizonte mesiánico de cambio social que puede ser inducido mediante la práctica artística, pero tampoco de una renuncia obligada a los anhelos revolucionarios que la «inquisición del presente» tiende a liquidar, despachándolos como inútil *ruido*: Vázquez Montalbán encuentra en la memoria un mecanismo que permite que el arte nos siga recordando aquello que no fue y, sobre todo, que nos siga recordando que algún día habíamos deseado algo que aún no ha llegado a ser.

## BIBLIOGRAFÍA

- AA. VV. (1970): «Literatura española, a treinta años del siglo XXI», resumen de la mesa redonda entre Juan Benet, J. M. Caballero Bonald, José M.<sup>a</sup> Guelbenzu, Carmen Martín Gaité, A. Martínez Menchen e Isaac Montero, *Cuadernos para el Diálogo*, extraordinario XXIII, 45-52.
- COLMEIRO, José (ed.) (2007): *Manuel Vázquez Montalbán. El compromiso con la memoria*, Woodbridge: Tamesis.
- (2013): *El ruido y la furia. Conversaciones con Manuel Vázquez Montalbán desde el planeta de los simios*, Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert.
- (2014): *Crónica general del desencanto. Vázquez Montalbán – Historia y ficción*, Prólogo de Manuel Vázquez Montalbán, Barcelona: Anthropos.
- (2017): «Manuel Vázquez Montalbán y la ética del compromiso», en Antonio Gómez L-Quinones y Ulrich Winter (eds.), *Cruzar la línea roja: hacia una arqueología del imaginario comunista ibérico (1930-2017)*, Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert, 353-374.
- FRYE, Northrop [1957] (1991): *Anatomía de la crítica*, Caracas: Monte Ávila.

- SZONDI, Peter [1961] (1986): «Hope in the Past. On Walter Benjamin», en *On Textual Understanding and Other Essays*, Manchester: Manchester University Press, 145-161.
- TYRAS, George (2003): *Geometrías de la memoria. Conversaciones con Manuel Vázquez Montalbán*, Granada: Zoela.
- (2007): «Entre memoria y deseo: la poética de la huida en la obra de Vázquez Montalbán», en José Colmeiro (ed.), *Manuel Vázquez Montalbán. El compromiso con la memoria*, Woodbridge: Tamesis, 105-117.
- VÁZQUEZ MONTALBÁN, Manuel (1968): *Reflexiones ante el neocapitalismo*, Barcelona: Ediciones de Cultura Popular.
- (1970): «Tres notas sobre literatura y dogma. Aciertos y carencias de la literatura española moderna», *Cuadernos para el Diálogo*, extraordinario XXIII, 17-22.
- (1998): *La literatura en la construcción de la ciudad democrática*, Barcelona: Crítica.
- [1997] (2009): *El escriba sentado*, Barcelona: Diario Público.
- [1996] (2013): «El desencanto ya no es lo que era», en José Colmeiro, *El ruido y la furia. Conversaciones con Manuel Vázquez Montalbán desde el planeta de los simios*, Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert, 137-139.
- VOLPE, Galvano della (1966): *Crítica del gusto*, trad. del italiano de Manuel Sacristán, Barcelona: Seix Barral.