

# **El gráfico en alza de un ritmo vital**

La construcción de una sentimentalidad popular de posguerra en *Crónica sentimental de España* y *Una educación sentimental*, de Manuel Vázquez Montalbán

**Autor:** Erasmo Rejón Hernández

**Grado:** Filología hispánica

**Curso académico:** 2019-2020

**Tutor:** Juan José Lanz Rivera

**Departamento:** Filología hispánica, románica y teoría de la Literatura

## *Índice*

|  |       |
|--|-------|
| <i>Resumen</i>   | P. 2  |
| <i>Introducción</i>  | P. 3  |
| <i>El valor testimonial de Crónica sentimental de España</i>                           | P. 6  |
| <i>La sentimentalidad popular de posguerra: «el gráfico en alza de un ritmo vital»</i> | P. 10 |
| <i>El mestizaje cultural de Una educación sentimental</i>                              | P. 20 |
| <i>A modo de conclusión</i>  | P. 24 |
| <i>Bibliografía</i>  | P. 25 |

## Resumen

En este trabajo pretendo analizar de forma aproximativa la construcción de una sentimentalidad popular de posguerra en *Crónica sentimental de España* y *Una educación sentimental*, del escritor barcelonés Manuel Vázquez Montalbán (1939-2003). En su crónica, Manuel Vázquez Montalbán habla de la cultura popular de los años cuarenta, cincuenta y sesenta, de su impacto en la psicología social y de cómo se va convirtiendo cada vez más en cultura de masas al servicio de la ideología dominante. Al hacerlo, el autor nos da la pauta de un tiempo histórico desde el punto de vista de las clases populares y teniendo en cuenta sus emociones, y nos muestra cómo la cultura popular de posguerra sirvió para que las clases desfavorecidas asumieran la nueva realidad postbélica. Por ello, a lo largo de los años cuarenta, hay un progresivo aumento de un tono vital optimista en las expresiones artísticas populares, y sobre todo en la música popular. *Una educación sentimental* habla de la conformación de la conciencia del sujeto poético en sus diferentes vertientes. Así, asume su identidad cultural, desde donde se posiciona para afrontar con sentido crítico la realidad circundante. Esta posición consiste en reivindicar la descolonización de los elementos culturales y subculturales, de los que se había apropiado el franquismo. Para ello injerta intertextualmente elementos subculturales con una función contracultural, y así, las coplas de Conchita Piquer o el jazz de Glenn Miller comparecen entremezcladas con referencias cultas a, por ejemplo, Jaime Gil de Biedma. Hay dos obras fundamentales de Vázquez Montalbán que complementan este trabajo: *Crónica sentimental de la transición* y el *Cancionero general del franquismo*. Asimismo, añadiré diversas perspectivas autorizadas al respecto, para finalmente elaborar un apartado con las conclusiones oportunas.

## Introducción

Este trabajo consiste en analizar la construcción de una sentimentalidad popular de posguerra en *Crónica sentimental de España* y *Una educación sentimental*, de Manuel Vázquez Montalbán<sup>1</sup>. *Crónica* es una recopilación de artículos publicados en la revista *Triunfo* posteriormente publicados en forma de libro en 1969. En ellos, el autor examina la vida cotidiana de las clases populares entre el final de la guerra civil de 1936 y el asentamiento de la sociedad de consumo de los años sesenta. A mitad de camino entre la realidad objetiva —*crónica*— y la realidad personal —*sentimental*— (Lanz, 2002: 188), la obra comenta las distintas manifestaciones culturales que permearon la vida de las clases sociales desaventajadas en aquellas décadas. Dichas manifestaciones reflejan la evolución de la sentimentalidad popular, que se construye culturalmente desde la propaganda, pero también desde la propia *inteligencia sentiente*, hablando en términos zubirianos (Zubiri, 2004), de las clases sociales menesterosas. En efecto, las canciones, a las que Vázquez Montalbán presta especial atención por su relevancia en la cultura popular, representan para las clases sociales derrotadas algo más que un mero medio de transmisión de la ideología del régimen de Franco (Fernández Colmeiro, 2005: 87), ya que conectan con ellas desde su propia realidad sentimental. Como se expresara en la película documental *Canciones para después de una guerra* (1971), dirigida por Basilio Martín Patino y fundamental como complemento al tema de este trabajo<sup>2</sup>:

Eran canciones para sobrevivir. Canciones con calor, con ilusiones, con historia. Canciones para sobreponerse a la oscuridad, al vacío, al miedo. Se escuchaban una y mil veces de los mismos labios, las sabíamos, las vivíamos, las cantábamos. Eran canciones para ser cantadas directamente. Canciones para ayudarnos a la necesidad de soñar, en el esfuerzo de vivir (Martín Patino, 2004).

---

<sup>1</sup> Vázquez Montalbán, Manuel, *Crónica sentimental de España*, Barcelona, Grijalbo, 1998 y Vázquez Montalbán, Manuel, *Una educación sentimental*. Praga, ed. de Manuel Rico, Madrid, Cátedra, 2001; en adelante, *Crónica* y *Educación*, respectivamente.

<sup>2</sup> Y por ello añadido al *corpus* textual el *Cancionero general del franquismo* (Vázquez Montalbán, 2000), de inestimable valor, que recoge un buen número de las canciones populares de aquel tiempo, y que cuenta además con una importante introducción del propio Vázquez Montalbán que no sólo contribuye a la perspectiva de análisis de este trabajo sino que además permite conocer el punto de vista y la intencionalidad del autor.

Esta realidad sentimental revela así la vivencia intrahistórica de los diferentes eventos de la gran Historia, o cómo las clases desfavorecidas se adaptaron existencialmente a la nueva situación nacional que imponía la dictadura. En todo ello subyace, por lo tanto, una idea de que la sentimentalidad popular se constituye culturalmente como un eje en el que convergen la realidad personal cotidiana y la realidad histórica impuesta, lo que nos proporciona la pauta para leer sociológicamente un tiempo. Para ello se hace imprescindible incorporar una perspectiva psicoanalítica que, revisando los postulados de J. Lacan, dice de cómo el ciudadano experimenta los hechos histórico-sociales psicológicamente. Por un lado, viviría las manifestaciones artísticas populares como un proceso de reparación interior (Žižek, 2000) y, por el otro, el poder se le impondría psicológicamente, implantándose en el inconsciente a través de tales representaciones artísticas, que, empleando terminología marxiana, pasarían a formar parte de la superestructura (Marx, 2010). El inconsciente remitiría así a todo el campo social, y por lo tanto económico y político (Deleuze y Guattari, 1985).

*Educación*, por su parte, es el primer poemario de Manuel Vázquez Montalbán. Aunque fue escrito durante los años de 1962 y 1963 en la prisión de Lérida, no fue publicado hasta 1967<sup>3</sup>. En la segunda edición del libro (1970) se añade la sección denominada «Liquidación de restos de serie», que se va ampliando sucesivamente en ediciones posteriores. En *Educación*, Vázquez Montalbán narra el complejo proceso de conformación de la conciencia del sujeto poético en sus diferentes dimensiones. Para ello traza una trayectoria que determina la estructura del libro y que abarca desde la experiencia colectiva anterior a la guerra, que hereda de sus mayores, hasta la realidad cambiante de los años sesenta, sobre la que lanza una mirada corrosiva. La voz poética asume una identidad cultural con la que afronta la realidad y proyecta, en suma, una mirada crítica hacia las realidades presente y pasada que sintetiza la memoria personal y colectiva de los hijos de la generación derrotada durante la Guerra civil (Rico en Vázquez Montalbán, 2001: 31).

---

<sup>3</sup> Según comenta el propio autor en *Memoria y deseo*: «Durante mi estancia en la cárcel de Lérida encontré mi primera *forma poética* enteramente satisfactoria [...] Durante esa estancia carcelaria escribí *Una educación sentimental* y *Movimientos sin éxito*» (Vázquez Montalbán, 1986: 277).

*Crónica* encuentra una prolongación en *Crónica sentimental de la transición* (Vázquez Montalbán, 1985). La continuidad entre ambas crónicas contribuye a contextualizar *Educación*, y revela un progresivo trasvase de la cultura popular a la cultura de masas, que Vázquez Montalbán analiza en un sentido crítico que queda reforzado con el estilo irónico con el que las escribe. Lo que nuestro escritor empieza a anotar, en la línea de lo apuntado por W. Benjamin (Benjamin, 2012), es un desplazamiento de las clases populares como productoras/receptoras de la cultura popular a la producción popularista en serie y masificada por parte de los medios de comunicación de masas, donde el pueblo no es ya el productor de la cultura popular sino su consumidor, y ésta un proceso industrial más dentro del sistema de producción capitalista que contribuye a encauzar al individuo en pro del proyecto civilizatorio, estableciéndose a través de ella una relación de dominio (Horkheimer y Adorno, 2016; Bourdieu, 2006). Según Vázquez Montalbán, la cultura popular emanaría, paradójicamente, cada vez menos de creaciones populares y cada vez más de la propia industria cultural, que re-crea esos elementos de la tradición popular con una finalidad estética, y ello dice ideológica.

Esto es precisamente lo que sucede en *Educación*, con la salvedad de que los elementos populares intrahistóricos o subculturales que introduce intertextualmente en sus poemas tienen un sentido contradiscursivo que para S. García pretende no tanto «mostrar sencillamente que una canción de Conchita Piquer [...] posee la misma relevancia cultural que los versos de *La tierra baldía*» (García, 2016: 69), pues esto implicaría aceptar la influencia en su obra de la estética *camp* de S. Sontag<sup>4</sup>, lo que él rechazaba «a pesar de lo expresado por el padre de los novísimos» (García, 2016: 69 y Castellet, 2010: 44). Lo que más bien trataría de hacer Montalbán en *Educación* es «reivindicar y devolver al pueblo esa cultura popular de la que se había apoderado el franquismo, así como ser la expresión clara y coherente del mestizaje cultural de su propia generación» (García, 2016: 69).

---

<sup>4</sup> «No me movía a mí la pulsión *camp*, teorizada entonces por Susan Sontag, [...] puesto que yo no cultivaba el pop con un propósito vanguardista o lúdico, sino como un acto de reafirmación de mi propia conciencia de origen y proyecto personal y colectivo. Yo utilizaba 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» (Montalbán, 2003: 22). Sobre la cuestión *vid.* «Notas sobre lo “camp”» (Sontag, 1996: 355-376).

## *El valor testimonial de Crónica sentimental de España*

*Crónica* se agrupa en tres apartados: «Los años cuarenta», «Fútbol y technicolor» y «Los felices sesenta». En ellos, Vázquez Montalbán nos habla de la cultura popular del período que transcurre entre el final de la guerra civil y las postrimerías de la década de los sesenta. La idea fuerza de la obra es que la cultura popular refleja la sentimentalidad de las bajas clases sociales, que en tanto que evoluciona en función de las transformaciones políticas, económicas y sociales que acaecen, va adaptando sus discursos en virtud del tiempo histórico.

La crónica sentimental de los años cuarenta testimonia el gráfico en alza de un **ritmo vital**. La sustitución del carretón de mano por la furgoneta, del toreo tristísimo de Manolete por el toreo *rock and roll* de los años cincuenta, de aquellos futbolistas a destajo por Kubala y Di Stéfano... es la distancia que separa los años cuarenta de los cincuenta. Santo Tomás de Aquino y el padre Ceferino González se repartieron todos los decanatos de las Facultades de Filosofía y Letras de España. Balmes era un neoconservador peligroso en 1940. En cambio, en 1951 Balmes ya había sido rehabilitado y los más audaces se atrevían a proponer la rehabilitación de Ortega y Gasset en un diez por ciento de su obra. Para aquellos pioneros del *aggiornamento* y del contraste de pareceres, mis respetos (Vázquez Montalbán, 1998: 31).

Subrayo *ritmo vital* porque *Crónica* no es sólo una fotografía del sistema cultural popular del franquismo, ni una relación de sus protagonistas, ni tampoco un muestrario de los cambios que van teniendo lugar bajo la dictadura en el imaginario colectivo de las clases desfavorecidas. Sobre la descripción de la configuración cultural y social de la posguerra, *Crónica* posee además un importantísimo valor testimonial, pues a través de los hechos culturales que narra, nos da la pauta de cómo era la vida cotidiana de las clases populares, y la vivencia interior individual de los vencidos con respecto al nuevo tiempo histórico. A través de su sentimentalidad, el pueblo construyó en la posguerra su lugar dentro de la Historia. «Los hombres y mujeres de los años cuarenta en edad de haber vivido plenamente la guerra, de haberla hecho, se entregaban al esfuerzo de reconstruir la razón de una convivencia. Eran razones truncadas, porque

unos las tenían todas y otros sólo las que les prestaban» (Vázquez Montalbán, 1998: 32). En esa relación de la cultura popular con su porqué vital e histórico, *Crónica* relata, desde el punto de vista de la vida ordinaria de los derrotados en la guerra, cómo se reconstruyó el país, así como el proceso de adaptación existencial de éstos durante los años cuarenta. Eso convierte la cultura popular en un punto de encuentro entre la sentimentalidad personal de los perdedores y su lugar en la Historia. *Crónica* es, en efecto y ante todo, un relato desde lo cotidiano. Vázquez Montalbán analiza en ella el día a día que subyace bajo la realidad establecida:

Los niños eran excepcionales espectadores de aquella reconstrucción. Habían pasado algunos años sueltos mientras sus padres ganaban o perdían la guerra civil. Conservaron esa libertad durante los primeros años de la posguerra. Pero, después, o se reintegraban al orden o se iban a asilos disciplinarios, donde se ha formado un ochenta por ciento de la delincuencia española que ahora va por los cuarenta años (Vázquez Montalbán, 1998: 34).

El autor pone la técnica literaria al servicio de los hechos que refiere retrospectivamente. Desde la ironía que permea toda la obra se proyecta el sentido crítico que impregna *Crónica*. A este procedimiento se le suma el desdoblamiento de la voz narrativa en quienes padecían de manera directa las circunstancias históricas, como se muestra en el texto que acabo de citar. Construye así un tipo de lector implicado que se introduce en la narración, que verdaderamente recrea las imágenes de la posguerra y las vivifica en sus entrañas casi como si las visualizara como espectador directo. Vázquez Montalbán, que se dirige a un público inevitablemente distanciado de la posguerra por el tiempo transcurrido entre ésta y la publicación de su libro —escribe sobre la cultura popular en los años cuarenta y cincuenta pero desde la distancia de finales de los años sesenta, lo que le otorga una distancia crítica (de ahí cierta ironía), pero al mismo tiempo una complicidad sentimental—, consigue de esta forma que aquél se identifique con el sentir de las gentes que sufrieron el desgarramiento de la guerra. Por otro lado, desde la perspectiva de los años en que escribe, lo que está evocando precisamente es la desaparición de esa cultura y su suplantación por la producción en serie de productos culturales de consumo popular desde una incipiente industria cultural.



Vázquez Montalbán, por tanto, construye una sentimentalidad irónica, que no sólo refleja la realidad sino que tiene una voluntad estética que pretende transformarla.

La cotidianidad quedaba velada por la ampulosa retórica franquista y las costumbres que el régimen trataba de sostener, que ocultaban una España mucho más prosaica. Franco no se impuso sólo belicosamente y mediante la represión, sino que el régimen trató de implantar su ideología también mediante el lenguaje, a fin de alienar e infantilizar a los sujetos.

El SOE (Seguro Obligatorio de Enfermedad) despertaba el recelo de su segundo término, porque jamás palabra alguna se ha parecido tanto a obligatorio como prohibido. Era una voz autárquica que en un primer momento se compensaba por la magnificencia del marco. Había consultorios de barrio humilde con su jardín interior, con su conserje vestido casi a la Federica. Años después, había consultorios en habitaciones realquiladas. Perteneían a pisos de viudas malencaradas, conscientes de su predominio sobre los productores enfermos. Las viudas malencaradas sustituyeron a los conserjes almirantados, que cabeceaban cada vez que censuraban el estado desvencijado de aquellas frágiles cartillas con foto familiar (Vázquez Montalbán, 1998: 104).

Esa cotidianidad se integra en respuestas estéticas que pasan a formar parte de la cultura popular, generando el imaginario colectivo del que ésta se sirve. Mediante esas contestaciones, el público popular verificaba no sólo las posibilidades de expresión del autor, sino también las suyas propias. Por eso, de su análisis es posible extraer el tono comunitario de los españoles de la posguerra, la actitud con la que afrontaban la realidad, la moral popular y los objetos, temas, imágenes, tipologías y mitos arraigados en el inconsciente colectivo (Vázquez Montalbán, 2001).

Todavía no muy extendida la «semana inglesa», la mayoría de empresas concedían sólo el domingo como día festivo. El español «pobrete y alegrete» tenía su octavo día de la semana. Era posible entonces ver cómo entre cuatro o cinco muchachos trabajadores se alquilaba un taxi con gasógeno, un taxi

que gracias al gasógeno podía llevar al paraíso de un baile de las afueras, donde las muchachas tardaban en recuperar la normal estrechería erótica de la preguerra. «Oh... el gasógeno. / ¡El mundo está funesto! / ¡Las cosas jorobás! / ¡Por eso nos han puesto / el gasógeno detrás!» (Vázquez Montalbán, 1998: 55-56).

Estas respuestas estéticas sirvieron a las clases desfavorecidas para enfrentarse psicológicamente a las malas condiciones de vida de la posguerra, consecuencia de la barbarie destructiva del conflicto bélico y de la pobreza que se instaló posteriormente en el país con la autarquía. La cultura popular en que se integran estas respuestas queda reflejada en *Crónica* en relación con la dimensión psicológica de quienes accedían a ella. Por lo tanto, los hechos culturales recopilados en *Crónica* no son vistos sólo exteriormente, sino desde el modo en que se viven interiormente; el retrato de las clases sociales desfavorecidas queda así pues trazado junto a la vivencia interior de sus circunstancias. Estas clases sociales conectaban emocionalmente con la cultura popular, era para él una válvula de escape. De ahí que la tuberculosis, una auténtica plaga en una España empobrecida y hambrienta que carecía de tratamiento antibiótico (Rico en Vázquez Montalbán, 2001: 89), y que dejó una huella indeleble en el imaginario colectivo, fuera sin embargo representada de manera irónica en las canciones infantiles:

Había tanta tuberculosis que los niños se reían de la tuberculosis y cantaban una canción que decía: «Somos los tuberculosos / los que más / los que más nos divertimos, y en todas nuestras reuniones / arrojamos, arrojamos y escupimos. // Es el bacilo de Koch / el que más / el que más nos interesa, / y estamos llenos de taras / de la cabeza, de la cabeza / a los...» (Vázquez Montalbán, 1998: 32).

Pero, a la vez, en el momento en el que la cotidianidad del pueblo pasaba a formar parte de la cultura popular a través de construcciones estéticas, también pasaba a formar parte de la superestructura. Toda expresión artística aparece en *Crónica* vinculada al proyecto cultural del franquismo, y ello dice a su discurso de poder. Vázquez Montalbán apunta a la cultura como una forma de integrar a los individuos en la estructura social del régimen. La cultura popular contribuía a construir una moral

popular franquista, que se implantaba en el inconsciente colectivo de manera digerible y aparentemente espontánea. «Estábamos a un paso de un nuevo temple popular. Era un paso a medias condicionado por la propia realidad sentimental del pueblo, a medias programado por los resortes de la cultura popular» (Vázquez Montalbán 1998: 78), afirma refiriéndose al cambio de sentimentalidad que tiene lugar con el fin de la carestía. La sentimentalidad popular se construye así pues bilateralmente a través del sistema cultural, tanto desde la propia realidad sentimental del pueblo como desde la estructura social que articula ese sistema, configurándose mutuamente. De esta manera, a medida que vaya evolucionando políticamente la sociedad, también irá cambiando el gusto del pueblo. El pueblo se transforma así en público, el receptor se convierte en consumidor, y la cultura popular en un bien de consumo más. La cultura popular revela tales transformaciones, permitiendo obtener la radiografía de esos cambios a partir del ajuste/desajuste entre la realidad objetiva y la vivencia personal de esa realidad.

*La sentimentalidad popular de posguerra: «el gráfico en alza de un ritmo vital»*

Para Vázquez Montalbán, la sentimentalidad se construye históricamente. La posguerra, desde el punto de vista del análisis de la cultura popular, comienza en abril del 39 y se va diluyendo en los años cincuenta con su transformación en una cultura de masas. No en vano *Educación* se inaugura con «Nada quedó de abril», en el que se yuxtapone y a la vez contrapone dos tiempos históricos que la voz poética mira retrospectivamente: el del abril en que se proclamó la II República en 1931 y el abril del 36 en que se declaró la guerra. Pero es también el abril que abría *La tierra baldía*, de T. S. Eliot, referencia culta queda desplazada y contrastada, ya que inmediatamente comienza el desarrollo de la vida cotidiana popular de aquel abril español republicano<sup>5</sup>.

---

<sup>5</sup> «Abril es el mes más cruel, criando / lilas de la tierra muerta, mezclando / memoria y deseo, avivando / raíces sombrías con lluvias de primavera» (Eliot, 2016: 195).

La tónica de la realidad existencial e histórica del momento es la dificultad y la pobreza, que imponen el paisaje desolador que queda tras la guerra y el racionamiento del período autárquico del primer franquismo. La cultura popular refleja al principio de la década de los años cuarenta una sentimentalidad pesimista, de supervivencia, acorde con esa realidad existencial y al margen de «la superestructura moral que circulaba como una nube inmensa sobre la geografía ibérica» (Vázquez Montalbán, 1998: 39). Aparece en la cultura popular una mitología de las cosas, la trivialidad con aire triste de nocturno de los boleros de Antonio Machín, canciones sentimentales evasivas o que hablan de la pérdida... En efecto, las canciones, fuertemente vinculadas a la oralidad, y sobre todo la copla, son fundamentales para comprender la sentimentalidad de la época. En consecuencia también lo es la radio, el fenómeno de difusión de masas por antonomasia en aquel entonces. La radio cumplía un papel fundamental en la construcción sentimental popular de posguerra, contribuyendo a que aquellas canciones penetraran en la realidad sentimental de las clases populares junto a la propaganda de los diarios hablados o de los consultorios religiosos. Pero esto va cambiando a medida que avanza la década, evolucionando hacia una cultura popular optimista y cada vez más superestructurada, lo que se refleja en la canción nacional en sus diversas variantes o en los espectáculos populares vinculados al cine, pues era éste un acto social que incluía otros espectáculos como las variedades musicales, el circo o la copla. A lo largo de los años cuarenta se intenta inducir a través de la cultura popular una actitud vital positiva. Hay una progresiva transferencia desde un pesimismo inicial hacia un optimismo falsario que contrasta con la realidad histórica, pues el racionamiento y las malas condiciones de vida, por no hablar de las restricciones de la libertad, persistirán hasta los años cincuenta, cuando se produce un cambio de sentimentalidad. Es entonces cuando la cultura popular de posguerra desemboca en una cultura *americanizada* que prelude la llegada del liberalismo económico y de una sociedad basada en el consumo. En resumen, el tono sentimental de posguerra es lo que el propio Montalbán ha definido como «el gráfico en alza de un ritmo vital» (Vázquez Montalbán, 1998: 32).

Tras la instauración del régimen surge «una mitología de las cosas: el pan blanco, el aceite de oliva, el bistec de cien gramos, el jabón bueno, un corte de buen paño. La mitología del racionamiento y de las restricciones está presente de una manera obsesiva en los años cuarenta» (Vázquez Montalbán, 1998: 29). La canción sentimental de esos años da buena cuenta de ella:

Miente la canción popular que dice: «Ni se compra ni se vende el cariño verdadero». El gusto popular, y la propia conciencia popular, es contradictorio, porque ya Trudi Bora, en los años cuarenta, sabía que un topolino puede comprar un amor, sobre todo si el topolino va cargado de gasolina, producto no menos mítico en los años cuarenta. «El que quiera vivir / feliz con su mujer / yo le voy a decir / lo que tiene que hacer. / Si eres un hombre muy fino / su deseo adivina, / cómprale un topolino / y, además, gasolina» (Vázquez Montalbán, 1998: 51).

Los boleros de Antonio Machín con sabor a nostalgia también formaban parte de esta dinámica sentimental.

En 1939 un negro cubano y cantante llegó a España sin saber que iba a ser la voz de la trivialidad como válvula de escape de un pueblo; una trivialidad que, precisamente en 1939, tenía aire triste de nocturno. «Cuando silenciosa / la noche misteriosa / inunda con su manto la ciudad, / el eco de tu voz / me llama junto a ti / y yo no hago más que recordar». Esta fue la primera canción que Antonio Machín voceó. Su eco sobrevive sobre aquellas gentes náufragas, que en las colas ejercitaban el loable empeño de la supervivencia. «El pasado me atormenta, / qué lejos estás de mí...» ...proseguía la canción de Antonio Machín, como un paisaje; aquella melodía servía para una despedida [...] y, en efecto, a algo se estaba diciendo adiós cotidianamente. Algo moría día a día en cada español de los nacientes años cuarenta: la sonrisa de la victoria, la fe, la esperanza... y sobre todo quedaba una macabra divisa de supervivencia (Vázquez Montalbán, 1998: 28).

La cultura importada del momento refuerza ese tono sentimental.

Del extranjero les llegaban, hasta 1945, canciones italianas y alemanas, era inevitable la infiltración del trombón de Glenn Miller, canciones sudamericanas: «De la marimba al son te conocí, fui prisionero de tu dulce amor». Canciones tópicas, con temática amorosa, más o menos evasivas (Vázquez Montalbán, 1998: 36).

Se hacen muy conocidas las canciones de Conchita Piquer, como «No te mires en el río», que expresa «sentimientos puros de angustia, soledad, lejanía, misterio» (Vázquez Montalbán, 1998: 36), y que aparecen también injertadas en *Educación*, por ejemplo en el poema llamado precisamente «Conchita Piquer». En él, los elementos subculturales que introduce la voz poética sirven para establecer una serie de contrastes: entre lo histórico y lo cotidiano, entre lo público y lo íntimo, entre la realidad exterior y la vivencia de esa realidad, entre la dureza existencial y la idealización evasiva que trata de evadirla, entre los hombres que vuelven de la guerra y las mujeres que esperan. Así, leemos los versos «o la triste canción de la muchacha asomada / a la ventana, mirando el río, ahogada en el río, / como una rosa, una rosa *mu* blanca» (Vázquez Montalbán, 2001: 86), en clara referencia a «No te mires en el río». El autor dice en *Crónica* sobre ella:

*En Sevilla hay una casa y en la casa una ventana, y en la ventana una niña que las flores envidiaban. Junto a la ventana corre un río y el novio prohíbe a la niña que se mire en el río. El novio va a la Feria de Sevilla y de la feria trae para la muchacha manojillos de corales, zarcillos de plata, una alianza. Pero no la ve asomada a la ventana. «Y la vio muerta en el río, / cómo el agua la llevaba, / ¡ay, corazón, parecía una rosa!, ¡ay, corazón, una rosa mu blanca!». [...] Esta canción gustaba porque, como una obra de Shakespeare, tiene distintos niveles. Hay una canción sentimental primitiva: un novio, una novia, una muerte trágica, atávica, en el agua. Pero la relación lógica de todos estos elementos es absurda, existe una lógica, pero no es la lógica del tópico común de la canción de consumo. Es una lógica subnormal, para la que hay que tener educado el octavo sentido de la subnormalidad. Y bien educado lo tenían aquellos seres de precaria épica, aquellos españoles de los años cuarenta que habían perdido en el río de acontecimientos incontrolables: novias, novios, tierras, recuerdos, dignidades, palabras sagradas, ideas, símbolos, mitos, la alegría de la propia sombra (Vázquez Montalbán, 1998: 38).*

Algunas de las canciones contienen una narración idealizadora muy lejana a la superestructura del régimen, como la conocida «Tatuaje», cumbre del *hit parade* en 1940 según el *Cancionero general del franquismo*<sup>6</sup>. Canciones como ésta dicen de cómo se construía la moral popular femenina en la época.

¿Y qué tenía que ver con esa moral superestructural esa extraordinaria canción llamada *Tatuaje*? La cantaban con toda el alma aquellas mujeres de los años cuarenta. Aquellas pluriempleadas del hogar y de los turnos en trabajos fabriles afeminados. La cantaban para quien quisiera oír las a través de sus ventanas de par en par. Era una canción de protesta no comercializada, su protesta contra la condición humana, 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, al que muy bien hubieran podido encontrar en el puerto al anochecer. «Era alto y rubio como la cerveza». ¡Señores! En un momento en que la talla media del *homo hispanicus* era el 1,58 y la brillantina abastecía el pequeño derecho a ser Clark Gable todos los domingos. Y fascinada por el mítico, rubio, alto marino extranjero, la mujer de la canción, con voz emborrachada, va preguntando por él a todo navegante que llega al puerto... «era más dulce que la miel... era gallardo y altanero». Gallardo y altanero, dos adjetivos muy idóneos para la mitología femenina de la España masculina del sí señor y el como usted mande, don Liberto (Vázquez Montalbán, 1998: 40).

Efectivamente, de entre todos los campos de la cultura que *Crónica* abarca —cine y televisión, fútbol y torero y hasta la cultura infantil o las «go-go girls», a las cuales dedica el último capítulo—, hay uno que ocupa un lugar preeminente para Montalbán: la canción<sup>7</sup>. Las canciones, y más aún la canción de consumo, son para él

---

<sup>6</sup> El «Prólogo de 1972» incluye una lista con aquellas canciones de mayor recaudación entre 1939 y 1966. Sus letras y ritmos testimonian cómo se ha ido construyendo históricamente la sentimentalidad, mostrando la vinculación entre la realidad sentimental del pueblo que recogen y la cultura del momento histórico en que se popularizan (Vázquez Montalbán, 2000: XXIII-XXIV).

<sup>7</sup> Numerosos intelectuales de la transición, entre ellos, por supuesto, Vázquez Montalbán, han incidido en esta relevancia de las canciones (Sieburth, 2011: 516). C. Martín Gaité las consideraba «enseres fundamentales para la supervivencia» (Martín Gaité, 1990: 179). No es baladí citar en este punto a C. Martín Gaité. José Teruel Benavente, quien dirige el proyecto de investigación «Epistolarios, memorias, diarios y otros géneros autobiográficos de la cultura española del Medio Siglo» (FFI2013-41203-P), trabaja con ambos autores en la línea de lo esbozado en este trabajo.

esa pequeña ración de estética y épica indispensable para seguir viviendo con la cabeza sobre los hombros. Las canciones son esa ración de estética que más se presta a ser recreada a medias entre el que la emite y el que la recibe. Esta bipolaridad del sujeto creador [...] en la existencia misma del hecho artístico comunicado y reactualizado en cada lectura, contemplación o audición, tiene en la canción la interesante faceta de que puede convertirse en un test sobre psicología colectiva y sobre el temple sentimental popular de toda una época (Vázquez Montalbán, 1998: 36).

Y añade:

Las canciones no mienten. Los letristas son los más afortunados fotógrafos de la sentimentalidad. Saben que una buena canción-fotografía precisa reducir al máximo el número de las palabras, precisar al máximo su significado. A veces un simple letrista y musicador al servicio de una de aquellas orquestas que recorrían los veranos de la España eternamente devastada y reconstruida, acertaban, mágicamente, como si su mano hubiera sido movida por la magia de una sabiduría intangible. Acertaban en dar la clave de un temple (Vázquez Montalbán, 1998: 52).

La radio era clave para difundir las canciones, parte de una cultura eminentemente oral.

La radio tenía una envergadura considerable y estaba en condiciones de dictar la sentimentalidad popular, y así lo hizo entre 1950 y 1960. La cosa tuvo su prehistoria infraestructural: la intensa electrificación del país, la definitiva comercialización de los receptores. Se llegó a estimular las más variadas formas crediticias para comprar una radio. Por ejemplo: la de la radio hucha que funcionaba a base de ir metiendo monedas por una ranura. Periódicamente pasaba un empleado de la empresa vendedora y se llevaba la recaudación del mes. ¡Qué papel tan activo tenía el ciudadano en la búsqueda de su propia alegría! Es una fórmula [...] que tiene una interesante implicación educativa (Vázquez Montalbán, 1998: 119).



Pero también la propaganda:

Los diarios hablados eran un inventario de iglesias reconstruidas, vírgenes entronizadas y procesiones paliadas. Finos estilistas de la canción proclamaban el entusiasmo cristiano-melódico del país. «Quiero que mi escapulario / nunca se aparte de ti, / guárdalo como un sudario / que yo te dejo al morir. // Reza por mí todos los días / a la Virgen del Rosario, sólo te quiso en la vía quien te dio este escapulario» (Vázquez Montalbán, 1998: 67).

Los consultorios religiosos del padre Venancio Marcos (Vázquez Montalbán, 1998: 69) no dejaban de ser la extensión superestructural en la cultura popular de la pedagogía franquista, especialmente la que impartían aquellos curas que «tenían libros contruidos a base de respuestas para todo, con índice alfabético incluido. ¿La guerra como tema? Bastaba recurrir a la *Teología Moral* de Arregui» (Vázquez Montalbán, 1998: 71).

La pugna entre los elementos doctrinales constitutivos del nuevo orden ideológico ya se dejaba sentir en la didáctica nacional. Así, algunos maestros ponían especial énfasis en la majeza épica del pueblo. Era una historia escrita por Rodrigo Díaz de Vivar, Vasco Núñez de Balboa, Agustina de Aragón, María Pita y el hijo del general Moscardó (Vázquez Montalbán, 1998: 43).

Precisamente son los diarios hablados los que van dando síntomas de los cambios políticos y por lo tanto sentimentales que tienen lugar en España a partir de 1945.

La verdad de España, venían a decir los diarios hablados de Radio Nacional, acabará por imponerse en todo el mundo, pese a Eleonora Roosevelt. Todo era cuestión de tiempo. En realidad, nunca los

señores de la tierra se habían sentido tan tranquilos con respecto a España como a partir de 1945 (Vázquez Montalbán, 1998: 44).

Empieza a acelerarse el ritmo vital del país, apareciendo otro tipo de canciones, como la canción nacional (o nacionalista), que se cultivó por extenso en aquellos años y hasta bien entrados los cincuenta.

Entre 1939 y 1945 España vivió unos años deshojando la margarita y cuando, en 1945, se vio ya clarísimamente que lo importante para un hombre de orden no era ser ario puro, sino rentista en dólares, la mixtura española de Sigfrido y Miguel Ligeró se puso a cantar aquello de: «Como en España ni habló, / y eso lo digo en la China y en Madagascar» (Vázquez Montalbán, 1998: 31)

La canción nacional está fuertemente vinculada a la lírica tradicional pero temática y melódicamente condicionada por una idea concreta de lo que es ser español que construye una nueva épica, con letras como «Napoleón subió al cielo / a pedirle a Dios España. / Contestóle el Creador: ¿Quieres que te rompa el alma?» (Vázquez Montalbán, 1998: 58). O la del extranjero de «Sombrero en mano» (Vázquez Montalbán, 1998: 59), que queda maravillado ante nuestro paisaje: «Vivió una noche sevillana / y el extranjero afirmó: / ¡Mujeres como las de España / jamás las he visto yo! / Cuando me vaya diré, / si alguien me lo preguntara, / que en sol, vino y mujeres / es la esencia de la esencia / y como en España no hay nada».

Las canciones empiezan a cantar una falsa y mediocre alegría que va *in crescendo* a lo largo de los años cuarenta, falsa alegría que contrasta con la Realidad existencial de las clases populares de la época. Esta alegría anuncia cambios significativos en lo político que acabará repercutiendo en esas clases sociales. «*Pobretes pero alegretes* es, sin duda, el mejor eslogan celtibérico que define esa situación» (Vázquez Montalbán, 1998: 45). Como en

aquella deliciosa canción «A la lima y al limón», de la soltera de provincias que consigue enlazar el brazo de un señor de cincuenta «que dicen que es magistrado». Toda esta mediocre alegría iba *in crescendo*. Cuando se comprobó que las condiciones subjetivas del pueblo tenían pulsación de ave aterrada por todas las lluvias de este mundo... entonces el ritmo de la alegría se aceleró. Brotaron por todas partes permisos para verbenas callejeras, las radios programaron torrentes de canciones alocadas, alegres en sí mismas. Era el espíritu del bugui-bugui aplicado a aquel viejo cuplé: «Venga alegría, señores, venga alegría. / Reír, quiero reír...». Y para empezar se escapó la vaca del pueblo. «Tengo una vaca lechera / no es una vaca cualquiera, / me da leche merengada, / ay qué vaca tan sonada». Era la promesa de la abundancia, a punto ya de suprimirse el racionamiento. En las verbenas las gentes se ponían en fila india, con las manos en las caderas del de delante... «La conga del canuto / va y viene caminando». Todo pasaba (Vázquez Montalbán, 1998: 78).

Los espectáculos populares vinculados al cine también se hacen eco del cambio de tono de la cultura popular. «La gente iba al cine. Iba mucho al cine. Un cine de barrio con dos películas y variedades musicales al final valía dos, tres, cuatro pesetas» (Vázquez Montalbán, 1998: 74). Es el cambio hacia una cultura más visual, cambio que se acentuará con la llegada del technicolor y la entrada de Hollywood en los cincuenta y después de la televisión en los sesenta. No obstante, la oralidad sigue ocupando un lugar destacado, ya que se acudía al cine más por aquellos espectáculos de variedades musicales que por la película en sí. «No mucho crédito merecería el cine español cuando el pueblo arrugaba la nariz y decía “esa es española” o bien “es una españolada”» (Vázquez Montalbán, 1998: 74). También había espectáculos de circo.

Los payasos basaban sus chistes en el tema del hambre: «A ver —decía el payaso—, ¿vosotros sabéis cómo se guisa un pollo con judías?». «¡No!», contestaba el pueblo, puesto a régimen de pan negro, gelatina rosa, en vez de aceite, y un extraño arroz que parecía del Atlético de Bilbao porque llevaba una lista roja en cada granito. «Pues se guisa el pollo [...] con sus cebollitas, su ajito, su tomatito, un chorrito de coñac. Cuando ya está bien doraíto, se le echan las judías cocidas. Una vuelta. Otra vuelta. [...] Y cuando ya están doraditas las judías... pues, entonces, se tiran las judías, que es lo que comemos todos los días, y comemos el pollo, que no hemos comido pollo desde la Exposición del año 1929.» Aunque parezca increíble, el público se reía (Vázquez Montalbán, 1998: 74-75).

Con los visos de apertura del régimen y el fin del bloqueo aparecen nuevos mitos, como «el mito de Eugenia de Montijo, revitalizado, como todos los mitos monárquicos, después de 1947» (Vázquez Montalbán, 1998: 64). Y es que a partir de 1945 la cultura popular empieza a reflejar cambios hacia nuevas realidades políticas que anticipan el fin del bloqueo y el cambio en las relaciones políticas con los países extranjeros.

Y así, a través de la cultura popular, el pueblo se preparó para la llegada de la nueva sentimentalidad de los años 50, la década en la que los americanos comenzaron «su invasión pacífica. [...] El *American way of life* aún no estaba al alcance de los españoles. Pero la mitología, sí» (Vázquez Montalbán, 1998: 93). Empezó a extranjerizarse la cultura y a importarse el modo de vida americano basado en el consumo. Y también, claro, se importaron sus héroes y mitos. Todo cambio en la sentimentalidad popular y en el imaginario colectivo está relacionado con cambios políticos y en la visión de la vida. Tras la primera visita a España del general Eisenhower, llegaron las remesas de leche en polvo que garantizaban a las gentes las necesidades básicas, a la vez que aparecieron en nuestras pantallas los galanes de cine de Hollywood o el rock de Elvis y de Paul Anka.

De pronto, sobre las ciudades y los calveros, sobre los plantíos de repoblación forestal y sobre los pantanos, sobre las alzadas cabezas de España entera, aparecieron estelas de humo en los cielos en otro tiempo imperiales. Los cazas americanos dejaban extrañas líneas paralelas del humo más blanco de todos los humos. Y en los puertos, el rubio marino extranjero apareció repetido por decenas de millar. [...] ¡Hello, americano! ¿Chicle americano? Chicle, leche en polvo para Cáritas, queso paralelepípedo también para Cáritas, alguna lata de *beef* repartida por las *señoritas de las conferencias* entre las familias más pobres del lugar. Ninguna estadística ha dado el suficiente sentido a la elevación de la talla media del español actual, amamantado en parte con buena leche en polvo americana en la elevación de la estatura media (Vázquez Montalbán, 1998: 127).

La sentimentalidad popular reflejaba, pues, el cambio de época entre la posguerra y un cambio de registro histórico que avanzará hacia el liberalismo económico.

Paquita [Rico] llegaba al cine con derecho al taconeo; inauguraba el período de cine a la española con guapa folklórica en agfacolor. Por la puerta que ella abrió pasaron Carmen Sevilla [...], Lola Flores y paren ustedes de contar, porque, pese a algunos intentos posteriores, la definitiva apertura de España hacia Occidente de la mano del pacto hispanonorteamericano y del *Rock around the clock*, de Elvis Presley, o del *You are my destiny*, de Paul Anka, frustró el progreso del andalucismo en agfacolor. Es algo equivalente al arrinconamiento progresivo que padeció el andalucismo canoro tras la dictadura de la Piquer, la Reina o el Príncipe Gitano. Todo lo que surgió derivado de este andalucismo espontáneo era vivir de la renta sentimental de las gentes que entonces —¡ay, ecuador de los años cincuenta!— ya habían cumplido los cuarenta. (Vázquez Montalbán, 1998: 90).

### *El mestizaje cultural de Una educación sentimental*

*Educación* se divide en cuatro bloques bien estructurados. En «El libro de los antepasados» el poeta deposita la memoria heredada de los antecesores; «Una educación sentimental» es el espacio de la propia memoria sentimental y cultural; «Ars amandi» supone una indagación de los límites del conocimiento a través de lo erótico-amoroso que nos sitúa no sólo en el terreno emocional, sino además en el reflexivo; por último, «Liquidación de restos de serie» es un *collage* creado a partir de los referentes culturales de los años sesenta, que visibilizan el proceso de transformación de la conciencia colectiva vivido en la España posterior al desarrollismo económico (Rico en Vázquez Montalbán, 2001: 31). La sección fue añadida posteriormente. Presente y pasado, memoria personal y memoria colectiva, dimensión emocional y dimensión racional establecen una continuidad, entrelazándose a lo largo de los poemas. En suma, los poemas se van sedimentando en la memoria del yo lírico en dos direcciones: por un lado, avanzan de lo exterior de la memoria de sus antepasados a lo más íntimo de la

suya propia, a su propia educación sentimental y amorosa, para tomar conciencia y proyectar a continuación su mirada crítica hacia la Realidad circundante. Pero, por el otro, ese recuerdo que se va posando en él es permanentemente reevaluado, incluyendo al lector en esa valoración.

La obra se inaugura con un importante paratexto. Se trata de una sección de agradecimiento que con carácter poético se erige en auténtico compendio de la poética montalbaniana, verdadera declaración de intenciones que explicita las fuentes de las que bebe y anticipa los referentes que van a ir apareciendo en el libro:

*Agradezco  
a Quintero, León y Quiroga,  
Paul Anka, Françoise  
Hardy, Vicente Aleixandre,  
Ausiás March, Gabriel  
Ferrater, Rubén  
Darío, Jaime  
Gil de Biedma, Gustavo  
Adolfo Bécquer, Thomas  
Stearn Eliot, Glenn  
Miller, Cernuda, Truman  
Capote, Modugno, Lorca,  
José Agustín Goytisolo, Brecht,  
Lionel Trilling, Antonio  
Machín, Jorge  
Guillén, Joan Vinyoli, Quevedo,  
Leo Ferré, Carlos  
Marx, Adam Smith, Miguel  
Hernández,  
Ovidio Nason  
palabras,  
versos enteros por mí robados.  
P.D.—Y al Dúo Dinámico, Jorge Borges,  
Y Birkhoff & Mc Lane (matemáticos).*

Desde el primer verso se apunta ya a una de las características esenciales de *Educación*: «un peculiar *culturalismo* basado en el *mestizaje*» (Vázquez Montalbán, 2001: 24) que lo convierte en un novísimo atípico (Ferrari, 2016). Las referencias cultas

como la alusión al poeta romano Publio Ovidio Nasón comparecen entreveradas con nombres propios que el poeta extrae de la experiencia colectiva de las clases populares de su generación, como el del cantante de boleros Antonio Machín. Los distintos registros culturales, procedentes de distintos tiempos y de muy diferentes campos, conviven en sus poemas cohesionados por la educación sentimental de la voz poética, que no establece una diferencia de rango entre ellos en función de su presunta relevancia. Así, el poeta T. S. Eliot y los compositores de copla Quintero, León y Quiroga, el padre de la economía moderna Adam Smith y el del socialismo científico Karl Marx, Vicente Aleixandre y Miguel Hernández... son yuxtapuestos, compartiendo protagonismo en igualdad de condiciones. La voz poética asume muchas otras voces de diferentes registros sociales al construir su discurso<sup>8</sup>.

Atendiendo a los elementos populares que forman parte del mestizaje cultural de Vázquez Montalbán, destaca el poema «Conchita Piquer», que hace referencia a una conocida cantante de copla de los años cuarenta. Allí, en los vv. 4-6, aparece la letra de «Tatuaje»: «él llegó en un barco / de nombre extranjero, lo encontré en el puerto / al anochecer» (Vázquez Montalbán, 2001: 84). También se pueden encontrar sus ecos en el v. 29 de «XIII»: «cuando llega algún barco de nombre extranjero» (Vázquez Montalbán, 2001: 140). Según indica S. García (García, 2016: 61), en la interpretación de Vázquez Montalbán la copla contiene un mensaje de protesta, pese al «tufo fascistoide de un franquismo todavía germanófilo que impregna la letra (ese apuesto marinero “rubio como cerveza”, símbolo ario si los hay, promovido por las revistas de la época del flirteo del régimen con la Alemania nazi)» (Salaün, 2007: 41). Precisamente en «XIII» aparece «Margarita se llama mi amor», una canción cantada por la Milicia Universitaria. En «Conchita Piquer» hay asimismo dos referencias más a canciones interpretadas por la cantante: «Canción de la otra» y «No te mires en el río», como ha sido anteriormente indicado. En «SOE», además del propio título, que forma parte del imaginario colectivo de los años cuarenta, se incluye una canción infantil: «Somos los tuberculosos / los que más los que más nos divertimos / y en todas nuestras reuniones / arrojamos, arrojamos y escupimos» (Vázquez Montalbán, 2001: 90). En

---

<sup>8</sup> La noción de «polifonía» de Bajtin y su escuela de heterónimos (Voloshinov, 2016).

«Piscis», de «Horóscopo» (Vázquez Montalbán, 2001: 184), hay otra alusión canora, en esta ocasión a la popular tonada «Desde Santurce a Bilbao», que también aparece en «Bilbao Song»: «*a Montejurra*, un tubo tan largo / como el carril desde Santurce / a Bilbao». En el v. 5 de «Bilbao Song» aparece, además, una alusión a la sevillana «Un amor en cada puerto». En «Bíceps, tríceps» (Vázquez Montalbán, 2001: 92), se sirve de la canción «La niña de Puerto Rico», y en «Otoño cuarenta» cita parte de una canción del Dúo dinámico: «no, / no es posible el amor, es un sueño / romántico» (Vázquez Montalbán, 2001: 115).

Para representar la parte española de su mestizaje cultural (García, 2016: 64), usa en «Visualizaciones sinópticas» (Vázquez Montalbán, 2001: 171) una variación de «El beso en España»: «LA ESPAÑOLA CUANDO BESA BESA SIEMPRE DE VERDAD». Para representar la parte catalana, inserta el estribillo de «Tots som pops», de La trinca. Vázquez Montalbán también introduce letras en otros idiomas. En «Argüelles» (Vázquez Montalbán, 2001: 98), se canta una versión musical del poema de Rosalía de Castro «Negra sombra»: «cantará a media voz Juan Anlló, negra / sombra, negra sombra». También aparece un fragmento de «Le Chant des Partisans», himno de la resistencia francesa durante la II guerra mundial. Hay más alusiones a canciones francesas en «Françoise Hardy», donde cita dos versos de «Le premier bonheur du jour»: «la lampe / qui s'éteigne, le dernier bonheur». En los vv. 3 y 4 de «Otoño cuarenta» aparece un fragmento de «Milord», de Edith Piaf: «aquella canción de la Piaf je / vous connais, milord» (Vázquez Montalbán, 2001: 114), y en «XIII» hay una referencia a «Si tu t'en vas», de Leo Ferré: «por donde se queja Leo Ferre / si tu t'en vas, / si tu t'en vas, un jour, tu m'oubliaras». En «Arte poética» aparece el estribillo de «Sapore di mare», de Gino Paoli: «sapore di mare, sapore / di sale» (Vázquez Montalbán, 2001: 189). En «IX» hay una alusión a «Vecchio frack», de Domenico Modugno: «donde late el último Modugno ad / un attimo d'amore che mai più ritornerà» (Vázquez Montalbán, 2001: 133). También hay referencias a la música inglesa. Hay una doble referencia a «I know why (and so do you)», de Glenn Miller: en «Conchita Piquer», la canción sirve para establecer un contraste entre la realidad de posguerra y la realidad sentimental que transmitía la música («canta / el petirrojo en



diciembre / escépticos —en la calle / no crecían violetas en diciembre—»). Y en «VII» (Vázquez Montalbán, 2001: 130), leemos: «besos quizá / bajo pérgolas, lento jazz, petirrojos / que cantan en diciembre». En «XI» (Vázquez Montalbán, 2001: 136), el poeta se refiere a Paul Anka: «si canta Paul Anka / la antigua historia del Young Alone».

Además de las canciones, hay otras referencias subculturales: a las voces de la calle, a la radio, al cine... En «Nada quedó de abril...», Vázquez Montalbán inserta los gritos de unos manifestantes: «Visca / Macià qu'és català, mori Cambó qu'és un cabró» (Vázquez Montalbán, 2001: 82). En «Jamboree» aparecen las voces de quienes no se atreven a gritar «yankee, go home» (Vázquez Montalbán, 2001: 101). El diario hablado nocturno de la radio aparece así en «Conchita Piquer»: «las diez de la noche en el reloj de la Puerta / del Sol —Radio Nacional de España— Madrid». El poema «El hombre que sabía demasiado» se refiere al título de la película de Alfred Hitchcock *The man who knew too much*.

#### *A modo de conclusión*

Han sido analizados *Crónica* y *Educación* desde el punto de vista de cómo Manuel Vázquez Montalbán construye la sentimentalidad popular de posguerra. *Crónica* es una suerte de historia de la cultura popular. Vázquez Montalbán entiende la cultura popular como una intersección en permanente evolución entre el sistema de poder franquista y la asunción psicológica de la realidad. Desde este punto de vista, se puede entender que durante la posguerra la cultura popular muestre un tono o ritmo vital en alza. Texto y contexto se funden en el relato. Pero hay voluntad estética, pues Vázquez Montalbán relata los hechos sirviéndose de una ironía que aporta una dimensión crítica, pues entiende que la cultura popular es cada vez más cultura de masas, la cual toma elementos de la cultura popular y los reconstruye con un fin ideológico. *Educación*, sirviéndose de estructuras poéticas que toman esos elementos subculturales de los que habla por extenso en su crónica, conforma en sus poemas un *collage* en el que nos habla de cómo conforma su conciencia el sujeto poético para

asumir y enfrentarse a la realidad. Al hacerlo, no solamente rompe la distinción entre cultura de élite y cultura popular, como pretendía la estética *camp*, sino que, además, recupera la cultura de la que se había apropiado el franquismo. La heterodoxia montalbanaiana tiene, así pues, una finalidad contradiscursiva.

### *Bibliografía*

- Benjamin, Walter, *La obra de arte en la época de su reproducibilidad técnica*, Buenos Aires, Godot, 2012.
- Bourdieu, Pierre, *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*, Barcelona, Anagrama, 2006.
- Castellet, Josep Maria, *Nueve novísimos poetas españoles*, Barcelona, Península.
- Deleuze, Gilles y Guattari, Felix, *El anti-edipo: Capitalismo y esquizofrenia*, Barcelona, Paidós, 1985.
- Eliot, T. S., *La tierra baldía*, Madrid, Cátedra, 2016.
- Fernández Colmeiro, José, *Memoria colectiva e identidad cultural: de la postguerra a la postmodernidad*, Rubí, Anthropos, 2005.
- Ferrari, Marta Beatriz, «Un novísimo atípico: la singularidad poética de Manuel Vázquez Montalbán», *Prosemas: Revista de Estudios Poéticos*, nº 2, 2016.
- García García, Sergio, «Las canciones de Conchita Piquer y otras alusiones subculturales en la primera poesía de Manuel Vázquez Montalbán», *Cuadernos de Aleph*, 8, 2016, pp. 56-71.
- Horkheimer, Max y Theodor W. Adorno, *Dialéctica de la ilustración: fragmentos filosóficos*, Madrid, Trotta, 2016.
- Lanz Rivera, Juan José, «Poesía y compromiso en la generación del 68. La renovación estética de los sesenta y el compromiso poético en tres poetas: Agustín Delgado, Manuel Vázquez Montalbán y José-Miguel Ullán», *Leer y entender la poesía: Conciencia y compromiso poéticos*, coords. Martín Muelas Herraiz y Juan José Brihuega, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2002.
- Martín Gaite, Carmen, *El cuarto de atrás*, Madrid, Destino, 1990.
- Martín Patino, Basilio, *Canciones para después de una guerra*, Madrid, Suevia Films, 2004.
- Marx, Karl, *El capital*, Madrid, Alianza, 2010.
- Salaün, Serge, «Defensa e ilustración de la canción popular según Vázquez Montalbán», en José Fernández Colmeiro (coord.), Manuel Vázquez Montalbán: el compromiso con la memoria, Woodbrige, Tamesis Books, 2007, pp. 35-51.
- Sieburth, Stephanie, «Copla y supervivencia: Conchita Piquer, “Tatuaje” y el duelo de los vencidos», *Revista de dialectología y tradiciones populares*, vol. LXVI, nº 2, 2011, pp. 515-532.
- Sontag, Susan, *Contra la interpretación*, Madrid, Alfaguara, 1996.
- Vázquez Montalbán, Manuel, *Crónica sentimental de la transición*, Barcelona, Planeta, 1985.
- Vázquez Montalbán, Manuel, *Memoria y deseo (Obra poética 1963-1983)*, Barcelona, Seix Barral, 1986.

- Vázquez Montalbán, Manuel, *Crónica sentimental de España*, Barcelona, Grijalbo, 1998.
- Vázquez Montalbán, Manuel, *Cancionero general del franquismo. 1939-1975*, Barcelona, Crítica, 2000.
- Vázquez Montalbán, Manuel, *Una educación sentimental. Praga*, ed. Manuel Rico, Madrid, Cátedra, 2001.
- Vázquez Montalbán, Manuel, *Epílogo: Manuel Vázquez Montalbán*, 18/X/2003. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=HEPxCOl8Zuc> [Consultado: 2/VIII/2019].
- Voloshinov, Valentin N., *El marxismo y la filosofía del lenguaje*, Buenos Aires, Godot, 2016.
- Žižek, Slavoj, *Mirando al sesgo: Una introducción a Jacques Lacan*, Barcelona, Paidós, 2000.
- Zubiri, Xavier, *Inteligencia sentiente*, ed. abreviada por Francisco González de Posada, Madrid, Tecnos, 2004.