

MARIELA INSÚA, VIBHA MAURYA Y  
MINNI SAWHNEY (EDS.)

# ACTAS DEL III CONGRESO IBERO-ASIÁTICO DE HISPANISTAS



Mariela Insúa, Vibha Maurya y Minni Sawhney (eds.), *Actas del III Congreso Ibero-Asiático de Hispanistas*, Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2015. Colección BIADIG (Biblioteca Áurea Digital), 33 / Publicaciones Digitales del GRISO.

EDITA:

Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra.



Esta colección se rige por una [Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial 3.0 Unported](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/3.0/).

ISBN: 978-84-8081-482-9.

LOS ECOS DE LAS VOCES SILENCIADAS EN LA SERIE  
CARVALHO DE MANUEL VÁZQUEZ MONTALBÁN

*Swati Babbar*  
*University of Delhi*

El objetivo de este trabajo es analizar la manera en que Manuel Vázquez Montalbán reconstruye el silenciado pasado en la cultura del olvido auto-impuesta durante y después de la dictadura a través de la Serie Carvalho. Utilizando las teorías de Pierre Nora y Maurice Halbwachs sobre la memoria, me gustaría ver cómo el autor crea lugares de memoria en sus novelas con el fin de recuperar los aspectos reprimidos del pasado español con el uso de la novela policiaca.

Bajo el régimen dictatorial de Franco, se prohibió el cuestionamiento de la versión oficial de la historia reciente de España. La guerra civil fue retratada como una cruzada religiosa que pretendía restaurar la unidad de la nación. El régimen logró que el pasado se convirtiera en la posesión exclusiva del Estado al suprimir las voces disidentes. El Estado mantuvo un control fuerte sobre el pasado no solo a través de la censura, sino también por su autoridad sobre la enseñanza de la historia y sobre los intelectuales. José F. Colmeiro describe esta situación de la siguiente manera:

Se impuso desde arriba una identidad nacional unificada de españoles (una cultura, una lengua, una religión), mientras que las diferentes identidades nacionales de la periferia (vascos, catalanes y gallegos, sobre todo) fueron subyugadas, así como los derechos culturales suprimidos y censurados por el aparato del Estado<sup>1</sup>.

Del mismo modo, durante la Transición se impuso con mucho tacto una similar supresión de pensamiento sobre el pasado. Se aplas-

<sup>1</sup> Colmeiro, 2011, p. 25.

taron todos los esfuerzos para revisar o discutir la Segunda República, la Guerra Civil, las brutalidades cometidas durante el régimen por medio de una posición ambigua es decir, que se debía enterrar el pasado bajo la égida de la Reconciliación Nacional organizada por los actores políticos de la Transición. De este modo, se obligó a los españoles a renunciar a cualquier reevaluación del pasado debido a sus consecuencias supuestamente peligrosas.

Gregorio Morán menciona que este fracaso para crear un espacio para la reflexión crítica sobre el ignorado pasado es el precio de la transición que pagaron los españoles. El afirma que la transición había creado un «Reino de Desmemoriados»<sup>2</sup>. Debido a eso, se olvidaron muchas cosas intencionalmente y mucho se desdibujó de la memoria. Morán reitera que comenzó un proceso de falta de memoria colectiva a partir de principios de 1975, no del olvido, sino algo más preciso y voluntario, es decir la capacidad de convertirse en desmemoriados.

Es crucial discutir aquí las ideas de Michel de Certeau que, en su libro *The Writing of History*, analiza la manera en que se percibe una nueva fase histórica al contrastarse con la fase anterior. Durante este proceso se recuerda cuidadosamente algunos elementos del pasado y se oblitera el resto. De Certeau afirma que en este proceso reaparecen a menudo los elementos silenciados del pasado. Explica:

Pero sea cual sea este nuevo entendimiento del pasado, los fragmentos irrelevantes que se creaban por la selección de materiales, los residuos que se habían quedado atrás por una explicación vuelven, a pesar de todo, en los bordes de discurso o en sus fisuras y grietas: “resistencias”, “supervivencias”, o retrasos discretamente perturban la hermosa orden de la línea de “progreso” o un sistema de interpretación. Estas son fallas en la sintaxis construidas por la ley de un lugar. Ahí simbolizan el retorno de lo reprimido, es decir, un retorno de lo que, en un momento dado se ha convertido en impensable para que una nueva identidad se haga pensable<sup>3</sup>.

Lo mismo se puede aplicar al periodo durante y después de la dictadura en el que, a pesar de todos los esfuerzos para silenciar el pasado, resurgieron los aspectos reprimidos del pasado entre la comunidad intelectual como una forma de resistencia en contra de la narrativa histórica oficial. Observamos que la década de los 1970 y

<sup>2</sup> Morán, 1991.

<sup>3</sup> De Certeau, 1988, p. 4 [Traducción mía].

1980 fue testigo de la coexistencia tanto de los esfuerzos para recuperar la memoria histórica como de la política oficial de olvido colectivo. El proceso de democratización y la recuperación no oficial de los recuerdos reprimidos del pasado en forma de multitud de novelas autobiográficas, relatos históricos revisionistas, documentales, etc. paradójicamente coincidieron con la política de amnesia patrocinada por el Estado.

De esta manera vemos que los aspectos silenciados del pasado español que se hicieron eco durante finales de la dictadura y en la Transición funcionaron como resistencia a la narrativa histórica oficial. Estos ecos se pueden escuchar en las novelas policíacas de Manuel Vázquez Montalbán. Estos textos, como el retorno de lo reprimido al que hace referencia Michel de Certeau, reconstruyen la memoria del sufrimiento y la opresión que el discurso oficial intentaba silenciar.

Manuel Vázquez Montalbán fue una de estas voces fuertes de crítica contra esta «Retórica de la desmemoria». Él tematizó la cuestión de la memoria, su supresión y su recuperación casi toda su vida. Como dice el mismo autor en una entrevista:

Uno de mis principales obsesiones es el uso de la memoria como fuente de conocimiento, pero una fuente falsificada o distorsionada. [...]. En el caso de España en particular, la memoria juega un papel importante en nuestro propio presente, porque es el único vínculo con un período dramático de nuestra historia: la memoria oculta de la España de los heridos, quienes fueron derrotados en la Guerra Civil. Aquellos de nosotros que eran hijos de los vencidos han tenido que luchar para recuperar ese pasado oculto<sup>4</sup>. [traducción mía]

Entonces, Montalbán da voz a los vencidos, expresa la unidad con estos adversarios del régimen y narra su historia en forma de una historia alternativa. En esta misión Montalbán incorpora canciones, olores, espacios y gustos comunes a los vencidos, lo que en palabras de Pierre Nora pueden caracterizarse como *lieux de mémoire* o «lugares de la memoria». Nora reconoce «la encarnación de la memoria en ciertos sitios donde persiste un sentido de continuidad histórica»<sup>5</sup>. Él describe estos lugares de la memoria como:

<sup>4</sup> Gazarian Gautier, 1991, p. 304 [Traducción mía].

<sup>5</sup> Nora, 1989, p. 7 [Traducción mía].

momentos de la historia arrancados desde el movimiento de la historia, que luego regresan; ni vivientes, ni muertos, al igual que las conchas en la orilla cuando ha retrocedido el mar de la memoria viviente<sup>6</sup>.

el propósito más fundamental de *lieu de mémoire* es parar el tiempo, para bloquear el trabajo del olvido<sup>7</sup>.

Por lo que, Raval, que es el nombre de uno de los barrios bajos de Barcelona, donde se desarrolla a menudo la narrativa de la Serie Carvalho, se puede caracterizar como un «lugar de la memoria» a través del cual se escuchan los ecos de las voces silenciadas. En cuanto a Maurice Halbwachs:

[las] imágenes espaciales juegan [un] papel importante en la memoria colectiva. El lugar que ocupa un grupo no es como una pizarra, donde uno puede escribir y borrar datos a voluntad. [...] Pero el lugar y el grupo reciben la impronta del uno y el otro. Por lo tanto todas las fases de grupo se pueden traducir en términos espaciales... Cada aspecto, cada detalle, de este lugar tiene un significado inteligente solo a los miembros del grupo, ya que cada parte de su espacio corresponde a varios y diferentes aspectos de la estructura y la vida de su sociedad, por lo menos lo que es más estable de él. [...] Por lo tanto, cada memoria colectiva se desarrolla dentro de un marco espacial. Como la mayoría de los grupos graba de algún modo su forma en el suelo y recupera sus recuerdos colectivos dentro del mismo marco espacial<sup>8</sup>.

Manuel Vázquez Montalbán se crio en este barrio del Raval que fue brutalmente controlado por la opresión de Franco, donde la mayoría de los habitantes era antifranquista. Así que el autor reconstruye la memoria de este grupo en la narrativa. El personaje principal de sus novelas el detective Pepe Carvalho a menudo frecuenta el Raval, donde la vecindad, bares, tiendas y habitantes con los que se pone en contacto desencadenan recuerdos. Caragh Wells sugiere que a través de las descripciones nostálgicas y sentimentales del Raval, Manuel Vázquez Montalbán trata de educar a las emociones del lector con el fin de animarlo a participar en el proceso de recordar como forma de resistencia a la cultura de olvido que persistió durante la transición a la democracia<sup>9</sup>.

<sup>6</sup> Nora, 1989, p. 12 [Traducción mía].

<sup>7</sup> Nora, 1989, p. 19 [Traducción mía].

<sup>8</sup> Halbwachs, 1980, p. 2 [Traducción mía].

<sup>9</sup> Wells, 2008.

Las canciones populares de la posguerra que incorpora Montalbán en su narrativa detectivesca también pueden caracterizarse como lugares de la memoria. Para Vázquez Montalbán, la incorporación de estos elementos de la cultura popular es una manera de expresar la ira y la resistencia hacia una cultura de olvido prevalente en España. Serge Salaun menciona que:

la afición a la canción nunca es mera manía personal, nostalgia de un pasado perdido o debilidad “subcultural” asumida de un intelectual culto, sino pertinaz esfuerzo teórico y analítico que se apoya en una enorme documentación<sup>10</sup>.

Por lo tanto, la inclusión de las canciones populares de la posguerra española en la narrativa de la Serie Carvalho se convierte en una herramienta importante para evocar la memoria de ese periodo de empobrecimiento y represión. Graham explica que en el ambiente represivo de la posguerra el régimen dictatorial utiliza la canción popular para mediar los valores patrióticos-nacionales y para proporcionar un medio pacífico y despolitizado de escape. Pero no se puede controlar los elementos de su recepción pues el acto de cantar y escuchar puede funcionar como una catarsis emocional<sup>11</sup>. Por lo tanto, estos receptores (de la clase media baja y la clase obrera) se involucran en un proceso de expresar clandestinamente sus sentimientos reprimidos y así criticar la realidad dura de aquellos años. Así, la resonancia de las canciones populares en la narrativa de la Serie Carvalho como un lugar de la memoria recupera el recuerdo de aquellos años silenciados.

*Tatuaje* es la primera novela en que Pepe Carvalho ejerce como un investigador privado. El significado de este título está en la estrofa de Rafael de León perteneciente a la canción popular del mismo título. La canción «Tatuaje» fue cantada por Concha Piquer, una intérprete muy famosa de aquella época. Esta canción fue escuchada por los vencidos de la Guerra Civil. Y al ser el título de la novela, esta canción popular se hace un tema recurrente de la narrativa. En una de las escenas Bromuro, el limpiabotas, que es un informante de Carvalho le hace recordar esta canción:

<sup>10</sup> Salaun, 2007, p. 40.

<sup>11</sup> Graham, 1995, pp. 237-245.

Carvalho recordó de pronto la canción. La tateó, primero vacilando, después ya más seguro, con la ayuda de Bromuro. El limpiabotas la cantaba aflamencada y la canción era una tonadilla<sup>12</sup>.

En otra escena Carvalho durante su investigación recorre el Raval y allí se encuentra con Queta, una peluquera mayor que había sobrevivido a la posguerra. Al verla Carvalho recuerda la letra de la misma canción evocando la memoria del silenciado pasado:

Carvalho recordaba los años cuarenta abiertos de pronto como el milagro de la plaza de Padró resultante de la encrucijada de distintas calles del Distrito V. Recordaba las canciones que subían por los patios interiores al run run de máquinas de coser o entre los chasquidos de los platos golpeando en los lebrillos. Y recordaba aquella canción recantada sobre todo por mujeres de la edad que ahora tenía Queta...<sup>13</sup>

Entonces el doble efecto del entorno y los personajes con los que se encuentra Carvalho evoca la memoria del periodo duro de la posguerra cuando mujeres como Queta recantaban estas canciones. Era una canción que las mujeres de la posguerra tarareaban cuando tenían que hacerse cargo de sus hogares y también tenían que participar en los trabajos industriales en lugar de sus maridos desaparecidos o muertos. Solían cantar estas canciones para que pudieran ser escuchadas por las ventanas. La canción contenía una forma de protesta. Estas canciones para Montalbán eran el medio de expresar la subjetividad lastimada del periodo de la posguerra.

Helen Graham afirma que una de las principales funciones de las canciones populares fue la de proveer una catarsis emocional. Sin embargo, esta catarsis indirecta, fue proporcionada por la representación ya que no se podía mencionar la causa verdadera de la pena y la pérdida. Ella menciona que la canción «Tatuaje» se puede entender como una manera de auto-protección, una forma de resistencia cultural que ayudaba a la gente a que «siguiera tirando»<sup>14</sup>.

Por lo que la referencia a esta canción en la narrativa se convierte en un lugar de la memoria que ayuda a revivir la memoria de muchos de los vencidos.

<sup>12</sup> Vázquez Montalbán, *Tatuaje*, p. 17.

<sup>13</sup> Vázquez Montalbán, *Tatuaje*, p. 154.

<sup>14</sup> Graham, 1995, p. 241 [Traducción mía].

Otra novela de la Serie Carvalho en la que podemos ver la referencia de una canción popular es *La Rosa de Alejandría*<sup>15</sup>. El título de esta novela policíaca tiene sus raíces en las canciones populares de la época de la posguerra. El nombre de «la Rosa de Alejandría» se reitera constantemente en la narración. A cerca de la novela *La Rosa de Alejandría*, José F. Colmeiro menciona que:

Utilizando como *Leitmotiv* la copla popular de “La rosa de Alejandría”, con su estribillo “colorada de noche, blanca de día”, la novela narra la transición moral de la sociedad española en esos años. Vázquez Montalbán se embarca en un estudio de la ambigüedad, la duplicidad moral y el desencanto, como resultado de la toma de conciencia de las promesas individuales y colectivas incumplidas, y la nostalgia de los sueños revolucionarios del pasado<sup>16</sup>.

Así que, en el periodo pos-franquista «La Rosa de Alejandría» se convierte en una metáfora que refleja las caras dobles de los actores políticos españoles. Los mismos actores políticos que apoyaron las brutalidades que se cometieron durante la Guerra Civil y la posguerra, y entonces con la muerte del dictador habían cambiado su color abogando por una transición tranquila e incruenta a la democracia.

La recuperación de las canciones populares de los años de la posguerra como un “lugar de la memoria” puede caracterizarse como el retorno de lo reprimido, lo que facilita la reactivación de la memoria que fue silenciada intencionalmente.

A través de la representación de los barrios marginales de Barcelona y de la incorporación de canciones populares de los años de la posguerra en la ficción detectivesca, el autor consigue su misión de recuperar el pasado olvidado de los vencidos de la Guerra Civil. Y en este proceso de registrar los ecos de las voces silenciadas Montalbán hace que el texto se convierta en un lugar de memoria, a través de la incorporación de la memoria popular que el Estado intentó obliterar. El autor logra, aunque en pequeña medida, evitar que la España pos-franquista se convierta en un “Reino de desmemoriados”.

#### BIBLIOGRAFÍA

Colmeiro, José F., «¿Una nación de fantasmas?: apariciones, memoria histórica y olvido en la España posfranquista», 452ºF. *Revista electrónica de teor-*

<sup>15</sup> Vázquez Montalbán, *La Rosa de Alejandría*.

<sup>16</sup> Colmeiro, 2013, p. 36.

- ía de la literatura y literatura comparada*, 4, 2011, pp. 17-34, Disponible en <http://revistes.ub.edu/index.php/452f/article/view/10810> [Fecha de consulta: 10/09/14].
- Colmeiro, José F., «Introducción: Nos quedan las palabras», *Revista Iberoamericana*, 2013, pp. 13-47, Disponible en [http://www.iberamericana.net/files/pdf/Introduccion\\_521755.pdf](http://www.iberamericana.net/files/pdf/Introduccion_521755.pdf) [Fecha de consulta: 12/09/14].
- De Certeau, Michel, *The Writing of History*, trad. Tom Conley, New York, Columbia UP, 1988.
- Vázquez Montalbán, Manuel, *Tatuaje*, Barcelona, Los Libros de la Frontera, 1974.
- Vázquez Montalbán, Manuel (1984), *La Rosa de Alejandría*, Barcelona, Planeta, 2010.
- Gazarian Gautier, Marie-Lise, *Interviews with Spanish Writers*, Elmwood Park, Dalkey Archive P., 1991.
- Graham, Helen, «Popular Culture in the Years of Hunger», *Spanish Cultural Studies: An Introduction*, ed. Helen Graham y Jo Labanyi, New York, Oxford University Press, 1995, pp. 237-245.
- Halbwachs, Maurice, «Space and Collective Memory», en *The Collective Memory*, trad. Francis J. Ditter, Jr. y Vida Yazdi Ditter, Newyork/Cambridge/Hagerstown/Philadelphia/San Francisco/London/Mexico City/Sao Paulo/Sydney, Harper Colophon Books, 1980, pp. 1-15.
- Morán, Gregorio, *El precio de la transición*, Barcelona, Planeta, 1991.
- Nora, Pierre, «Between Memory and History: Les Lieux de Mémoire», *Representations*, 26, 1989, pp. 7-25.
- Salaun, Serge, «Defensa e ilustración de la canción popular según Vázquez Montalbán», en *Manuel Vázquez Montalbán: El compromiso con la memoria*, ed. José F. Colmeiro, Woodbridge UK, Támesis, 2007, pp. 35-52.
- Tyras, George, «Entre memoria y deseo: La poética de la huida», en *Manuel Vázquez Montalbán: El compromiso con la memoria*, ed. José F. Colmeiro, Woodbridge UK, Támesis, 2007, pp.105-116.
- Wells, Caragh, «The Case for Nostalgia and Sentimentality in Manuel Vázquez Montalbán's "Serie Carvalho"», *Hispanic Review*, 3, 2008, pp. 281-295.

