

# HIPERTEXTUALIDAD Y MEMORIA HISTÓRICA. DEL VALS DE ALEIXANDRE AL TWIST DE VÁZQUEZ MONTALBÁN

## HIPERTEXTUALITY AND HISTORICAL MEMORY. FROM ALEIXANDRE'S VALS TO VÁZQUEZ MONTALBÁN'S TWIST

**Miguel Ángel GARCÍA**  
Universidad de Granada  
garciaga@ugr.es

**Resumen:** Toda la obra de Manuel Vázquez Montalbán es un alegato contra la cultura de la desmemoria. El compromiso con la realidad singulariza a este poeta dentro de los novísimos, ya que nunca renunció al uso social, político e ideológico del lenguaje, como muestra el ejercicio de hipertextualidad que realiza en "Twist". Este poema, perteneciente a *Una educación sentimental* (1967), constituye un palimpsesto del célebre "El vals", de Alexandre. Más allá del sentido lúdico que Genette asigna a la literatura en segundo grado, el autor lleva a cabo un análisis crítico de la construcción de su sentimentalidad durante el régimen franquista.

**Palabras clave:** Vázquez Montalbán. Hipertextualidad. Memoria histórica. Crítica y poesía.

**Abstract:** Manuel Vázquez Montalbán's all work is an allegation against the culture of forgetfulness. Commitment with reality singles out this poet in the group of the novísimos, because he had never renounced to social, politic and ideological use of language, as he shows in the exercise of hipertextuality he does in "Twist". This poem, belonging to *Una educación sentimental* (1967), is a palimpsest of the famous Alexandre's "El vals". Further the playful sense Genette assigns to literature in the second degree, the author carries through a critical analysis of the construction of his sentimentality during the Franco's regime.

**Key Words:** Vázquez Montalbán. Hipertextuality. Historical memory. Criticism and poetry.

## 1. HIPERTEXTO Y TRANSCENDENCIA EXTRATEXTUAL

Las siguientes páginas tratan de mostrar hasta qué punto Vázquez Montalbán lleva a cabo una "lectura palimpsestosa" de Vicente Aleixandre. Tomo la expresión de Genette (1989: 495), quien a su vez adopta el adjetivo de Philippe Lejeune y acaba suscribiendo la utopía borgiana de una Literatura en transfusión o perfusión transtextual perpetua, en la que todos los autores no son más que uno y todos los libros un vasto Libro infinito (p. 497). Es lógico que esta imagen en cierto modo mallarmiana de la literatura como un solo Libro fascina a la crítica estructural e inmanentista. Aunque Genette se hace cargo de la seria objeción que puede formularse a su apología de "la literatura en segundo grado", la de que esta literatura libresca sería el instrumento de una pérdida de contacto con la verdadera realidad, que no está en los libros, arguye que la humanidad descubre sin cesar nuevos sentidos, pero no puede inventar siempre nuevas formas, por lo que necesita investir de sentidos nuevos formas antiguas. Esta idea de las viejas formas con nuevas funciones nos remite con claridad a la tradición crítica formalista y estructuralista, kantiano-fenomenológica en última instancia (Rodríguez, 2015: 75-97, 231-314), en la que se inscribe el autor de Palimpsestos. Nada tiene de extraño, entonces, que el placer del hipertexto tenga para él mucho de juego: "La porosidad de los tabiques entre los regímenes tiende sobre todo a la fuerza del contagio, en este aspecto de la producción literaria, del régimen lúdico" (1989: 496). Ninguna forma de hipertextualidad se produce, al fin y al cabo, sin una parte de juego, que sería consustancial a la práctica del reemplazo de las estructuras. En este razonamiento asoma la estética kantiana del desinterés y de la finalidad sin fin, aunque de inmediato Genette matice que el hipertexto es una mezcla indefinible e imprevisible "de seriedad y de juego (de lúdico y lúdico), de producción intelectual y de divertimento", o bien que utilizar un hipotexto con fines ajenos a su programa inicial es "una manera de jugar con él y de jugársela", sobre todo cuando se trata de una imitación seria (p. 496). Trataremos de ver en qué medida el poema "Twist", de Vázquez Montalbán, juega y fundamentalmente se la juega como hipertexto del poema "El vals", de Vicente Aleixandre, que sin duda actúa como su hipotexto.

Los dos son poemas con una clara connotación de crítica social e ideológica, por lo que en este caso el sentido lúdico de la transtextualidad, sin dejar de existir, queda rebasado y va más allá de una simple asignación de nuevas funciones meramente estéticas a formas viejas, que por otra parte son remodeladas dentro de la tradición vanguardista compartida por ambos autores. El concepto de transtextualidad manejado por Genette es básicamente inmanentista por cuanto la distingue, como trascendencia textual, de "esa otra trascendencia que une el texto a la realidad extratextual, y que por el momento no me interesa (directamente) –aunque sé que existe: me la encuentro cada vez que salgo de mi biblioteca" (1989: 13). No es sino la trascendencia textual del texto lo que interesa a este teórico. Pero los poemas de Vázquez Montalbán y Aleixandre no solo se miran en un espejo textual. Al margen de esa relación

especular, tanto uno como otro miran a la “realidad extratextual” y salen de la biblioteca o del único Libro que sería la literatura. Más aún: si, como afirma Genette tomando como ejemplo el famoso texto de Borges “Pierre Ménard, autor del Quijote”, la más literal de las reescrituras es ya una creación por desplazamiento del contexto (p. 28), el contexto social e histórico, extratextual, y no meramente la relación intratextual, resulta decisivo para comprender de modo cabal la transtextualidad llevada a cabo por Vázquez Montalbán, quien desplaza la crítica del poema aleixandrino a la aristocracia del fin de siglo que poblaba los salones hacia unas nuevas coordenadas sociales e históricas: las de la posguerra y el franquismo.

“Twist” forma parte de la segunda sección de *Una educación sentimental* (1967), la titulada precisamente así. El poema lleva esta dedicatoria, “A Vicente Aleixandre y ‘El vals’”, que de entrada es una referencia solapada a su hipotexto, uno de los más conocidos poemas del Premio Nobel, perteneciente a *Espadas como labios* (1932), pero que puede pasar perfectamente inadvertida al lector, o ser interpretada como un simple guiño. Más bien debe considerarse un paratexto, el segundo tipo de transtextualidad que distingue Genette, quien además indica cómo la relación de un texto con otro puede ser manifiesta o secreta. Vázquez Montalbán se queda a medio camino, no la oculta pero tampoco la hace totalmente explícita. La hipertextualidad, el cuarto tipo de transtextualidad en el que se centra Genette y que define, de acuerdo con el sesgo inmanentista al que hemos aludido, como “un aspecto universal de la literariedad”, se declara a menudo por medio de “un indicio paratextual que tiene valor contractual”, de un contrato implícito y alusivo que debe alertar al lector sobre la existencia probable de una relación con otro texto (1989: 18). Es lo que ocurre con este paratexto de “Twist”, un poema que sin embargo puede ser leído en sí mismo, comportar una significación autónoma y suficiente para el lector que no advierta ese contrato más o menos implícito. Pues, como señala Genette, el recurso al hipotexto no es nunca indispensable para la mera comprensión del hipertexto, ya que este puede leerse aparte o en su relación con el hipotexto, aunque “es innegable que su desconocimiento amputa siempre al hipertexto de una dimensión real”, y con frecuencia los autores se precaven, al menos por vía de indicios paratextuales, “contra semejante desperdicio de sentido o valor estético” (p. 494). Indudablemente, si Vázquez Montalbán acude al recurso del indicio paratextual no es para evitar ese desperdicio estético que, de acuerdo con su noción de literariedad, parece preocupar casi exclusivamente a Genette, sino para que el lector avisado advierta el desplazamiento intratextual, pero también extratextual (de carga crítica y sociohistórica), que se produce desde “El vals” a “Twist”, la lectura relacional que establece su poema con el de Aleixandre<sup>1</sup>.

---

1 No reparan en esta huella ni Bousoño (1985) ni Lanz (2000), aunque los dos señalan la influencia de Aleixandre en los novísimos, sobre todo el segundo, cuyo rastreo es tremendamente exhaustivo.

## 2. LA RESPONSABILIDAD SOCIAL DEL LENGUAJE

La crítica ha señalado una y otra vez la presencia de intertextualidades en la poesía de Vázquez Montalbán, que no solo tienen que ver con los versos de poetas cultos, sino también con letras de canciones populares, eslóganes de la publicidad y elementos extraídos del cine o medios de comunicación de masas como la radio y la televisión (Rico, 2001a: 29; Castellet, 2008: 48-49, 53). Hasta tal punto que su poesía ha llegado a definirse como “un amplio collage, como una suerte de palimpsesto” (Rico, 2008: 15), aunque aquí no se emplee el término en el sentido estricto que le asigna Genette al referirlo a la hipertextualidad, que distingue de la intertextualidad tal y como la conciben Kristeva, Riffaterre o el Harold Bloom de la ansiedad de las influencias. La intertextualidad, el primero de los cinco tipos de relaciones transtextuales establecidos por Genette (junto a la paratextualidad, la metatextualidad, la hipertextualidad y la architextualidad), no afecta, como la hipertextualidad, a las estructuras de conjunto sino a microestructuras estilísticas y semánticas al nivel de la frase, del fragmento o del texto breve, de la huella puntual. La hipertextualidad, por el contrario, implica que un texto (el hipertexto) resulta de la transformación de otro texto (el hipotexto) sin el cual no puede existir, y al que evoca más o menos explícitamente (Genette, 1989: 14). Pese a su brevedad, “Twist” solo puede ser considerado, dentro de esta tipología, un hipertexto, puesto que, como veremos, la derivación del hipotexto al hipertexto es en este caso “masiva” y declarada de una manera más o menos oficial, los dos requisitos para poder hablar de relación hipertextual (p. 19). Más en concreto, cabría definirlo como una “parodia seria”, una forma de hipertextualidad que Genette considera de una importancia literaria incomparablemente mayor que la del pastiche o la de la parodia canónica (p. 39)<sup>2</sup>. Todo lo cual no quiere decir que en la poesía de Vázquez Montalbán no predomine, de hecho, la intertextualidad. El propio poeta coloca al frente de *Una educación sentimental* un texto en el que agradece a un conjunto de poetas (Aleixandre, Ausiàs March, Gabriel Ferrater, Darío, Gil de Biedma, Bécquer, Eliot, Cernuda, Lorca, José Agustín Goytisolo, Guillén, Quevedo, Miguel Hernández, Ovidio, por este orden) las palabras y los versos enteros que les ha “robado”. Lo curioso es que en esta lista o canon personal, que también abre la obra poética completa de Vázquez Montalbán desde la edición de 1997 (Rico, 2001: 26; 2008: 15), y en el que ha llegado a advertirse un discutible comportamiento irónico-sarcástico (Egea, 1974: 26), se mezclan la alta cultura y la cultura popular, como muestra la alusión a Quintero, León y Quiroga, autores de conocidas coplas, y a cantantes y músicos como Paul Anka, Françoise Hardy (a la que incluso se dedica un poema en el libro), Glenn Miller, Domenico Modugno o Antonio Machín. La diversidad de estas deudas es buena muestra del mestizaje cultural

2 Castellet (2008: 49) define la obra poética de Vázquez Montalbán como parodia de otros poetas y de sí mismo, pero sustancialmente del mundo y de su desarrollo caótico a lo largo de la historia.

(Rico, 2001a: 24, 2005: 150; Ferrari, 2001: 128; Colmeiro, 2013: 24) o la literatura mestiza (Rodríguez, 2014) de Vázquez Montalbán, quien en el prólogo a una nueva edición de su *Crónica sentimental de España* habla de cómo, con treinta años, su memoria le doblaba en edad, porque asumía la de su madre y su paisaje de patios interiores en un barrio, El Raval, que le sobraba a la Barcelona de posguerra: "Contemporáneo de John Lennon, yo tenía a Conchita Piquer en mis raíces como huella de subcultura que a mis gentes le había sido tan necesaria como a otras haber mamado a Catulo o a Shakespeare como tetas culturales" (Vázquez Montalbán, 1971: 21). No es menos claro cuando confiesa haber desconfiado constantemente de un mundo de palabras, porque en el fondo no nació entre ellas, y de una serie de referentes culturales que casi tuvo que quitárselos a otros, incluso de un código lingüístico que en principio no iba a ser para él, sino para esos otros; de aquí, continúa diciendo, que no acabase de tomarse en serio "la cultura con mayúsculas" y tendiese a una cierta bastardía, a introducir "elementos de cultura de masas, de canción popular, de cine, imágenes, porque esa sí que había sido mi cultura, mi poso cultural inicial" (Balibrea, 1996: 67). Es lo que se observa sobre todo en la primera sección de *Una educación sentimental*, "El libro de los antepasados".

Manuel Rico (2001a; 2001b; 2005; 2008) ha venido caracterizando la de Vázquez Montalbán como una poesía con densidad autobiográfica, en la que el sujeto lírico reflexiona sobre la experiencia cotidiana, personal y colectiva, una poesía imbricada en la Historia, en la que la memoria desempeña un papel fundamental. La memoria propia está conformada inicialmente por la memoria de los antepasados, de la generación que sufrió la guerra civil y la larga derrota de la posguerra. Por eso, con treinta años, su memoria le dobla en edad. Esta articulación de experiencia individual y colectiva, presente y pasada, lo acerca a las poéticas del 50 y marca su singularidad en el seno de los novísimos antologados por Castellet. En la introducción a la primera edición de *Memoria y deseo* (1986), el crítico catalán ya advierte de cómo podía suponer una confusión meter en el mismo saco a Gimferrer y a Vázquez Montalbán. La realidad inmediata de la vida cotidiana estaba muy presente en su poesía y, si bien se oponía a la rigidez ideológica con que la realidad aparece en los poetas sociales, hablar en este caso de una ruptura con el realismo no hubiera dejado de ser un juicio fácil (Castellet, 2008: 45-56). Al tiempo que entronca a Vázquez Montalbán con antecesores como Gil de Biedma o Gabriel Ferrater, a los que habría que sumar los nombres de Barral, José Agustín Goytisolo y Ángel González, Castellet afirma que nos encontramos ante "una poesía de la experiencia moral y civil". Sería el primer realista "real", por cuanto intenta reproducir la complejidad de la vida individual y colectiva, trazar una historia sentimental en la que el realismo aparece filtrado por "los olvidos del recuerdo" (p. 47). El autor de *Una educación sentimental* comparte con los novísimos el sesgo culturalista, y el gusto por la intertextualidad lo prueba, pero, lejos de convertir la alta cultura (esa cultura prestada, que no era la suya) en

un referente único, y lejos de las evasiones venecianas y neomodernistas, sus poemas se anclan en la memoria histórica y la experiencia cotidiana, en la preocupación civil (Rico, 2008: 11).

Al igual que los poetas del 50 mencionados, y a diferencia de sus compañeros de la "generación" novísima, Vázquez Montalbán es un heredero de la poesía social de Otero, Celaya o Hierro, aunque lo apartan de los sociales más ingenuos la falta de creencia en el poder transformador de la palabra poética, por un lado, y la sustitución por otro lado de un lenguaje referencial y comunicativo, de vuelo raso, por el uso de técnicas expresivas vanguardistas que se remontan a la poesía de entreguerras. Las declaraciones que hace en las antologías de Leopoldo de Luis y de Batlló (Vázquez Montalbán, 1968; 1969) revelan un lúcido análisis sociológico del mesianismo confiado de la primera poesía social, a la que considera una vejez cultural, de escaso poder (un "modesto tirachinas") en un mundo gobernado por los medios de comunicación de masas puestos al servicio de la ideología dominante, pero también una ruina estética frente a la que ha convenido reaccionar recuperando las sendas de la poesía moderna, de Baudelaire a Eliot (García, 2012: 68-69, 98-99). En la enjundiosa entrevista que le realiza Balibrea (1996), el poeta incide con mucha claridad en la conjunción entre compromiso social y memoria histórica. Habla de cómo ha mantenido un compromiso con la realidad y de cómo su escritura en general, no solo la poética, ha intentado reflejar lo que le pasaba a él, pero en relación con lo que les pasaba a los demás: "O sea, en una relación entre la vivencia individual y la coral, la vivencia social" (p. 55). Por eso ha tratado siempre de recuperar la memoria del sector social que perdió la guerra y que no parecía tener derecho a su propia memoria, pero articulándola con las experiencias del yo y contrastándola con la verdad oficializada. Frente al formalismo de los novísimos, que participaban de una literatura desconectada de la realidad, Vázquez Montalbán se sitúa a sí mismo en la línea de "la poesía de la experiencia de los años 50", pues en él continuaba "la fijación de describir qué pasaba socialmente o qué pasaba políticamente", si bien no lo hacía como un escritor del realismo social, convencido de que la literatura podía transformar el mundo y la sociedad: "En mí hay un cambio de talante. Yo, lo hacía porque formaba parte de mi experiencia" (p. 57). No es que él quisiera cambiar el mundo a través de la literatura, cosa que estaba mal vista en los setenta, "sino que consideraba que no hablar de lo que realmente formaba parte de mi propia vivencia, de mi memoria o de mis obsesiones, era no reflejar lo que a mí me preocupaba" (p. 57). Más adelante alude a la reacción casi visceral que se produjo en su obra ante el descrédito y la atrofia de la memoria histórica ("una necesidad personal de que no maten mi propia memoria histórica") durante el proceso de democratización de España, que exigió un pacto entre caballeros: "al producirse ese pacto de no agresiones, lo que se produce es una desmemorización" (p. 62).

La función primordial de la memoria histórica en la obra de Vázquez Montalbán, constantemente resaltada por sus estudiosos (Tyras, 2003; Colmeiro, 2007), y su relación dialéctica con la fuerza transformadora del deseo<sup>3</sup>, lo convierten en un poeta comprometido ya desde su primer libro de poemas, *Una educación sentimental*, aunque a igual distancia de los poetas sociales que de los novísimos (y la diferencia con estos últimos explica que los ejercicios de transtextualidad, sea intertextual o hipertextual como en el caso que nos ocupa, no tengan un simple sentido lúdico y a menudo se impregnen de crítica social e ideológica). Mostrando en otra ocasión su heterodoxia novísima, afirma que la literatura es solo lenguaje, pero el lenguaje está cargado de tiempo significativo, y a la fatalidad de transmitirlo –por aquí asoman de nuevo los contactos con la poética del 50 y su reivindicación del Machado de la palabra esencial en el tiempo– no puede escapar ningún escritor: “Dentro de la relación lenguaje, tiempo, significación, se incluye lo histórico y el contagio y la intervención ideológica de la escritura” (Rico, 2007: 24). Se considera, en este sentido, uno de los escritores obsesionados por la responsabilidad social del lenguaje, por la ética del compromiso, que le ha marcado desde la adolescencia, aunque no la haya formalizado según los cánones de la estética realista socialista o crítica. Es el mismo, asegura, cuando escribe un poema, una columna periodística o una novela de Carvalho: “El punto de vista de mi personaje poeta, según la concepción de Gil de Biedma, es el punto de vista de Carvalho” (p. 24)<sup>4</sup>. Esta coincidencia con un determinado 50, a través de la elaboración de un personaje poético en que se interrelacionan memoria personal y memoria colectiva, le hace señalar que no ha tenido compañeros de generación, ya que los novísimos buscaban recuperar “la primacía de lo literario sobre lo histórico”. De ellos le separaban, afirma, los orígenes sociales, que marcaron su talante y su manera de apropiarse del patrimonio cultural y adquirir un código: “Yo soy un mestizo cultural real y casi todos los demás novísimos habían adoptado un mestizaje mitómano y lúdico”. La “derrota del mestizaje real” no se supera, a su juicio, hasta que cuaja el grupo de “La otra sentimentalidad” (p. 22). Tal apreciación del poeta es relevante

---

3 Naturalmente, el juego dialéctico entre memoria y deseo arranca de los versos que el Eliot de *La tierra baldía* dedica al mes de abril, como recuerda Rico (2005: 149), quien define la poesía de Vázquez Montalbán como búsqueda en la memoria, tanto íntima como colectiva, y a la vez como proyección de las carencias de la memoria, a través del deseo, en un imaginario posible que no existe en el presente pero por el que hay que luchar para materializarlo en el futuro. Tyras (2009: 25-26) precisa el significado que el autor asigna al mes de abril al comienzo y al final de su obra poética: “Definitivamente nada quedó de abril”, de El viajero que huye (1990), cierra, según propia confesión, el ciclo iniciado en “Nada quedó de abril”, de *Una educación sentimental*.

4 No se olvide que, con el ciclo de Carvalho, el autor intenta hacer una crónica de la Transición (Operé, 2010: 49), de la transformación de la sociedad española, que en cualquier caso liga al desarrollo de una economía neocapitalista (Navarro, 1987: 165), luego legitimada por una postmodernidad (a lo Fukuyama) que en su opinión se caracteriza por rechazar la sanción histórica y moral e instalarse en un territorio ideológico, aséptico (Bodenmüller, 2001: 179).

si tenemos en cuenta que los integrantes de “La otra sentimentalidad” saltan por encima de los novísimos para entroncar con el 50 e incluso los poetas sociales. Aunque Vázquez Montalbán reconoce que a finales de los sesenta hizo una “crítica injusta y freudiana de la literatura social”, matiza que su choque no fue con los poetas de la experiencia, sino con el error de considerar que la poesía era un arma cargada de futuro o que había que lanzarla a la calle para acabar con el franquismo; con todo, a diferencia de los novísimos, “yo no sentía, ni siento, una repugnancia estética por el uso social, político, histórico de la palabra, pero sí rechazo el mesianismo redentorista del escritor y la escritura” (p. 23).

### 3. ENTRE LA SENTIMENTALIDAD DE LOS MAYORES Y EL SUBNORMALISMO INTEGRADO

Sin esta negativa a que lo literario prime sobre lo histórico, sin esta adhesión al uso social, político e ideológico de la palabra, incluso de la poética, y sin el papel capital que juegan la memoria personal y la colectiva en toda la escritura del autor, no es posible aprehender la significación crítica del ejercicio hipertextual que realiza en “Twist”. En él, como en resto de los poemas de la sección a la cual pertenece, Vázquez Montalbán lleva a cabo una crónica sentimental de su juventud, de las claves culturales, sociales y políticas de su generación. En la primera sección de *Una educación sentimental* aborda la memoria que hereda de sus antepasados, de la generación que pierde la guerra civil y vive el áspero mundo de la posguerra; en esta segunda sección, ligada dialécticamente a la “biografía colectiva” que traza la primera (Rico, 2001a: 32), se interna en la evocación de su propia formación cultural y sentimental, en “la construcción de la memoria propia, no heredada” (p. 36). El sujeto infantil da paso a un sujeto adulto (Ferrari, 2001: 124). Una y otra sección, como la tercera (“Ars amandi”, donde traza una suerte de biografía erótico-amorosa), dan cuenta de la educación sentimental –con el guiño al título de Flaubert– del personaje poético. Pero el concepto de sentimentalidad manejado por Vázquez Montalbán proviene de Machado, como prueba la cita que coloca al frente de Crónica sentimental de España, extraída del proyecto del discurso de ingreso en la Real Academia: los sentimientos como algo que se transforma a lo largo de la historia y de la vida individual del hombre, como resonancias cordiales de los valores en boga (de aquí partirían, como es sabido, los poetas granadinos que propugnaron en los ochenta no ya una “nueva sentimentalidad”, como Machado, sino una sentimentalidad “otra”).

Puede resultar revelador, en este sentido, yuxtaponer lo que el autor va narrando en *Crónica sentimental de España* y lo que poetiza en *Una educación sentimental*. Pues en la primera de estas obras identifica la sentimentalidad colectiva del pueblo con una serie de signos de exteriorización como las canciones, signos configurados por los medios de formación de la cultura de masas durante el franquismo, desde la enseñanza

a la prensa, desde la radio a la literatura de consumo, que se aprestaron a despolitizar la conciencia social (Vázquez Montalbán, 1971: 29). La llamada canción nacional o la copla popular se situaba en la línea del cuplé de preguerra, en el que reina una pauta sólidamente tradicionalista, un conservadurismo espeso y chauvinista: "El cuplé es un himno machacón al españolismo beato" (Salaün, 1990: 189). En él se orillan los conflictos sociales, económicos, históricos y políticos, y la evasión y el escapismo se elevan a cultura de masas, fomentando un "unanimismo sentimental y social" que asegura la hegemonía de los grupos dominantes (pp. 192-193). Pese a esta vocación alienante del cuplé, la canción comercial burla en muchas ocasiones "los designios conscientes o inconscientes de una casta de autores y profesionales absorbidos por la lógica ideológica del sistema que utilizan y sirven" (p. 196). Lo mismo piensa Vázquez Montalbán, para quien algunas canciones populares de la posguerra contradecían la "superestructura moral que circulaba como una nube inmensa sobre la geografía ibérica", como ocurre con "Tatuaje", compuesta por León y Quiroga, y cantada por las mujeres de los años cuarenta para protestar "contra su propia condición de Cármenes de España a la espera de maridos demasiado condenados por la Historia, contra una vida ordenada como una cola ante el colmado, cartilla de Abastos en mano y así uno y otro día, sin poder esperar al marino que llegó en un barco" (1971: 40). Palabras que tienen su doble en el comienzo del célebre poema "Conchita Piquer", perteneciente a la primera sección de Una educación sentimental: "Algo ofendidas, humilladas / sobre todo, dejaban en el marco / de sus ventanas las nuevas canciones / de Conchita Piquer: él llegó en un barco / de nombre extranjero, le encontré en el puerto / al anochecer y al anochecer volvían / ellos, algo ofendidos, humillados / sobre todo, nada propensos a caricias / por otra parte ni insinuadas" (Vázquez Montalbán, 2001: 84)<sup>5</sup>. En su lectura lingüística de "Tatuaje", Alarcos Llorach (1989: 26-217) se basa en el paréntesis que acompaña al título ("Canción de puerto") para poner de relieve los "materiales de derribo" con los que Rafael de León construye el ambiente de esta copla. Por su parte, el poema de Vázquez Montalbán ha sido objeto de varios análisis detenidos. Cate-Arries (1986: 22-23) advierte una continua oscilación entre dos niveles: el muy duro, real y concreto de los años cuarenta y el ilusorio creado por los media, sobre todo la radio, donde suenan canciones como "Tatuaje", las melodías de Glenn Miller o los mensajes de la publicidad. Colmeiro (1994: 62-64) sitúa el texto dentro de la dinámica de recuperación de la memoria sentimental compartida que lleva al autor a interesarse por géneros subculturales como la canción española y a rechazar la estética camp (a la que fueron tan proclives los novísimos) por su carácter esnob y su inutilidad para esa "historificación del gusto popular", de su lógica interna,

---

5 La copla también se convierte en leitmotiv de una novela del ciclo de Carvalho, titulada igualmente Tatuaje (1974).

que defiende el propio poeta en el prólogo de 1972 a su *Cancionero general* (Vázquez Montalbán, 2000: IX). Por otro lado, Bermúdez (1997: 41-47) subraya que la copla cantada por Conchita Piquer contribuyó a erosionar el nacionalismo cultural del franquismo y su control opresivo sobre la mujer, de modo que Vázquez Montalbán comprende esa canción como una expresión de protesta contra la estrecha moral promulgada oficialmente, como un espacio de lucha vital. Para Tous (2005: 340-341), en fin, la lectura flaubertiana que el poeta hace de “Tatuaje”, una historia trágica y de moral más que dudosa en una España nacional católica, nos da la clave del bovarysme como conflicto de las mujeres que la cantan en el poema, donde abre una posibilidad de réplica a la axiología oficial del régimen. Incluso, Tous observa una “táctica de guerrilla semiológica” en “Conchita Piquer”: escrito con aguda conciencia de clase, es un ejercicio de memoria personal que realiza un contra-uso de la alta cultura, de la poética de vanguardia perceptible en el plano formal y expresivo, para propiciar una contra-lectura de la cultura popular, en este caso de la canción de consumo de los años cuarenta (p. 349).

“Tatuaje”, compuesta en 1941, pertenece a la primera de las dos épocas –la autárquica (1939-1954)– que Vázquez Montalbán distingue en su *Cancionero general*, luego titulado *Cancionero general del franquismo*, donde resume la “historia sentimental” de la España de posguerra (Cruz Casado, 2010: 126). La otra época es la que abarca la normalización capitalista (1955-1970). El año de 1958 marca, como leemos en *Crónica sentimental de España*, el fin definitivo de la prehistoria autárquica, el paso al neoliberalismo en economía (Vázquez Montalbán, 1971: 179). Con ello llegan nuevos universos culturales, tanto desde Europa como desde Estados Unidos, que conforman la educación sentimental de la juventud. Son ahora “las normas de un subnormalismo integrado” las que guían la cultura popular. Todos los jóvenes cantan los éxitos de los Beatles, de los Rolling Stones o Jonny Hallyday, pero hay “un desfase entre las formas culturales que han adoptado, entre las formas de su expresión (desde el vestuario hasta el lenguaje oral o mímico) y el contenido de esa relación con la realidad” (p. 202). Esta contradicción entre la cultura del esnobismo y la de la pobreza (o la de la moral rígida y áspera imperante aún en la España franquista) asoma en “Twist” en algún momento: la orquesta del poema “canta para incómodas muchachas / con sostenes de esparto y vello / en un pubis punzante muchachos / con cabellos teñidos y la bandera / de su camisa a media asta” (Vázquez Montalbán, 2001: 100). El cronista sentimental de España no se plantea, afirma, la negación del derecho de los jóvenes a las formas de expresión que adoptan en los años sesenta, aunque pone en duda “la legitimidad de sus aparentes liberaciones de importación”, sin que ello suponga exaltar el mundo sentimental de los mayores o no aprobar el escapismo y la evasión en razonadas dosis. Pero “la mística de la juventud fue un maquillaje colocado sobre las arrugas de lo que ha seguido envejeciendo” (1971: 203). El Vázquez Montalbán comprometido adopta un punto de vista crítico a la hora de analizar lo que conformó

su propia educación sentimental, desligada ya de la sentimentalidad de los mayores o antepasados. Son reflexiones que hace justo antes de abordar lo que el rock, el twist y el madison supusieron para esa mística de la juventud, de la "ideología juvenil" que comenzó a cimentarse. Del twist, heredero del rock, dice que significó una dulcificación de su pariente rítmico: "Los padres se tranquilizaron ante aquella sustitución. El twist era muy posible bailar con camisa blanca y corbata, indumentaria totalmente reñida con el rock y su espíritu" (p. 204). Más tranquilizador aún que el twist, añade, era el madison, un baile que exigía cierta compenetración gregaria.

Otro libro posterior de Vázquez Montalbán, *Cien años de canción y music hall*, cuenta con un epígrafe titulado "Bailad, bailad, malditos", donde alude a los bailes y ritmos de moda en los años cuarenta y cincuenta: el bugui, la conga, la samba, el bolero, el mambo, el bayón, el chachachá o la raspa. Durante aquellos tiempos el baile hacía posible el contacto furtivo con los otros cuerpos, y en este sentido era un "sucedáneo precario de una sexualidad que pareció intentar la liberación en los años treinta, se benefició de la relajación bélica, pero después volvió a caer bajo el peso de todas las llaves de la moralidad" (1974: 239). Prácticamente todos los análisis que se han hecho de "El vals" aleixandrino han insistido en la liberación de los instintos sexuales que se produce entre una alta burguesía o una aristocracia caduca, y sujeta a hipócritas convenciones sociales y morales, cuando arranca la música de la orquesta y caballeros y damas comienzan, en esta escena de costumbres con sabor a época, a dar los primeros pasos de la danza (Cernuda, 1955; Duque Amusco, 1976; Urrutia, 1977, 1979; Rodríguez, 1979; Hernández, 1990; Graf, 1994; Martínez Ferrer, 1999). La crítica y la burla que animan al texto han hecho que sea considerado un poema social (Barral, 1958; Siles, 2011: 74). El erotismo representa las fuerzas elementales de la naturaleza a las que canta el Aleixandre de *Espadas como labios*, quien ya se halla a un paso de identificar destrucción y amor (Salinas, 1935; Alonso, 1952; Bousoño, 1977, García, 2001, 2014). El deseo erótico, ligado a la música, desaloja las normas artificiales que lo reprimen. Las damas aguardan su momento sentadas sobre una lágrima, "disimulando la humedad a fuerza de abanico insistente", y los caballeros, "abandonados de su traseros", quieren atraer todas las miradas hacia sus bigotes. Pero la música llega como una gran marea que arrolla con todo lo falso y hace aflorar las pulsiones eróticas hasta entonces disimuladas o reprimidas: "Pero el vals ha llegado / Es una playa sin ondas / es un entrechocar de conchas de tacones de espumas o de dentaduras postizas / Es todo lo revuelto que arriba" (en Soria Olmedo, 1991: 566). Los pechos exuberantes se ponen en bandeja, oleadas de sangre agitan los corazones, y adviene "el preciso momento de la desnudez cabeza abajo / cuando los vellos van a pinchar los labios obscenos que saben" (naturalmente, esta última imagen de "El vals" es transformada en "Twist" en la imagen del vello en un pubis punzante, a la que acabamos de referirnos, pero es solo un ejemplo de la derivación "masiva" que se

produce del hipotexto al hipertexto). Ródenas de Moya (2009: 128) ha recordado cómo los nuevos bailes de los años veinte y treinta como el fox-trot, que dejan su huella en algunas prosas del arte nuevo, conquistaron el gusto de la juventud frecuentadora de los dancings en las grandes ciudades, imponiéndose, en sintonía con una concepción de la vida desinhibida y vitalista, sobre otros bailes como el pasodoble y el chotis, y sobre todo, las danzas fuertemente regladas como el vals o la polca. Precisamente, Aleixandre barajó durante algún tiempo el título de *Cantando en las Carolinas*, que evoca un fox-trot del momento, para el libro que luego iba a ser *Espadas como labios* (Siles, 2011: 67).

“El vals” puede ser leído como un desplazamiento de esa danza de socialización en un medio y una época muy determinados –los de la aristocracia o la alta burguesía del fin de siglo, contra la que asimismo se reacciona en un poema bastante posterior, “Bomba en la ópera”, de *En un vasto dominio* (Aleixandre, 2001: 841-842)– por los nuevos empujes vitalistas de los años veinte y comienzos de los treinta. Por lo que se refiere a “Twist”, solo adquiere su significación estructural plena dentro de *Una educación sentimental* si se pone en relación con “Conchita Piquer”. Como señala Vázquez Montalbán (1974: 262), el género de la canción española sirvió como expresión subcultural de la autarquía, como intento de convertir la canción en un “instrumento de ideologización nacionalista consecuente con el bloqueo internacional establecido en torno al régimen vencedor de la guerra civil”, pero a medida que el bloqueo se suaviza comienza la penetración de la cultura y subcultura exterior. Este es el arco cronológico que se traza en *Una educación sentimental* entre la primera sección, “El libro de los antepasados”, y la segunda, que le da título al libro. A partir de los años cincuenta, indica el autor, desaparece buena parte de los pretextos superestructurales y de las condiciones infraestructurales para el fenómeno de la canción nacional. Llegan la música italiana, la francesa y la anglosajona. En concreto, gracias al festival de San Remo, la canción italiana se convierte en un fenómeno de masas mundial. La personalidad más completa de la plana mayor italiana fue, a juicio de Vázquez Montalbán, Domenico Modugno, de quien ya se ocupa en *Crónica sentimental de España*, deteniéndose en su canción “L’uomo in frac”, donde se narra el penúltimo minuto de un borracho suicida vestido de etiqueta, “una canción llena de economía y sinceridad expresiva, llena de recursos poéticos, a la altura de los mejores poemas de nuestro tiempo” (1971: 144). La precisión tiene importancia por dos razones: en primer lugar, porque nos devuelve a ese mestizaje cultural del que hace gala el autor (Modugno aparece mencionado en la citada lista de agradecimientos que coloca al frente de *Una educación sentimental*, en la que, curiosamente, el primer poeta aludido es Aleixandre); y en segundo lugar, porque “L’uomo in frac” también deja su huella intertextual en “Twist”, aunque la derivación hipertextual masiva proceda de “El vals”: “y sin embargo añoramos / al uomo in frac con chistera y suicidio / que combatía a la muerte con un Yo os amo” (2001: 100). Así acaba “Twist”, con esta alusión implícita a la canción de Modugno que sin

embargo se incrusta en el hipotexto aleixandrino, pues "El vals" finaliza de este modo: "y ese beso que estaba (en el rincón) entre dos bocas / se convertirá en una espina / que dispensará la muerte diciendo: / Yo os amo" (en Soria Olmedo, 1991: 567).

#### 4. CONTRA LA CULTURA DE LA DESMEMORIA

La canción de Modugno, que Vázquez Montalbán considera extraordinaria, y donde el hombre del frac acaba arrojándose a un río, que se lleva su chistera, su bastón y su cuerpo, como la gran oleada del vals aleixandrino se lleva los cuerpos que danzan, llegó en pleno éxito de Elvis Presley y Paul Anka, dos caras del rock muy distintas. Vázquez Montalbán ve el rock como un fenómeno de ruptura que fue posible por la "consolidación de un mercado juvenil, hijo del despegue económico que resulta de la reactivación capitalista posterior a la inmediata reconstrucción postbélica", como una rebeldía que pugnó con las normas establecidas hasta que se convirtió en un hecho asumido e integrado: "Jugar a enseñar el infierno, del cuerpo y del alma. Eso fue el rock a manera de desafío juvenil que ya nació castrado" (1974: 287). Junto a Elvis, la publicidad crea el mito de Paul Anka, quien, recordemos, también aparece en la lista de agradecimientos mencionada y representa un rock sin conatos de violencia, "al alcance de los hijos de las mejores familias y de los alumnos de jesuitas" (p. 287). Si los herederos de Presley reivindicaron la capacidad de agitar los cuerpos hasta el paroxismo del rock, hubo intentos de reacción: "El twist era como el rock con hielo, y el madison un rock de estar por casa con papá y mamá" (p. 293). El lúcido diagnóstico de Vázquez Montalbán resulta muy útil para extraer las connotaciones críticas que acompañan, ya de entrada, a un título como "Twist": por todas partes se trató de contener o canalizar la "cuestión de fondo" que iba en el seno del río juvenil y en buena parte se consiguió; aunque el rock había suscitado las primeras alarmas, las relaciones sociales e interhumanas siguieron afectadas por "los mismos problemas que empujaron la epilepsia de los movimientos del rock o los cantos de esperanza de los Beatles o los gritos salvajes de los Rolling Stones" (p. 294). Si esto sucedió con el rock, no cabía esperar otra cosa de la reacción que en el fondo era el twist: "Algo ha cambiado para que nada cambie. Han crecido los cabellos sobre las mismas ideas" (p. 294). Pensemos en estos versos de "Twist": "canta un melencólico asceta / la noche complica la soledad, young / alone by by". Imagen esta, la de la noche complicando la soledad, que por cierto se repite en otro poema de la misma sección de *Una educación sentimental*, "Françoise Hardy", incluso al comienzo del poema-libro *Ciudad*, de 1997 (Vázquez Montalbán, 2008: 395). El autor de *Cien años de canción y music hall* es muy explícito: "La ruptura de las convenciones aportada por el rock tuvo su contrarrevolución en el twist, pero también su impresionante continuidad. Frente a revolución, permisión e integración, y, cuando estas ramas se revelaran impotentes,

represión" (Vázquez Montalbán, 1974: 372). Palabras que demuestran hasta qué punto el intelectual comprometido resulta indisoluble del poeta que analiza, desde un punto de vista crítico, la conformación de su educación sentimental al socaire de los nuevos universos culturales de los que se apropia la juventud en los años sesenta. A los jóvenes, argumenta, se les permitía bailar como querían con tal de que no viviesen como querían u organizasen la historia como querían; y por otra parte los adultos pactaban con los nuevos ritmos para no tener que aceptar las nuevas intenciones, en un desesperado intento de no perder el tren de la historia: "Una de las apropiaciones mejor perpetradas por el sistema de algo que en realidad trataba de acuchillarlo ha sido la de la rebelión musical juvenil" (p. 372).

A la luz de estos planteamientos, la carga crítica del hipotexto se desplaza y se transforma en el hipertexto, adquiriendo un nuevo significado por virtud del cambio de contexto, de realidad social e histórica, de la España republicana a la España franquista. Desde el comienzo, "Twist" revela la lectura palimpsestosa de "El vals", con el que además comparte el rasgo vanguardista de la falta casi total de puntuación y la yuxtaposición de imágenes arbitrarias: "Esta orquesta que destruye / la geometría del ataúd, lo amargo / de un hongo de ceniza no / no canta para lentos modernistas / con serrín en los ojos, en el pelo / canta para incómodas muchachas / con sostenes de esparto y vello / en un pubis punzante muchachos / con cabellos teñidos y la bandera / de su camisa a media asta" (2001: 100). Estos primeros versos del poema de Vázquez Montalbán se escriben sobre estos otros del poema de Aleixandre: "Esta orquesta que agita / mis cuidados como una negligencia / como un elegante biendecir de buen tono / ignora el vello de los pubis" (hacia el final del poema vuelve la imagen, como hemos visto más arriba, de los vellos que pinchan los labios obscenos). "Twist" recrea la atmósfera finisecular de "El vals" mediante la alusión a esos lentos modernistas con serrín en los ojos y el pelo (Aleixandre escribe: "Unas olas de afrecho / un poco de serrín en los ojos / o si caso en las sienes / o acaso adornando las cabelleras"). Los modernistas para los que toca la orquesta de "El vals" han sido sustituidos por las muchachas y los muchachos de los primeros sesenta, de la España a caballo entre la autarquía o la axiología moral del régimen (los incómodos sostenes de esparto) y la llegada de los nuevos universos culturales de supuesta liberación mediante el sexo (el vello en un pubis punzante), los nuevos ritmos como el rock o el twist y el inconformismo juvenil (los cabellos teñidos, la bandera de la camisa a media asta). Por otro lado, los sostenes de esparto remiten a "los vestidos hechos de esparto querido" del poema aleixandrino.

La orquesta de "Twist" hace olvidar la geometría del ataúd, lo amargo de un hongo de ceniza, dos claras referencias a los horrores de la Segunda Guerra Mundial y a la bomba atómica. La de "El vals", la represión de los instintos eróticos. De aquí a su final el hipertexto sigue reescribiendo el hipotexto: "ya a la playa llegaron restos / de todos los

naufragios, cadenas / del no faltaba más, con Dios, / siempre a sus pies de valeses como goma / de gomosos y faldas como colas / de cocodrilos exiliados nada inocente / nada sorprende oh difunta sabiduría / del sorprenderse canta un melencólico asceta / la noche complica la soledad, young / alone by by y sin embargo añoramos / al uomo in frac con chistera y suicidio / que combatía a la muerte con un Yo os amo" (Vázquez Montalbán, 2001: 100). La playa a la que llegan esos restos de naufragios remite a la "playa sin ondas" en la que Aleixandre convierte el vals, y a la que arriba, como hemos visto, un revuelto de conchas, tacones, espumas o dentaduras postizas. En "Twist" arriban a esa playa, no solo los naufragios de la historia, sino también las hipócritas fórmulas de cortesía que aún regían entre las clases dominantes de la España franquista. En este punto "Twist" sigue el rechazo de la hipocresía social que se detecta en "El vals". No en vano, a esa playa también llegan valeses como goma de gomosos y faldas como colas de cocodrilos exiliados, imágenes que parten de estas otras de Aleixandre: "Las cabezas son nubes la música es una larga goma", "Unas faldas largas hechas de colas de cocodrilos". Los caballeros y las damas de la aristocracia finisecular, los lentos modernistas, han dejado su lugar en "Twist" a los pisaverdes o gomosos (una imagen surgida por contigüidad a los aleixandrinos "valeses como goma"). Las líneas restantes también transforman el hipotexto, jugando con la falta de puntuación: "nada sorprende oh difunta sabiduría / del sorprenderse" se apoya, por un lado, en el mismo comienzo de "El vals" ("Eres hermosa como la piedra / oh difunta / oh viva oh viva eres dichosa como la nave"), y por otro lado en estos dos versos posteriores: "Todo lo que está suficientemente visto / no puede sorprender a nadie". Si Aleixandre alude a las conductas y vestimentas artificiales de las gentes de las que se burla, Vázquez Montalbán muestra ya su falta de sorpresa ante la anómala situación social e histórica que vive y que le hace añorar, por encima de la canción que entona el melencólico asceta rockero, al hombre del frac cantado por Modugno, símbolo quizás de otra época más halagüeña para el intelectual comprometido que es autor de estos versos, precisamente la época de esos lentos modernistas para los que no suena la orquesta de "Twist". El hombre del frac se suicida, diciendo adiós a todo un mundo, sin que sepamos la razón, pero Vázquez Montalbán lo presenta combatiendo a la muerte con un "Yo os amo", las mismas palabras que pronuncia la muerte –revestida en este caso de un valor más positivo, dada la equivalencia aleixandrina entre destrucción y amor– al final de "El vals".

La rebelión surrealista del poema aleixandrino, que sigue los movimientos de "La valse" de Ravel (Gullón, 1958: 201), deja paso a unos ritmos de twist a través de los cuales Vázquez Montalbán muestra su resistencia ética y política en la España franquista. La deriva del hipotexto en el hipertexto acaba siendo un ejercicio de memoria histórica, puesto que no solo se hace memoria de la propia historia sentimental sino también de la cultura poética de la España republicana. A fin de cuentas, hablando de cómo

últimamente se intentaba conjurar la posibilidad de una “literatura ideológica”, de una literatura que también pudiera ser soporte y vehículo de ideas, que tuviera capacidad de influir sobre las gentes y sobre la sociedad, Vázquez Montalbán mostraba su complacencia por que algunos le considerasen ideólogo más que literato (Padura Fuentes, 1991: 47). Incluso quien no quiere intervenir directamente –afirma con lucidez– transmite ideología (p. 52). Puede hacerse literatura de ideas y también literatura pretendidamente no de ideas, pero que “siempre tiene ideología”, buena literatura formalista y literatura no solo formalista, “literatura con una voluntad histórica” (Colmeiro, 1988: 23)<sup>6</sup>. No extraña, entonces, que el autor se haya preguntado por el papel de la literatura en la construcción de la ciudad democrática (Vázquez Montalbán, 1998). El franquismo, nos dice, intentó detener la lógica histórica, secuestró la conciencia de una sociedad, falsificó la memoria, la historia, el lenguaje, toda expresión cultural, pero con la incorporación de España al sistema capitalista internacional, vigilada por el régimen franquista, y la consiguiente evolución de la sociedad civil nos convertimos en “postmodernos antes de ser postfranquistas”, la literatura española comenzó a reflejar descreimiento y pesimismo sobre su función social: “A lo sumo algunos escritores hemos sido incapaces de prescindir totalmente de nuestras obsesiones críticas y hemos mantenido la reivindicación de la memoria y de la sospecha como instrumentos del conocer enfrentados a la conjura de la cultura de la desmemoria y la integración en lo inevitable” (Vázquez Montalbán, 1991: 130). Muestra así su rechazo al decreto del final de la historia, al “empeño de la cultura universal dominante por desacreditar la memoria dentro del empeño más profundo de desacreditar el saber histórico” (p. 131), pues de lo que se trataría es de “rehistorificar” la postmodernidad (Balibrea, 1999) y vencer su desencanto (Colmeiro, 2014: 35-37). No por casualidad, el propio autor reconoce que cuanto ha escrito obedece a la tensión dialéctica fundamental entre la memoria como reivindicación frente al demonio del olvido y el deseo como eufemismo de la esperanza, de la Historia si se quiere (1998: 136). Memoria y deseo también laten en un hipertexto como “Twist”, un poema en el que se cumple la siguiente máxima de Genette (1989: 495): “si se aman de verdad los textos, se debe desear, de cuando en cuando, amar (al menos) dos a la vez”.

---

6 No se trata, aclara, de que el intelectual envíe “proteína pura ideológica a la sociedad”, sino de que persiga un uso socializable de la palabra, de que asuma su responsabilidad social, dándose cuenta del papel que ocupa mientras exista la división del trabajo y haciendo “compañía ideológica a los ya convencidos” (Balibrea, 1996: 67-68).

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALARCOS LLORACH, E. (1989 [2009]). "Tatuaje: un acercamiento a la copla". En *Eternidad en vilo. Estudios sobre poesía española contemporánea*, 207-221. Madrid: Cátedra, 207-221.
- ALEIXANDRE, V. (2001). *Poesías completas*, A. Duque Amusco (ed.). Madrid: Visor.
- ALONSO, D. (1952). "La poesía de Vicente Aleixandre". En *Poetas españoles contemporáneos*, 281-332. Madrid: Gredos.
- BALIBREA, M. P. (1996). "Pensar la historia, vislumbrar la utopía: reflexiones de un intelectual de izquierdas. Conversación con Manuel Vázquez Montalbán". *España Contemporánea* IX/2, 55-74.
- (1999). *En la tierra baldía. Manuel Vázquez Montalbán y la izquierda española en la postmodernidad*. Barcelona: El Viejo Topo.
- BARRAL, C. (1958). "Memoria de un poema. Homenaje a Vicente Aleixandre". *Papeles de Son Armadans* 32-33, 394-400.
- BERMÚDEZ, S. (1997). "Music to my ears: cuplés, Conchita Piquer and the (un)making of cultural nationalism". *Siglo XX/20Th Century* 15/1-2, 33-54.
- BODENMÜLLER, Th. (2001). "Yo no me voy a poner a juzgar la novela de Vargas Llosa...". Entrevista con Manuel Vázquez Montalbán". *Iberoamericana* 3, 173-180.
- BOUSOÑO, C. (1977). *La poesía de Vicente Aleixandre*. Madrid: Gredos, 3.ª ed.
- (1985). "El influjo de Aleixandre desde 1935 hasta hoy". *Boletín de la Real Academia Española* LXV/234, 49-60.
- CASTELLET, J. M. (2008). "Introducción a la primera edición de Memoria y deseo, seguida de un apéndice y un epílogo para esta edición". En Manuel Vázquez Montalbán, *Poesía completa. Memoria y deseo 1963-2003*. Barcelona: Península, 43-68.
- CATE-ARRIES, F. (1986). "Manuel Vázquez Montalbán: pop culture, mass media and the poetic creation". *Confluencia* 2/1, 21-27.
- CERNUDA, L. (1955 [1970]). "Vicente Aleixandre". En *Crítica, ensayos y evocaciones*, L. Maristany (ed.), 225-233. Barcelona: Seix Barral.
- COLMEIRO, J. F. (1988). "Desde el balneario. Entrevista con Vázquez Montalbán". *Quimera* 73, 12-23.
- (1994). "Imágenes-músicas-textos: en busca de la memoria perdida". *Letras Peninsulares* 7/1, 55-72.
- (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. Manuel Vázquez Montalbán, historia y ficción*. Barcelona: Anthropos.
- COLMEIRO, J. F. (ed.) (2007). *Manuel Vázquez Montalbán. El compromiso con la memoria*. Woodbridge: Tamesis.

- CRUZ CASADO, A. (2010). "Cancionero general: textos, pretextos y contextos". En *Manuel Vázquez Montalbán desde la memoria. Ensayos sobre su obra*, J. M. López de Abiada, A. López Bernasocchi y M. Oehrli (eds.), 126-141. Madrid: Verbum.
- DUQUE AMUSCO, A. (1976). "El motivo erótico en Espadas como labios, de Vicente Aleixandre". *Ínsula* 361, 1, 12.
- EGEA, J. (1974). "Manolo: Vázquez Montalbán y poeta". *Camp de l'Arpa* 14, 10-16.
- FERRARI, M. B. (2001). "La escritura poética de Manuel Vázquez Montalbán". *Cuadernos para la Investigación de la Literatura Hispánica* 26, 121-129.
- GARCÍA, M. Á. (2001). *Vicente Aleixandre, la poesía y la historia*. Granada: Comares.
- (2012). *La literatura y sus demonios. Leer la poesía social*. Madrid: Castalia.
- (2014). "Amor igual a desesperación". En *Entre dos oscuridades, un relámpago. En recuerdo de Vicente Aleixandre*, A. Sanz (ed.), 179-186. Madrid: Ediciones de la Revista Áurea.
- GENETTE, G. (1989). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus.
- GRAF, E. C. (1994). "May i have this dance? Unveiling Vicente Aleixandre's 'El vals'". *Romanic Review* 85/2, 313-326.
- GULLÓN, R. (1958). "Itinerario poético de Vicente Aleixandre". *Papeles de Son Armadans* 32-33, 195-234.
- HERNÁNDEZ, M. (1990). "Música y poesía: tres poemas sobre el vals (1930-1931)". En *Poesía del 27*, A. Egido (coord.), 61-94. Zaragoza: Ibercaja.
- LANZ, J. J. (2000). "La presencia de Vicente Aleixandre en la poesía española desde 1936 (Notas de aproximación)". *Letras de Deusto* 88, 39-79.
- MARTÍNEZ FERRER, H. (1999). "Vicente Aleixandre: 'El vals'". En *Ultraísmo, creacionismo, surrealismo. Análisis textual*, 237-253. Málaga: Analecta Malacitana.
- NAVARRO, F. (1987). "Rencontre avec Manuel Vázquez Montalbán". *Europe* 702, 163-170.
- OPERÉ, F. (2010). "Una España para ser narrada: los cronistas de la Transición". *Hispanic Journal* 31/2, 39-52.
- PADURA FUENTES, L. (1991). "Reivindicación de la memoria. Entrevista con Manuel Vázquez Montalbán". *Quimera* 106-107, 47-53.
- RICO, M. (1997). "Entrevista a Manuel Vázquez Montalbán". *Ínsula* 605, 24, 21-23.
- (2001a). "Introducción". En *Manuel Vázquez Montalbán, Una educación sentimental*. Praga, 13-74. Madrid: Cátedra.
- (2001b). *Memoria, deseo y compasión. Una aproximación a la poesía de Manuel Vázquez Montalbán*. Barcelona: Mondadori.
- (2005). "La poesía de Vázquez Montalbán". En *Leer y entender la poesía: poesía y poder*, M. Muelas Herraiz y J. J. Gómez Brihuega (coords.), 147-161. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha.

- (2008). "La poesía de Manuel Vázquez Montalbán: un decálogo y una coda". En Manuel Vázquez Montalbán, *Poesía completa. Memoria y deseo 1963-2003*, 11-35. Barcelona: Península.
- RÓDENAS DE MOYA, D. (2009). "Letras en danza". En *Travesías vanguardistas. Ensayos sobre la prosa del Arte Nuevo*, 127-140. Madrid: Devenir.
- RODRÍGUEZ, I. (1979). "La música o la muerte: la metáfora emocional en las estructuras estéticas de Vicente Aleixandre". *Cuadernos Hispanoamericanos* 352-354, 594-610.
- RODRÍGUEZ, J. C. (2014). "La esfinge y la pirámide (Manuel Vázquez Montalbán o la literatura mestiza)". *Ínsula* 811-812, 3-7.
- (2015). *Para una teoría de la literatura (40 años de Historia)*. Madrid: Marcial Pons.
- SALAÜN, S. (1990). *El cuplé (1900-1936)*. Madrid: Espasa Calpe.
- SALINAS, P. (1935 [2007]): "Vicente Aleixandre entre la destrucción y el amor". En *Ensayos completos*, E. Bou y A. Soria Olmedo (eds.), 201-207. Madrid: Cátedra.
- SILES, J. (2011). "Figurativismo conceptual y abstracción irracionalista. *Espadas como labios* o el heterodoxo surrealismo de Vicente Aleixandre". En *Olvidar es morir. Nuevos encuentros con Vicente Aleixandre*, S. Arlandis y M. Á. García (eds.), 61-80. Valencia: Universidad de Valencia.
- SORIA OLMEDO, A. (ed.) (1991). *Antología de Gerardo Diego. Poesía española contemporánea*. Madrid: Taurus.
- TOUS, P. J. (2005). "Canción para después de una guerra: música popular y memoria cultural en la poesía de Manuel Vázquez Montalbán". En *Vanguardia española e intermedialidad. Artes escénicas, cine y radio*, A. Mechthild (ed.), 331-351. Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert.
- TYRAS, G. (2003). *Geometrías de la memoria. Conversaciones con Manuel Vázquez Montalbán*. Granada: Zoela.
- (2009). "La poesía de Manuel Vázquez Montalbán: entre rosas y abril". *Ínsula* 753, 23-26.
- URRUTIA, J. (1977). "La palabra que estalla (a la vista): 'El vals', de Aleixandre". *Ínsula* 368-369, 14.
- (1979). "De Salvador Rueda a Vicente Aleixandre: un vals en dos tiempos". *Cuadernos Hispanoamericanos* 352-354, 457-469.
- VÁZQUEZ MONTALBÁN, M. (1968). "Respuesta al cuestionario". En *Antología de la nueva poesía española*, J. Batlló (ed.), 363-365. Barcelona: El Bardo.
- (1969). "Poética". En *Poesía social española contemporánea. Antología (1939-1968)*, L. de Luis (ed.), 439-441. Madrid/Gijón: Júcar, 3.ª ed.
- (1971). *Crónica sentimental de España*. Barcelona: Grijalbo, 1998.
- (1974 [2014]). *Cien años de canción y music hall*. Barcelona: Nortésur.
- (1991). "La literatura española en la construcción de la sociedad democrática". *Revista de Occidente* 122-123, 125-133.
- (1998). *La literatura en la construcción de la sociedad democrática*. Barcelona: Crítica.
- (2000). *Cancionero general del franquismo, 1939-1975*. Barcelona: Crítica.

MIGUEL ÁNGEL GARCÍA

—— (2001). *Una educación sentimental*. Praga, M. Rico (ed.). Madrid: Cátedra.

—— (2008). *Poesía completa. Memoria y deseo 1963-2003*. Barcelona: Península.

Recibido el 28 de enero de 2016.

Aceptado el 2 de noviembre de 2016.