

LA *GAUCHE DIVINE*. POLÍTICAS DE LA CULTURA EN EL TARDOFRANQUISMO

by

LUIS VILLAMÍA VIDAL

A dissertation submitted to the Graduate Faculty in Hispanic and Luso-Brazilian Languages and Literatures in partial fulfilment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy, The City University of New York
2013

This manuscript has been read and accepted for the Graduate
Faculty in Hispanic and Luso-Brazilian Languages and Literatures
in satisfaction of the dissertation requirement for the degree of
Doctor of Philosophy

12-06-2012

(typed name) Oscar Montero

Date

Chair of Examining Committee

12-06-2012

(typed name) José del Valle

Date

Executive Officer

typed name Oscar Montero

typed name Paul Julian Smith

typed name Nuria Morgado

Supervisory Committee

THE CITY UNIVERSITY OF NEW YORK

Abstract

LA *GAUCHE DIVINE*. POLÍTICAS DE LA CULTURA EN EL TARDOFRANQUISMO

by

Luis Villamia Vidal

Adviser: Professor Oscar Montero

The continuing scarcity of literary studies of the Franco period with methodological approaches linked to cultural studies gives rise to multiple areas of research that have attracted little attention from hispanists.

Undoubtedly one of the most important is that large and heterogeneous cultural group of young anti-Francoists located in Barcelona that the critic Joan de Sagarra dubbed the *gauche divine*. In just a few years they gained access to the hegemony in the field of cultural production, through the control of new publishing houses and their roles as critics, editors, anthologists or translators, i.e. they became cultural mediators of the foreign modernity in the latter stages of the Francoist regime. Their influence on the emergence of the Latin American *boom*; the imitation of new habits and cultural trends that were emerging in France, Italy or the United States; their unique, frivolous and playful lifestyle and the media coverage that they provoked; wove a new fabric of taste in the literary field; without which it would be impossible to conceive of the cultural evolution of the following years in Spain.

Agradecimientos

Este trabajo de investigación y todo el periplo que conforma el proceso del doctorado, que se ha dilatado quizá en exceso en mi caso, no hubiera sido posible sin una serie de personas que he tenido alrededor y que me han asistido, enseñado y protegido para que esto fuera posible. Es la hora de manifestar agradecimiento y que estas páginas antecedan, aunque sea de forma breve, el trabajo de la tesis.

En primer lugar, a la profesora Lía Schwartz que me aceptó como estudiante graduado del departamento en el Graduate Center en 2005. Durante todos estos años encontré el apoyo y el aliento de Lía desde muchas perspectivas. Fue mi profesora, me impartió una clase magnífica sobre Siglo de Oro, período del que es reputada especialista, y como jefa del departamento siempre estuvo al tanto de mis idas y venidas a España. Fue un gran soporte cuando atravesaba complicados momentos personales. Siempre facilitó mis salidas a España e incluso me esponsorizó económicamente cuando fue preciso. Sólo puedo tener por ello palabras de agradecimiento, tanto desde el plano intelectual como en el ámbito más personal. De ella recibí el curso más completo que he tenido nunca sobre una clase de Siglo de Oro y, como jefa de Departamento, trabajó siempre de forma eficaz y encomiable.

Por otro lado, el profesor Isaías Lerner, con el que coincidí también en mis años de doctorado. Tuve también la suerte de tenerlo como profesor, con sus conocimientos múltiples y eclécticos sobre toda una diversidad de materias, y siempre desplegó su envidiable buen humor y saber estar en todas las reuniones y conferencias en las que tomó parte. Me presentó con frecuencia a otros profesores, se preocupó por mí y mostró paciencia y afecto conmigo cuando lo necesité. Un profesor con mucha elegancia, tanto en el plano intelectual como en lo tocante a las

relaciones humanas. Sin duda tanto de la profesora Schwartz como del profesor Lerner he aprendido muchas cosas y fueron un gran apoyo para mí, sobre todo durante mis años en Nueva York.

Dentro de la magnífica plantilla de profesores que tenía el departamento del Graduate Center, también tuve la suerte de coincidir con el profesor William Sherzer. Él fue mi jefe en Brooklyn College cuando enseñaba como profesor adjunto, me dio clases en el Graduate Center y ha dirigido mi tesis en la sombra una vez jubilado. Con el paso del tiempo nos hemos hecho muy buenos amigos. Su mezcla de conocimiento, espíritu de sacrificio y sensibilidad hacen de él un hombre excelente y muy singular, sobre todo para los que estamos cerca. Me ha corregido y asesorado en casi todos los trabajos y artículos que he escrito y siempre he podido contar con su ayuda en cualquier cosa. Tenerle cerca de Madrid, ya que se ha asentado en El Escorial estos últimos años, ha sido un aliciente para llevar a cabo el final de mi tesis. Como profesor es un modelo a seguir y si continúa brotando la vocación por la enseñanza es sin duda por personas ejemplares de esta índole que uno tiene la suerte de cruzarse en la vida.

De mi otro gran interés académico, la literatura hispanoamericana, surge un profesor que también ha sido muy importante en mi trayectoria académica: Óscar Montero. Él fue mi profesor en su clásico seminario de Modernismo que ha enseñado durante muchos años, época de la que es un consumado especialista, y que se convierte en una clase deliciosa para cualquier estudiante. En mitad del semestre tuve que trasladarme a España por circunstancias personales y él siempre se mostró cómplice y cercano con la pérdida de mi padre. Me ayudó enormemente con un trabajo que comencé sobre las crónicas martianas. Creo que es el trabajo que más he disfrutado escribiendo en mi vida y aquello finalmente se convirtió en una publicación. Más adelante se convirtió en mi director de tesis. Me ha guiado y sugerido con mi trabajo de investigación y en

los últimos meses los intercambios de emails en la distancia fueron constantes e intensos para que la tesis finalmente tomara forma.

No puedo olvidarme tampoco de los otros miembros de mi tribunal que, aunque conocí más tarde, también me han servido de ayuda. Por un lado, Paul Julian Smith, prestigioso hispanista con múltiples libros publicados, que he tenido la suerte de que me asesore en los capítulos de mi tesis. Y por último Nuria Morgado, que también me ha brindado su ayuda para ponerme en contacto con autores incluidos en este estudio o facilitándome escritos que haya podido necesitar. Muchos profesores por tanto que he tenido la suerte de conocer y que me han ayudado en este largo curso de casi siete años.

No me puedo olvidar claro está de mis amigos, magníficos amigos, de los que he podido recibir sugerencias adecuadas para la tesis y, sobre todo, comprensión, paciencia y muchos ánimos. Estas amistades siempre han sido un gran pilar en mi vida: Ernesto, Virginia, Javier, José Luis, Rubén, Sharina y Raquel, o mis allegados tan queridos de la cálida isla santalucense: Peter, Tracy y Catherine, además de otros muchos que también merecerían ser citados. Toda una pléyade fundamental, en la tesis y en mi vida.

Por último, claro está mis padres y hermanos. Sin el apoyo de ellos hubiera sido impensable finalizar esta tesis. A ellos, a quien tanto debo, dedico en especial todo este trabajo de disertación. Mi padre, que en tantas cosas siempre representó un modelo para mí, falleció poco antes de comenzar mi tesis de investigación, por ello vaya en especial en su memoria. Por lo demás, si en algo soy un privilegiado, es en tener cerca cada día a mi madre y mis hermanos. A todos, gracias.

Prólogo

Aquel grupo catalán interdisciplinar que Joan de Sagarra bautizó como *gauche divine* en los últimos años del régimen franquista apenas ha suscitado el interés académico hasta un período muy reciente, a pesar de toda la resonancia mediática que siempre gozó tanto el término como muchos de sus integrantes.

La primera obra que concentraba su estudio sobre una sección de este grupo fue el libro de Esteve Rimbau y Casimiro Torreiro *La Escuela de Barcelona: el cine de la gauche divine* (1999), que obviamente se limita a un estudio pormenorizado de los miembros vinculados al cine y las películas que crearon durante aquellos años. Un año después en el 2000, con el Partido Popular en el gobierno, se organizó una exposición de más de cien fotografías en la sala Millares del Ministerio de Cultura que incluía retratos de muchos de sus miembros y algunos de los lugares más emblemáticos que frecuentaban. Esta exhibición fotográfica, una nueva resurrección autorreferencial, hizo brotar de nuevo el interés y la curiosidad por sus integrantes como grupo colectivo. La exposición fue seguida por la exposición de un libro con textos e ilustraciones de Rosa Regás y Oliva María Rubio. Apenas un año después la editorial Lumen publicaba el manuscrito de Ana María Moix escrito en 1971, *24 horas con la Gauche Divine*. Desde entonces, se han multiplicado los artículos en revistas especializadas y han aparecido dos libros que abarcan una mirada más integral de todo el cenáculo de la gauche divine desde sus variadas vertientes. Por un lado, el libro fundamental de Alberto Villamandos, *El discreto encanto de la subversión* (2011) y un año después *Barcelona y sus "divinos"* (2012) de Mercedes Mazquiarán de Rodríguez. La investigación que aquí se incluye pretende ser una nueva aportación académica dentro de este singular grupo intelectual del tardofranquismo.

Índice

1 . La indomable carrera hacia la modernidad	1
Disturbios universitarios en Madrid y Barcelona.....	6
Paradojas culturales del tardofranquismo	13
Inmersiones políticas de la <i>gauche divine</i>	18
<i>Gauche divine</i> , entre la entelequia y el cenáculo interdisciplinar.....	23
La infidelidad de Barral y Castellet.....	39
La oscilación entre el afán de distinción y la alteridad anacrónica	46
Empresarios como mecenas o la deconstrucción de nuevos códigos.....	53
2 . Barcelona, el palimpsesto de la <i>gauche divine</i>	59
El rearme de la Barcelona franquista, de Porcioles a la <i>gauche divine</i>	66
Conciencia y compromiso de los arquitectos.....	72
Afanos cosmopolitas y eclecticismo posmoderno: la arquitectura de la <i>gauche divine</i>	75
3. Producción editorial y la propedéutica de la nueva teoría de vanguardia	92
La crítica periodística de la <i>gauche divine</i>	113
La <i>gauche divine</i> y el <i>boom</i> latinoamericano.....	118
4 . Las polémicas de la modernidad.....	131
Polémica entre Eugenio Trías y Alfonso Sastre en <i>Triunfo</i>	138
Polémica entre Juan Benet y Isaac Montero en <i>Cuadernos para el Diálogo</i>	161
Polémica entre el <i>boom</i> hispanoamericano y los `realistas de la berza´ en <i>Informaciones</i>	182
5 . Los órganos de difusión de la <i>gauche divine</i>.....	194
La revista <i>Bocaccio</i>	202

6 . La faz de la ficción: el retrato de la <i>gauche divine</i> desde las novelas.....	213
La <i>gauche divine</i> como proyección personal.....	217
La mirada charneca de la <i>gauche divine</i>	221
Conclusión.....	235
Bibliografía	242
Novelas.....	281
Fondos de hemeroteca: Periódicos y Revistas.....	288

Lista de Ilustraciones

1 . La ruta noctámbula de aquella Barcelona.....	61
2 . Escuela Thau.....	79
3 . Belvedere de Georgina.....	84
4 . Sala Mae-West del Teatro-Museo Dalí de Figueras	85
5. El Castell.....	87
6 . Walden-7.....	90

1. La indomable carrera hacia la modernidad

No hay historias arrítmicas respecto al concierto general, ni siquiera para los que han querido situarse en muchos tramos de ella en una externidad orgullosa. La historia común nos acaba engullendo onerosamente.

Carlos Barral (*Memorias 526*)

El siete de octubre de 1969, Joan de Sagarra, el versado e ingenioso columnista de la revista *Tele-eXprés*, escribía, con motivo de la inauguración de la editorial Tusquets en el *Gran Price*, una crónica reveladora del nuevo germen cultural que afloraba en Barcelona:

Si a algún anarquista de la *belle époque* se le ocurriese lanzar un petardo esta noche en el Gran Price, pueden estar ustedes seguros de que se iría a hacer gárgaras el futuro inmediato del país [...] se dan cita esta noche varias *generaciones* y algún que otro ejemplar escapado de la pintoresca fauna del jurásico. Generaciones bien alimentadas, bien trajeadas; generaciones inmensamente satisfechas de sí mismas. Con razón: la *gauche divine* ofrece todavía un aspecto inmejorable. Especialmente las señoras, guapísimas, te-rrri-blemen-te guapas (“La Cachupinada” 7).

Aquella ocurrente designación, *gauche divine*, ilustraba una nueva vertiente cultural muy alejada de la retórica oficial del régimen y desconocida hasta entonces en España. A diferencia de alternativas culturales clandestinas más veladas y subversivas, que perfiló la oposición franquista durante las primeras décadas del régimen, una nueva juventud catalana actuó, más que como

grupo de resistencia, ignorando y aparentando desatender las múltiples restricciones que la censura imponía todavía sobre el espacio cultural. Había en ellos, como rasgo más homogéneo, una voluntad inexorable de imitación cultural y de estilos de vida de los nuevos hábitos y modas culturales que emergían en Francia, Italia o Estados Unidos, con los que poco a poco entretejieron una nueva estructura del gusto¹ en el campo cultural español en los años previos a la muerte de Franco.

En el caso de esta joven y nueva *intelligentsia*, el éxito en su inversión en el ejercicio del gusto derivó en un acopio de capital cultural, siguiendo la terminología de Pierre Bourdieu, sustentado en un beneficio en distinción y, con el paso de los años, un rédito también en legitimidad. Aquella “excentricidad sociológica” (“Informe” 4) —como sarcásticamente los describía en aquellos años Manuel Vázquez Montalbán—, aludía a una fracción heterogénea de la juventud catalana vinculada a la cultura con algunas disposiciones afines: su inclinación antifranquista; preocupación por las novedades culturales que acontecían en el extranjero; asimilación de un nuevo “código” de lecturas formativas; un estilo de vida frívolo y marcadamente distendido y, mayoritariamente, el cultivo entre sus componentes de tres especialidades profesionales: la arquitectura, el cine y la literatura². Aunque el impacto mediático

¹ Como bien describe el italiano Sergio Miceli sobre esta noción, siempre asociada a la dimensión simbólica y expresiva de la vida social: “El gusto constituye, por lo tanto, una mediación valiosa en el conjunto de operaciones de análisis e interpretación conducentes a conceptos de mayor alcance heurístico, como por ejemplo los de cultura y estilo de vida [...] el gusto evidenciaría la posesión de una serie articulada de indicadores sociales, reveladores de un modo peculiar de posicionarse en la sociedad y que, por ende, insta a sus portadores a que actúen guiados por representaciones señalizadoras de una identidad individual y colectiva que se manifiesta en el plano personal y en el de los grupos de referencia. [...] Dado que se puede reconocer el reiterado dominio de un patrón del gusto en las principales dimensiones “expresivas” de la sociabilidad, es posible recuperar una veta descriptiva y analítica, capaz de agregar nuevos registros y observaciones a las instancias canónicas de la economía, la religión y la política” (*Términos críticos de sociología de la cultura* 111-12).

² Unos de los pilares más básicos de la *gauche divine* eran aquellos integrantes vinculados de una manera o de otra a la producción literaria (aunque hubo una obvia interdependencia con otros sectores profesionales). Aunque había otros muchos intelectuales importantes muy cercanos a ellos, en esta fracción podríamos incluir a Rosa Regás, Jorge Herralde, Esther Tusquets, Beatriz de Moura y Salvador Pániker por su eminente labor editorial, Ana y Terenci Moix, Félix de Azúa, los comienzos de Pere Gimferrer, Salvador Clotas, el filósofo y novelista Eugenio Trías, Carlos Trías,

que suscitaron (y con ello su verdadera importancia) sería inimaginable sin otros miembros que provenían del ámbito de la publicidad, la fotografía, la empresa o el diseño³.

Una de las grandes dificultades de su estudio de hecho radica en su naturaleza interdisciplinar, en un espacio que desborda los límites de una investigación literaria y que sería más plausible desde los estudios culturales o la historia cultural⁴. Sin embargo, incluso entre los

Joan de Sagarra, Román Gubern en su faceta de ensayista, un jovencísimo Enrique Vila-Matas, Carandell, Vázquez Montalbán desde su distancia crítica, quizá también a Juan Marsé y por supuesto sus preceptores más longevos, especialmente, Barral y Castellet. Sin embargo, como señalaba José María Carandell en su sección “Sociológica” en el sexto número de la revista *Bocaccio*, eran muy pocos los que admitían ser clasificados dentro de este sector aunque a muchos les halagaba tal inclusión. Se podrían citar otros nombres también afines al grupo; en cualquier caso la nómina incluida no tiene más relevancia. La *gauche divine* alude a un grupo de jóvenes catalanes indeterminado y heterogéneo que tenía en común principalmente un estilo de vida distendido y disoluto y que se preocupaba ostensiblemente por seguir y emular los referentes culturales más en boga de otros países. Al tiempo que se persiguieron esas modas culturales las integraron también en cierta medida en España, dentro de las restricciones que imponía la censura. Más que por su producción cultural, el grupo cobra importancia por todas las transformaciones que integraron en el campo cultural en aquellos años. Algunos hablan de más de un centenar de miembros, quizá en última instancia los elementos que más vertebran esta invención de Sagarra sean el nombre y el logo de la discoteca *Bocaccio*, que aparecía con tanta frecuencia en la publicidad. Si se siguiera al creador de tan difundido término -el periodista Joan de Sagarra- la *gauche divine* estaría integrada por todos los asistentes al *Price* el día que Beatriz de Moura presentaba su editorial Tusquets Editores.

³ Como señala Román Gubern: “la *gauche divine* tenía varias ‘patas’, bien intercomunicadas. Estaban los arquitectos (los *seniors* –Federico Correa, Oriol Bohigas— y los *juniors* –Ricardo Bofill, Oscar Tusquets, Lluís Clotet, Xavier Sust,—), los incipientes editores (Jorge Herralde, Beatriz de Moura, Esther Tusquets, que empiezan en 1969), los cineastas (Jacinto Esteva, etc.), las actrices y modelos (Teresa Gimpera, Romi, Montse Ribas, Susan Holqmist...). Estábamos muy bien intercomunicados y el caso de Bofill (arquitecto y cineasta), Oscar Tusquets (arquitecto y editor por su vínculo con Beatriz de Moura) o Gonzalo Herralde demuestra la fluida capilaridad personal y profesional de aquella ‘constelación’, que es el calificativo que mejor le cuadra, más que cualquier otro.” (*Entrevista personal* 29-12-2010).

⁴ En sus orígenes, los estudios culturales florecieron en los márgenes a través de sucesivos encuentros con distintos discursos institucionalizados, especialmente los de los estudios literarios, la sociología y la historia. Se trata por tanto de un conjunto de objetos, metodologías y problemas teóricos que se deslizan entre disciplinas diversas. Los estudios culturales, como describe John Frow, son el síntoma de un problema, al definirse él mismo por medio de la renuncia de las preocupaciones estéticas de los estudios literarios o cinéfilos, y en adoptar algunas asunciones fundadoras y retóricas, si no los fundamentos, de las ciencias sociales (1). Por su parte, la *new cultural history* procede sobre todo de una confluencia entre distintas tradiciones de análisis cultural: la antropología cultural, el marxismo cultural inglés (resemantizado por los preceptos de la teoría del materialismo cultural), los estudios culturales británicos, el post-estructuralismo filosófico o sociológico o ciertas variantes de la microhistoria. Como describe Roger Chartier, “al centrar la atención en los lenguajes, las representaciones y las prácticas, la *new cultural history* propone una manera inédita de comprender las relaciones entre las formas simbólicas y el mundo social (...) Frente a un enfoque más clásico, “opone la construcción móvil, inestable y conflictiva de las mismas, a partir de las prácticas sin discurso, de las luchas de representación y de los efectos performativos de los discursos” (*El presente del pasado* 13).

miembros más afines a la literatura, no se ha sondeado con nitidez su preminencia en el campo cultural porque siempre se ha impuesto el estudio de sus obras de índole creativo.

Pero más allá de estos límites, esta joven *intelligentsia* antifranquista, que actuó en cierta medida como avanzadilla, alcanza de forma apresurada la hegemonía en el campo de producción cultural y este aspecto es imprescindible para entender el torrente de obstinación que derivó en una carrera por la modernidad sin ambages⁵. Por ello, quizá la aproximación epistemológica en este caso se debe acercar más a presupuestos inspirados de la sociología de la cultura⁶, que de un estudio literario con premisas positivistas más tradicionales. Desde este enclave, el propósito de este capítulo será insertar en unas coordenadas históricas y culturales muy específicas el protagonismo de este grupo en las transformaciones y en la nueva estructuración del campo de producción literaria del tardofranquismo. Como veremos, la trascendencia y repercusión de este grupo catalán, con apetencias y vocaciones culturales muy diversas, fue indispensable desde su labor de mediación cultural, sustentada en cuatro grandes vertientes: su acceso al dominio y difusión de nuevas editoriales, la nueva interrelación entre las dimensiones económica y simbólica, el dominio de mecanismos publicitarios y de diferentes órganos de difusión o su acceso al control de ciertos dispositivos institucionales. Desde ahí se difundirá una nueva

⁵ En el presente trabajo nos apropiaremos de dos conceptos básicos en la sociología de la producción simbólica del francés Pierre Bourdieu. Por un lado, el campo intelectual, que comprendería las formaciones sociales donde interactúan artistas, escritores y “empresarios de la cultura”, pero también editores o productores teatrales. En segundo lugar, otro elemento de relación entre el escritor y su campo es el que Bourdieu denomina “habitus”, es decir, aquel conjunto de disposiciones que son adquiridas socialmente y están inscritas en la subjetividad de los miembros de un grupo, una especie de esquema de percepción integral, que sería la marca de lo social en lo individual. Hay que tener en cuenta, y en este capítulo cobra especial énfasis, que el concepto de “habitus” se aplica tanto al escritor como al lector.

⁶ Concebimos aquí este análisis sociológico como lo describe Néstor García Canclini en *La sociedad sin relato*: no tanto con la finalidad de desmitificar las creencias ni denunciar las ilusiones, sino más bien con la voluntad de comprender las razones que formaron en un contexto específico “las maneras peculiares de singularización y regímenes de creación de valor simbólico. Al multiplicar los puntos de vista y descifrar las alianzas entre experiencias subjetivas y globalización del gusto puede abrirse una nueva comprensión del lugar del arte en la recomposición del sentido.” (24).

estructura del gusto más acorde con las vanguardias estéticas internacionales y será en gran medida este grupo de jóvenes avezados catalanes quien asuma la labor de divulgar una propedéutica de urgencia sobre los nuevos *ismos* teóricos en España⁷. El entorno afanoso por desestructurar el régimen franquista de gran parte de la juventud española, sobre todo en las universidades, será la simiente para que estos jóvenes barceloneses adopten hábitos de conducta y apuestas profesionales que desbordaban los restrictivos límites de un régimen franquista totalmente desraizado de la realidad española.

En aquellos años clave en la sociedad española, finales de la década de los sesenta y comienzos de los setenta, se generaliza en España una pacífica insumisión civil frente al régimen. El franquismo era en aquel momento un simple aparato represivo, aunque poderoso, desconectado de las pulsiones de la mayoría de la sociedad. En Barcelona se proyectaba un mayor aliento insubordinado y, con la eclosión de la *gauche divine*, pareció vivir su mayo del 68 particular, como decía Vázquez Montalbán: “a manera de farsa de locos de Charenton basada en un ‘ménage a trois’ entre Marat, Sade y Franco” (*Barcelonas* 198-99). El antifranquismo ya no estaba polarizado y la cultura crítica, como un viento sutil que calara por las rendijas más estrechas, ceñía ya a gran parte de la población.

⁷ Como se ha citado en numerosas ocasiones, la transformación en el ámbito del espacio cultural en España se produjo ya varios años antes de la muerte de Franco y es imposible concebir el campo de producción literario de las primeras décadas de la democracia sin tener en cuenta la singular aportación que se gestó desde espacios afines a la *gauche divine* en Barcelona. Hay que plantearse por ello, más allá de la composición discursiva de las obras literarias, cómo y porqué en la última década del régimen franquista las categorías estéticas legitimadas para las obras literarias se transforman y, simultáneamente, cuestionarse la razón por la que en ese momento conocer los referentes culturales extranjeros más en boga era sinónimo de competencia estética (en este caso también obviando el clásico estigma de epigonismo inherente a aquellos años en España).

Disturbios universitarios en Madrid y Barcelona

La eclosión de la *gauche divine* en Barcelona es sólo la cúspide de la convulsión progresiva que se estaba produciendo en el clima cultural de la España franquista de finales de los años sesenta. A pesar del “monolitismo ideológico” -que denunciaba Castellet en el prólogo de su antología poética de 1970 (35)-, España en aquellos años era un acopio de diversas culturas en conflicto, totalmente aisladas unas de otras.

Políticamente, la izquierda española de aquel momento estaba dispersa en partidos políticos aislados unos de otros. Por un lado el Partido Comunista, dirigido por Santiago Carrillo desde 1960. Florecieron también en aquel momento dispares grupos maoístas y marxista-leninistas, fundados a partir de 1963 y que rivalizaban con los comunistas. El PSOE, por otra parte, estaba en pleno curso de renovación durante la década de los años sesenta. Surgió también con un renovado vigor la democracia cristiana y se fundaría en 1968 el denominado en aquellos años Partido Socialista del Interior (PSI) de Enrique Tierno Galván. Pero quizá las dos organizaciones que más influyeron en el desarrollo de la “Nueva Izquierda” fueron la Asociación Socialista Universitaria (ASU) y el célebre Frente de Liberación Popular (FLP), que surgieron a raíz de las violentas pugnas universitarias de 1956. Con ellas, los conflictos en las universidades alcanzaron una condición endémica y desencadenaron, sobre todo en Madrid y Barcelona, la invasión y la ocupación de la policía en las universidades en la última década del régimen franquista. Este fue sin duda uno de los rasgos más notorios de la política tardofranquista: el régimen trató el problema universitario como un problema de orden público (*España bajo el franquismo* 164). Las reclamaciones de los estudiantes siempre confluían en una misma demanda, la creación de sindicatos democráticos para los estudiantes y la desaparición del sindicato oficial, el Sindicato Español Universitario (SEU).

En este proceso de deterioro gradual de algunas instituciones universitarias del régimen, hay dos aspectos que emergen y evidencian una singular importancia: por un lado, las “infiltraciones” estratégicas en el interior del SEU, que ya habían surgido hacia 1956 (por tanto, antes de que se produjera la ocupación de cargos promovida por C.C.O.O. para el ámbito laboral iniciada en 1962).

En segundo lugar, y sin duda causa sustancial de la perenne crisis en la universidad franquista, la ruptura paulatina en la cohesión de las minorías rectoras, es decir, las élites de poder –ya fueran políticas, académicas, gubernamentales o policiales- exhibían intereses muy dispares. Esta tensión se revela con claridad en las actas de las Juntas de Facultad⁸, donde el clima de malestar desde 1965 sobre las diferentes medidas adoptadas era notorio (Carrillo-Linares 159). La profusión de sanciones administrativas, las peticiones de certificados de buena conducta, los expedientes disciplinarios o las detenciones se aplicaban de manera indiscriminada, sin ningún criterio metodológico.

Dentro de este afán por desbancar al SEU, el Frente de Liberación Popular (FLP), el PCE y el PSOE instauraron en Madrid el sindicato clandestino Federación Universitaria Democrática Española (FUDE), con el propósito de agrupar a todos los universitarios disconformes con el sindicato obligatorio. Poco después en 1963 floreció en la capital la Unión de Estudiantes Demócratas (UED), de orientación democristiana. Las grandes asambleas que dominaron los cursos académicos 1963-64 (con la “Semana de Renovación Universitaria”) y 1964-65, donde se organizó en la universidad de Madrid una “Semana de la Paz”, con un ciclo de conferencias que obviamente fue prohibido (Alted et al. 75) y se tramitó la expulsión de algunos de los catedráticos de la Universidad, marcaron sin duda el apogeo de las organizaciones estudiantiles FUDE y UED.

⁸ Sin duda, derivado de la nueva multitud de alumnos matriculados, se hizo imposible la depuración del profesorado por razones ideológicas, de ahí que las Juntas de Facultad llegaran a ser tan representativas.

En 1967 se suceden las manifestaciones, las detenciones y se llegan a cerrar varios recintos universitarios.

El centro políticamente más activo era probablemente la facultad de Ciencias Políticas y Económicas de Madrid y por ello el régimen franquista determinó su cierre durante las vacaciones de navidad con una explícita intimidación: los alumnos perderían la matrícula si no firmaban su desvinculación con los conflictos estudiantiles. En aquel momento el Sindicato Democrático de Estudiantes de Madrid (SDEUM) gozaba de plena representatividad en la facultad de Económicas y la multicopista oficial del centro, más que apuntes académicos, multiplicaba panfletos del PCE, FLP o incluso del PORE (Jáuregui y Vega 241). Sin duda, era una medida que pretendía escindir a la mayoría de los estudiantes con los dirigentes del Sindicato. La reacción de los líderes del SDEUM sin embargo fue diligente y ambiciosa. Se creó una “Facultad paralela”, con profesores de la Facultad que se dispusieron a impartir clases y otros procedentes de CEISA⁹ que también contribuyeron. Se distribuyeron los textos, se facilitaron colegios mayores e incluso se pretendía pagar las nuevas matrículas de todos los estudiantes a través del presidente del Banco Popular José María Valls Taberner (con José María de Areilza como mediador). Sin embargo, el gobierno finalmente retrocedió y reabrió la Facultad, pero con la instigación de la recién creada Policía Universitaria legitimada por una orden ministerial.

En el curso académico 1967-68 el SDEU ya se había extendido prácticamente por todas las universidades y desde su entorno se activó todo un proceso de radicalización y de interés y

⁹ Durante aquel año se habló mucho en España de Universidades “libres” (una libertad que en última instancia debía ser percibida como privilegio del sistema). Quizá las instituciones académicas más desvinculadas institucionalmente del régimen en aquella época fueron la Escuela de Diseño Eina en Barcelona y el Centro de Enseñanza e Investigación, S.A. (C.E.I.S.A.), único centro de educación superior independiente del Estado y de la Iglesia que había en Madrid en aquel momento y que había alcanzado vertiginosamente reputación internacional. Según describe Aranguren, uno de los motivos alegados oficialmente para la clausura de la institución apenas un año después es que “allí se dio una lección sobre materia tan significativa como el análisis lingüístico de los distintos significados de la palabra marxismo” (*España Perspectiva 1968* 168).

responsabilidad por la formación y las lecturas críticas. Desde esta perspectiva la labor del SDEU fue esencial: proporcionaba becas, organizaba seminarios, montaba librerías o editaba revistas. Sin duda se promovió una participación política generalizada entre los estudiantes. Brotó así poco a poco una subcultura política notablemente compleja que se difundía entre las facultades. Se podía tratar de seminarios sobre Lautréamont, surrealismo y Trotsky, discusiones públicas sobre la nacionalización de la Banca o la organización de comités antimperialistas pro-Vietnam. Se había creado un “doble poder” en la universidad.

La eclosión del mayo del 68 francés sin embargo apenas tuvo trascendencia directa en las universidades españolas¹⁰. Quizá el efecto más notorio derivaba del “Gran Rechazo” que sucumbió en aquel devenir clave. Hasta aquella convulsión el común denominador en España entre los estudiantes siempre fue el antifranquismo pero tras los disturbios del 68 ese rechazo se extiende a otros ámbitos, como en anticapitalismo, en antiautoritarismo y, al menos en una minoría, en antiestalinismo (Pastor 286). Las insurrecciones internacionales de los universitarios coincidieron con el declive del movimiento estudiantil en España, tras seis años de una intensa labor de oposición y deterioro al régimen franquista. La represión creciente, el desconcierto entre los estudiantes por las múltiples detenciones y las propias discrepancias internas entre el PCE y el FLP¹¹ desembocaron en el gran fracaso de la sexta Reunión Coordinadora y Preparatoria del

¹⁰ Como escribe Carlos Barral en sus *Memorias*: “La verdad es que en Barcelona, y en toda España, aquella revolución de lujo, aquel ensayo general –europeo y californiano- de revolución futura había tenido poquísima incidencia, incluso estética, en las costumbres y en las aspiraciones de los grupos y de las capillas intelectuales más modernas y avanzadas. En Barcelona tal vez porque las minorías más aparentes y atentas se habían anticipado a la adopción de esos modelos de conducta .aunque desde un punto de vista más decorativo que auténticamente moral- y una parte de la burguesía ilustrada los había convertido en estilo, bien que de mera exposición. En Madrid porque la ortodoxia marxista de la mayoría de los intelectuales relativamente jóvenes, por más que ya muy degradada, tenía aún bastante presencia como para resistir ese asalto de la acracia, de un neorromanticismo totalmente exótico e incomprensible para los últimos intelectuales orgánicos y los muchos desistidos que los seguían imitando y mantenían un único referente de resistencia al régimen desde la cultura. (590).

¹¹ Sobre estas perennes discrepancias entre ambos grupos en la universidad escribe Rosa Pereda: “Los frentistas tenían dos ventajas, que los volvían más atractivos para los jóvenes de extracción burguesa. Primero, eran menos dogmáticos (...) primaba la acción, y por la unidad de acción, en ese frente liberador cabía gente de muy distintos

Congreso Democrático de Estudiantes celebrada en Sevilla a comienzos de marzo. Cuando poco después estalla la revuelta del mayo francés las noticias de la prensa española filtraban la información de manera muy sesgada motivando interpretaciones confusas e incompletas. Los resultados de mayo del 68 en la universidad en España, aunque siempre de forma muy pálida, se condensan en dos efectos en una primera instancia. Por un lado, el SDEUM decide enviar a su propio representante a París. El estudiante escogido fue el comunista Carlos Alonso Zaldívar que, al poco de su llegada, sería detenido y transportado al campo de concentración en Vincennes con otros muchos estudiantes. Pronto le dejaron en libertad y se trasladó a Estrasburgo donde conoció a Rudi Dutschke, a Daniel Cohn Bendit o a los radicales japoneses. Poco después de regresar a España sería detenido de nuevo en Vitoria (Jáuregui y Vega 243).

Por otro lado, el FLP trata de erigirse en la representación del mayo francés en España y esta decisión entraña el germen de su autodestrucción, especialmente, tras la creación de una “comuna” en la Facultad de Filosofía, en la que la sección “pro-china” actuó como eje provocador de la policía, con la consecuente irrupción violenta de las fuerzas del régimen, más de doscientos detenidos y la aprobación en aquel verano de la ley de Bandidaje y Terrorismo. Tras tres etapas diferentes y casi una decena de años como el espacio antifranquista que más estudiantes aglutinó en la universidad, el FLP se comenzaba a disgregar por los múltiples conflictos entre sus sectores internos, ya fueran cristianos, “tercermundistas” o el grupo trotskista. Ni siquiera actos simbólicos, como la llegada a España de Jean-Jacques Servan-Schreiber, el fundador del periódico *L'Express* (quizá el principal órgano de oposición al General de Gaulle en Francia) y

orígenes (...) Segundo, estaban mucho más atentos a los cambios políticos internacionales (...) Del cuarto FLP, que es el que conocí yo, surgieron, en el verano del 69, dos “organizaciones” al menos, una trotskista y otra maoísta, para formar un mapa político bastante complejo, al que había que añadir, a veces fundir pero otras no tanto, los grupos escindidos del PC, que convivían con los residuos pasionales del anarquismo español y la memoria del socialismo, y que creaban el caldo de cultivo de lo que ha venido después” (44-45).

autor de la célebre obra *El desafío americano*, el gran *best-seller* del ensayo político en Francia, determinó apenas repercusión.

En cualquier caso en esa atmósfera se constituyó entonces la IV Asamblea Libre de Estudiantes. Dentro de este germen de disputas brotó también con vigor el movimiento de los PNN (“Profesores No Numerarios”), que en definitiva eran profesores jóvenes muy afines a la cultura política de protesta estudiantil. También algunos profesores numerarios, e incluso catedráticos, fueron cómplices de estas revueltas. La incorporación de los alumnos a las Juntas a partir de 1970, como consecuencia de la aplicación de la nueva Ley General de Educación (LGE), terminó de agrietar la discordia en el ámbito universitario.

En la universidad barcelonesa asumió un papel fundamental durante unos años el Front Obrer de Catalunya (FOC), que había surgido de la Asociación Democrática Popular -la sección catalana del FLP-. En su momento de plenitud, como señala Hartmut Heine, el FOC llegó incluso a rivalizar con el Partit Socialista Unificat de Catalunya (PSUC) por el control de las Comisiones Obreras, cuando estas aparecieron en Barcelona en noviembre de 1964 (148). En su época de auge creciente, allí se integraban José Ignacio Urenda, Narcís Serra, Pasqual Maragall, Isidre Molas, Miquel Roca o Daniel Candó. La sección catalana del FLP encontró además un leal aliado en el Partido Socialista Unificado (PSU) francés y en especial en su mayor dirigente en aquel momento, Michel Rocard. En Francia pudieron imprimir panfletos y comunicados y recibieron un considerable amparo para poder pasar por la frontera a muchos de los perseguidos por el franquismo. Con el devenir de los años, debido sobre todo a la represión franquista y a la radicalización interna de ciertos sectores, aquellos grupos que habían brotado dentro del marco del Moviment Febrer del 62 -también el Moviment Socialista Catalunya (MSC) por ejemplo- comenzarían un proceso de decadencia para ir integrándose y expandir la “Nueva Izquierda”,

sobre todo en el interregno entre 1968 y 1971. En apenas un lustro se incrementa enormemente el número de estudiantes matriculados en la Universidad de Barcelona, llegando a 33.000 en el curso académico 1969-70.

Fueron unos años de intensa ideologización que culminarían -entre 1968 y 1973 aproximadamente- con organizaciones políticas clandestinas bien estructuradas y en profundo proceso de renovación por la competencia de la denominada “Nueva Izquierda”, escindida entre el Frente de Liberación Popular y los partidos históricos, como el PCE y el PSOE. Sin embargo, inducida sobre todo por esta adhesión ideológica multitudinaria al antifranquismo de los jóvenes, en la década de los sesenta, como señala Gabriel Plata, “la oposición al franquismo se caracterizó por el protagonismo de la protesta social mucho más que de la política” (22). Hay que tener en cuenta que apenas un 5% de los estudiantes universitarios estaban adscritos a los partidos políticos (a pesar de que la gran mayoría exhibiera actitudes afines o asumiera el cometido de “compañeros de viaje” de determinados partidos) y, por otro lado, el estatus de muchos de los universitarios antifranquistas gozaba de ciertos privilegios, ya que la gran mayoría eran “hijos del régimen” y procedían de los estratos sociales más acomodados. A pesar de ello, la deriva de la “primavera del 68” desembocó también en España en drásticos conflictos con la policía (no hay que olvidar que en aquel momento la guardia civil y la policía armada eran cuerpos militares) e incluso con otros estudiantes. En toda aquella efervescencia, grupos de extrema derecha decidieron colaborar voluntariamente con las fuerzas policiales en aquella represión, especialmente el célebre grupo denominado Defensa Universitaria. Al intensificarse el foco de conflicto en la universidad, el régimen creó tras el estado de excepción, la policía de orden universitario, tanto uniformada como civil, más conocida como Brigada Político Social¹².

¹² Ya unos años antes, debido a la preocupación evidente del régimen, se había creado incluso una red de espionaje e infiltración, dirigida por el teniente coronel José Ignacio San Martín.

Aunque en España por motivos obvios la lucha contra la dictadura predominó sobre una “crítica social” de la explotación capitalista que se daba con tanto ardor en otros países de Europa occidental o la “crítica artista” de las distintas formas de alienación (Pastor 295), tras los acontecimientos de 1968 fueron asolando con mayor solidez. La emergencia de una “nueva izquierda” era sin duda el síntoma más notorio del filtro de la influencia foránea y comenzaban a brotar los primeros colectivos de los movimientos feministas, ecologista o contracultural. Una escisión de aquella “nueva izquierda”, la versión quizá más numerosa y cohesionada de una “crítica artista” fue sin duda la *gauche divine* de Barcelona.

Paradojas culturales del tardofranquismo

La relativa apertura que supuso la Ley de Prensa de 1966, impulsada por el entonces ministro de Información y Turismo Manuel Fraga Iribarne, terminó de agrietar el dominio y la opresión de la cultura oficial, de forma que la superestructura política autoritaria estaba totalmente alejada de los hábitos y preferencias culturales de gran parte de la población. La alianza heterogénea entre la mayoría de los intelectuales, algunas instituciones, múltiples versiones clandestinas (y oficiales) de la cultura e incluso ciertos aspectos de la vida cotidiana de algunos sectores de la población conformó un sólido grupo de oposición que -en términos de Antonio Gramsci- minaba poco a poco la hegemonía dominante al conquistar ciertos espacios de la sociedad civil¹³.

¹³ Como señalan Raymond Carr y Juan Pablo Fusi en su obra *España, de la dictadura a la democracia*: “Más, por tanto, que un ‘páramo cultural’, el mapa cultural de España en los últimos años de Franco era un complejo conglomerado en el que coexistían diversas culturas incomunicadas entre sí: liberales y marxistas, cultura de masas y cultura de élites, culturas regionales, cultura de los jóvenes” (174).

Se pueden trazar, casi a manera de estampas, coyunturas de diversa índole que esbozan el mosaico ideológico que había sobrevenido en el espacio cultural español y las múltiples paradojas que la coacción del régimen exhibía, especialmente en Barcelona. En una amalgama simultánea cada vez menos clandestina, el filósofo José Luis Aranguren proclamaba que el verdadero *establishment* cultural hacia 1970 era la recobrada tradición liberal y aludía de forma explícita a la resistencia de una parte de la sociedad frente al “encauzamiento” cultural que implantaba el Estado¹⁴. La subcultura dominante entre los universitarios más jóvenes era el marxismo e incluso la nominada “cultura de la evasión” (Carr 223)¹⁵, favorecida por el régimen, estimulaba unas inclinaciones excesivamente alejadas del dogma católico, especialmente en el cine. Uno de los principales ideólogos en aquellos años, el subsecretario de Asuntos Exteriores Gonzalo Fernández de la Mora, defendía la apatía que ocasionaba la sociedad de consumo como una condición de salud política deseable para la población. Sin embargo, los mecanismos de la nueva cultura de masas que se estaba aclimatando en España difundían las algaradas festivas y los nuevos referentes culturales que venían de Francia o Estados Unidos. También dentro del movimiento estudiantil los vínculos con universitarios foráneos se propagaron con facilidad, e incluso se establecieron contactos orgánicos. Ya en 1966 se había creado dentro del Sindicato Democrático

¹⁴ Aranguren asumió la redacción de la sección de “cultura” de 1968 que publicaba anualmente la editorial Guadiana bajo el título de *España Perspectiva*. Se trataba de una revisión de las novedades que se habían gestado durante el año previo en diferentes campos de estudio en España y en la que solían participar intelectuales especializados de reconocido prestigio. El reputado filósofo español comenzaba su artículo con una categórica aserción sobre las tensiones que se derivaban en el espacio cultural entre determinados sectores de la sociedad y el Estado: “España ha sido durante 1967, un país organizado autoritariamente. Con esto quiero decir que el estado ha asumido (ha continuado asumiendo) la función de ‘encauzar’ culturalmente a la sociedad (la imagen del ‘cauce’ creo que es apta: el cauce parece a veces ensancharse un poco, pero enseguida se estrecha de nuevo). La cultura española durante el año 1967 se define ante todo, como una ‘tensión’ entre el Estado y la sociedad y una mutua ‘resistencia’: resistencia de la sociedad –de una parte de la sociedad- al encauzamiento; resistencia del Estado a que las aguas culturales se salgan del cauce establecido” (166).

¹⁵ Carr asocia la “cultura de evasión” al fútbol, los toros, la literatura de quiosco y también al cine y a la radio de aquellos años. No hay que olvidar tampoco la aparición en 1968 de las “fotonovelas”, melodramas ilustrados con fotografías que fueron un auténtico éxito de ventas, y por supuesto la denominada “prensa del corazón”.

un Departamento de Prensa y de Relaciones Internacionales, lo que permitió, entre otros aspectos, una vía directa con el devenir del “mayo francés”.

Con temor y desorientación, el entonces director general de Cultura Popular Carlos Robles Piquer, desaconsejaba a los editores cualquier publicación vinculada con aquel germen cultural, pero permitía a Carlos Barral sin embargo publicar sin dificultades a Herbert Marcuse. Como escribió Manuel Vázquez Montalbán para enfatizar las paradojas de aquellos años: “Este es el país en el que leer a Unamuno era pecado hace diez años y ahora se convierte en best-seller *El marxismo soviético* de Marcuse” (*Crónica sentimental de España* 201)¹⁶. El “reinado de la elipsis”, del que hablaba el propio novelista catalán para describir tanto “discursos elevados como la canción popular de consumo” (Colmeiro 84) se hacía cada vez más explícito y directo.

En Barcelona, la cultura crítica con el régimen abarcaba múltiples versiones, la tendencia a radicalizarse y regionalizarse era cada vez más acentuada y la identidad catalana, fortalecida en los últimos años tanto en castellano como en catalán, estaba cada vez más arraigada ¹⁷. Se alcanzaban incluso tesituras paradójicas, como la exhibición en la manifestación por el trigésimo aniversario de la entrada de las tropas franquistas en Barcelona de pancartas que clamaban contra los continuos conflictos estudiantiles en las universidades y que rezaban: “los padres de los estudiantes queremos que nuestros hijos estudien”, pero escrita en catalán (Marín *et al.* 180).

¹⁶ Con los autores españoles sucedió algo similar. Como señala Juan Pablo Fusi: “También circularon sin problemas las obras de Machado, Miguel Hernández, Alberti y Bergamín. Incluso *La vocación de Manuel Azaña* fue publicado por Cuadernos para el Diálogo en 1968” (74).

¹⁷ Sin embargo, como afirma Jordi Gracia, los artistas modernos en Barcelona de la órbita de la *gauche divine* mostraron pronto “un desafecto instintivo hacia las reivindicaciones del catalanismo” (*La España de Franco* 357) porque lo vinculaban a formas culturales más tradicionalistas y, por otro lado, a la confesionalidad católica, que adoptaría como símbolo nacional del catalanismo el santuario de Montserrat. En cualquier caso, en las letras catalanas comenzaba a emerger una nómina de novelistas muy vinculados con el devenir literario europeo, como Joan Perucho, Josep M. Espinàs, Terenci Moix, Baltasar Porcel o Robert Saladrigas.

En los años sesenta reverdece también la cultura en catalán desde múltiples vertientes: se produce la fundación de una de las editoriales más célebres, Edicions 62, en la que estarían muy vinculados el arquitecto Oriol Bohigas y el crítico literario Josep Maria Castellet; se emprende el ambicioso proyecto de la *Gran Enciclopèdia Catalana*; se difunden diversas revistas en catalán, como *Serra d'Or*, *Presència*, *Canigó*, *Oriflama* o *Tele- Estel*. Es también el momento de la irrupción de la Nova Cançó con el empuje de Els Setze Jutges y de los múltiples esfuerzos en la sombra de Òmnium Cultural¹⁸, a pesar de la clausura de su sede y la prohibición de sus actividades en 1963 por parte del régimen franquista ante la abundante adhesión que había suscitado en la ciudad condal en apenas dos años.

Asimismo en Barcelona, entre ciertos sectores de la juventud universitaria, la disidencia se convierte en un ejercicio prestigioso que no sólo reviste todo un aura de clandestinidad, sino también cierta fascinación frente a la convencionalidad vulgar que se asociaba con la cultura promovida por el régimen (Villamandos 172). Como escribió García Márquez “Dentro de todo, Barcelona era una ciudad donde se respiraba, porque todos éramos un poco conspiradores” (Moret 230)¹⁹.

En la ciudad había fermentado durante años una malla cultural de resistencia crítica: las lecturas de versos prohibidos de Pere Quart, Riba o Espriu, las clases privadas de historia de Cataluña de Ferran Soldevila, las trastiendas de libros donde funcionaba con asiduidad un

¹⁸ Òmnium Cultural fue una entidad sin ánimo de lucro fundada en 1961 con la finalidad de incentivar y difundir la lengua, identidad y cultura catalana y promover el movimiento soberanista catalán. Aglutinó a figuras de sectores culturales catalanes muy diversos. En 1963 el régimen de Franco censuró la entidad y transitó en la sombra hasta que consiguiera la legalización en 1967, tras una ardua batalla jurídica. Tendría un papel fundamental unos años después en la creación de diversos premios literarios.

¹⁹ También el filósofo Eugenio Trías hacía mención en sus memorias a esta singularidad de Barcelona en aquel momento: “Barcelona era, realmente, un importante espacio de circulación festiva de máscaras de toda especie, como las que yo anunciaba en mi libro *Filosofía y carnaval*; y ese espacio no era tan minoritario como algunos han querido a veces suponer; se infiltraba en el cuerpo social hasta producir verdadera metástasis en multitud de órganos. Un sector muy amplio de la sociedad barcelonesa de entonces quedó de algún modo marcado y transformado por ese magma de ideas, sensibilidades y modas que, de pronto, invadieron el espacio privado y público de la ciudad (*El árbol de la vida* 322).

mercado negro de literatura prohibida o los cenáculos de universitarios que florecían en torno a los catedráticos más críticos, como Jaume Vicens Vives, Manuel Sacristán o José María Valverde. Como muy bien recuerda Vázquez Montalbán, en aquel momento más que nunca, no se podía aludir a Barcelona sino a diversas “Barcelonas” (*Barcelonas* 196). Si bien es cierto que la ciudad había sufrido un profundo proceso de deterioro bajo el eclecticismo pragmático del alcalde José María de Porcioles (1957-1973), sometida a un urbanismo inspirado en la ley del mercado y agravada por el mal gusto de la nueva burguesía acomodada del estraperlo, también las voces críticas con el régimen calaban con facilidad en espacios sociales diversos: el terrorismo urbano de los comando anarquistas, la tarea rearticuladora del PSUC, la acción de un nuevo cristianismo de base o la reorganización del catalanismo a partir del Centre Excursionista y de congregaciones religiosas.

Entre todas las ramificaciones de la oposición cultural al régimen, no hay duda de que el grupo de la *gauche divine* (en este caso sus componentes más afines a la literatura), a pesar de las agrias críticas que recibieron y de sus convicciones políticas livianas -como señalaba Vázquez Montalbán- también desempeñó un cometido crucial en el espacio cultural, especialmente en el proceso de apertura cultural y en el mercado editorial. Se comenzaba por fin a estimular desde una multiplicidad de anclajes aquel cuerpo enfermo con un estado de ánimo parálítico porque la “convalecencia” de la postguerra, como decía el narrador en la novela *Una meditación* (1969) de Juan Benet, se había hecho “endémica” (88)²⁰.

²⁰ El narrador en la célebre novela de Benet describía el período de la posguerra como un cuerpo enfermo: “Si el espíritu de la postguerra fue o quiso ser una convalecencia pronto se había de convertir en un nuevo mal que [...] se hizo endémico como vino a demostrar –sólo para aquel que viviera allende de las fronteras pues no había en España una persona tan ajena a su influencia como para establecer el diagnóstico en oposición a su propio pronóstico- el resultado que obró sobre aquel cuerpo enfermo y mutilado por la guerra el conjunto de numerosas, horrendas y paralizantes medicinas que le fueron suministradas en la paz que siguió” (*Una meditación* 88).

Inmersiones políticas de la *gauche divine*

En cuanto a las implicaciones de cariz más político de la *gauche divine*, sí participaron en dos actos colectivos de intelectuales y estudiantes antifranquistas que además, en cierta medida, enmarca cronológicamente el inicio (o por lo menos, el comienzo de su mayor esplendor y simultáneamente de conciencia de identidad grupal) y la decadencia de la perdurabilidad de la *gauche divine*. El primero de ellos se produjo entre el 9 y el 11 de marzo de 1966 en el convento de los capuchinos de Sarriá en Barcelona: es el célebre encierro conocido como la *caputxinada*. Allí fructificó una reclusión voluntaria de unos quinientos estudiantes, profesores e intelectuales (con la complicidad de los clérigos) para celebrar clandestinamente la asamblea constituyente del Sindicato Democrático de Estudiantes Universitarios (SDEUB), de tintes obviamente ilegales porque hasta el año previo el Sindicato de Estudiantes Universitarios (SEU) ostentaba el monopolio absoluto en todas las instituciones educativas²¹.

El germen de la *caputxinada* procede en cierta medida de espacios católicos catalanistas (probablemente de Josep Bonet en 1956) que habían ideado hacer todos los años una “Ruta Universitaria a Monserrat”. En aquel itinerario se debían debatir cuestiones de interés pero gradualmente se fueron tiñendo de un cariz político. A comienzos de la década de los sesenta ya participaban jóvenes universitarios afines al PSUC, MSC o FOC. Allí ya se acordó para el curso académico 1964-65 forzar la elección directa a través de los estudiantes del jefe de distrito del SEU, cargo de designación vertical, como forma de abrir una hendidura en el sindicato (Jáuregui y Vega 156). Esta fue una de las singularidades que germinó entre los estudiantes en Barcelona. Mientras en muchas de las facultades madrileñas se concentraron en boicotear las elecciones, en

²¹ Como explica Eduardo Haro Tecglen, los movimientos estudiantiles alcanzaron un punto culminante en las manifestaciones contra el SEU y desembocaron en un herido grave y la posterior reacción de Franco, que sacó de su gobierno al ministro del Movimiento, Raimundo Fernández Cuesta, un clásico falangista, y a Joaquín Ruiz Giménez, liberal católico (157).

Barcelona se optó por convocar unas elecciones libres, previas a las oficiales y totalmente al margen de las autoridades académicas.

Tras las huelgas del curso anterior, el gobierno franquista trató de restablecer la autoridad con la designación de Alfonso García Valdecasas como rector de la Universidad de Barcelona en el mes de agosto de 1965 y con medidas expeditivas de disciplina académica al tramitar las expulsiones de los estudiantes únicamente en tres días. La primera controvertida decisión de García Valdecasas fue no renovar el contrato como profesor no numerario a Manuel Sacristán, que daba clases de Introducción a la Filosofía en la Facultad de Económicas (Jáuregui y Vega 158), y que dentro del régimen se le consideraba como uno de los grandes “pervertidores” de la juventud (más allá de su enorme influencia dentro del PSUC como uno de los grandes modelos dentro del ámbito intelectual). A pesar de todas estas restricciones y medidas disciplinarias, los estudiantes en Barcelona convocaron elecciones libres para los Consejos de Curso, Cámara de Facultad y Delegado de Facultad. De todas estas elecciones derivaría una Junta de Delegados que desempeñaría un papel determinante en la preparación de la asamblea constituyente del Sindicato Democrático de Estudiantes de Barcelona. Entre ellos, en la facultad de Derecho emergía ya la figura de Enric Argullol (que sería unas décadas después miembro del Consell Consultiu de la Generalitat) o Joaquín Villaplana en Filosofía y Letras. Con la idea de promover una nueva asamblea constituyente, la Junta de Delegados preparó la redacción de unos borradores con la inestimable ayuda de una Comisión Técnica (un consejo de seguimiento y asesoramiento) integrada por profesores no numerarios (PNN), tales como Manuel Sacristán, Enric Lluch, Oriol Bohigas, Xavier Folch o Jordi Solé Tura. Inspirado en los planteamientos y denuncias de los estudiantes, Manuel Sacristán sintetizó un primer borrador que se recogería en el “Manifiesto por

una Universidad Democrática”. Una subcomisión especial escogió el Convento de los Capuchinos de Sarrià como el lugar idóneo para celebrar la asamblea.

La iniciativa fue promovida desde un principio por los estudiantes e invitaron a algunos de los intelectuales que atesoraban ya gran prestigio, como Carlos Barral, Salvador Espriu, Joan Oliver, Manuel Sacristán, Antoni Tàpies o José Agustín Goytisolo o Agustín García Calvo, llegado expresamente desde Madrid. El profesor de Economía Xavier Folch adoptó el papel de intermediario con los intelectuales que debían acudir a la reunión. Se citó primero con el pintor Antoni Tàpies y con su exótico coche Mercedes recogieron también al poeta Salvador Espriu y al eminente filólogo Jordi Rubió, expulsado de la universidad por “desafecto al régimen” al finalizar la guerra civil, trabajaba en la editorial Salvat y era considerado como una de las personalidades más destacadas e influyentes de la lengua catalana. En el convento se reunieron en total alrededor de quinientos estudiantes y 33 invitados. El acto, pronto acordonado por la policía, alcanzó rápidamente gran resonancia internacional²². Como no podía ser de otro modo, también en estos sucesos de naturaleza política, con gran implicación de miembros de la *gauche divine*, florecía una reverberación de espectacularidad y gran resonancia mediática.

Durante los tres días, vividos con gran intensidad, se organizaron conferencias sobre literatura juglaresca, sobre diseño y arte contemporáneo (con Tàpies, Albert Ráfols, Antoni de Moragas, Ricard Doménech y Oriol Bohigas) o recitales de poesía de Espriu, Pere Quart y José Agustín Goytisolo, y los monjes procedieron siempre con complicidad hacia los estudiantes encerrados. Todo ello finalizó con una carga policial, 72 horas de calabozo en la comisaría de Vía Layetana, las correspondientes multas y 18 profesores expulsados de la universidad (Villamandos

²² No hay que olvidar además, como señala Alicia Alted Vigil, que entre los asistentes había representantes de la Conferencia Internacional de Estudiantes (CIE), la Unión Nacional de Estudiantes Franceses (UNEF) y Columbia University (76).

22). Pere Quart comentaba irónicamente y en actitud desafiante que el *New York Times* podría titular “Tàpies y otros detenidos” (Jáuregui y Vega 166).

Como reacción a la represión de aquel encierro se suscitaron múltiples huelgas universitarias. En Barcelona se formó la Tauna Rodona unas semanas después de aquella Asamblea Constituyente y representó el primer organismo universitario de la oposición en el interior de España (aunque limitado únicamente a Cataluña). Una de las primeras actividades de esta nueva institución fue la organización de una subasta colectiva para sufragar el problema de las multas impuestas (algunas de ellas llegaron a las doscientas mil pesetas). Se procedió a subastar veintinueve piezas artísticas y nueve manuscritos de algunos de los artistas y escritores más renombrados del momento, como Picasso, Tàpies, Max Ernst, Chillida, Samuel Beckett o Michel Butor, que habían cedido gratuitamente sus obras para recolectar fondos para las multas. En todas estas labores de gestión el “divino” Pere Portabella desempeñó un papel fundamental y la subasta llegó a reunir dos millones y medio de pesetas. En Madrid, como señala Shirley Mangini, floreció la asamblea de la “Jornada Nacional contra la Represión”, donde participaron veteranos intelectuales disidentes, como Dionisio Ridruejo, López Salinas, Alfonso Sastre, Celaya, Caballero Bonald, Juan Antonio Bardem o Martín Patino (204).

Un año después la Taula Rodona se encargó de organizar un acto conmemorativo del primer aniversario de la *Caputxinada* con la idea última de rendir un homenaje a Jordi Rubió. La iniciativa del acto se truncó por la policía y fueron detenidos, entre otros, el novelista madrileño Juan García Hortelano, Pere Portabella, Manuel Sacristán, Pere Quart, Joan Colominas (filólogo catedrático de la Universidad de Harvard) y tres compañeros que compartirían celda, Enric Argullol y por otro lado Carlos Barral y Miquel Coll i Allentorn, que se enfrascarían en una dura pugna literaria durante el tiempo del encierro (171).

El segundo acto colectivo de tintes políticos de la *gauche divine* adoptó una naturaleza de protesta similar, con grandes fastos e impacto mediático. Se trató de otro encierro (conocido como la *tancat*) en la representativa abadía de Montserrat, espacio de gran fuerza simbólica tanto para el catalanismo como para el antifranquismo en aquellos años. En diciembre de 1970 se celebró el famoso juicio conocido como “proceso de Burgos” y que desembocó en seis condenas a muerte de militantes de ETA. De inmediato se reaccionó con una manifestación pública de rechazo ante estos acontecimientos que se gestó en los interiores del local Bocaccio y en las mesas del Pub Tuset. Entre el 12 y el 14 de diciembre de 1970 se encerraron unos 300 intelectuales con la exigencia de una amnistía general y la redacción de un manifiesto que requería mayor libertad para España.

Aquel acto, que quizá representó la consumación de la *gauche divine*, adquirió tal resonancia internacional que finalmente, como es bien sabido, Franco conmutó la pena de muerte a los condenados por cadena perpetua. La iniciativa obviamente suscitó el distintivo “especular” del grupo del que habla Alberto Villamandos a través de las cinco horas de película que rodaron los cineastas Manel Esteban y Pere Doménech con los encerrados y las fotos que tomó Colita. Aquella iniciativa de 1970 fue ensalzada incluso por los escritores más críticos con esta fracción cultural -como por ejemplo Montserrat Roig (Mangini 161)- estigmatizados por exhibir tintes algo frívolos y escasa implicación política.

Estos ademanes colectivos de implicación política se adhieren a la continua deslegitimación cultural e ideológica que el régimen de Franco experimentaba en aquellos años en la universidad. De hecho, sólo un año más tarde en 1971, como señala Juan Pablo Fusi, se hicieron muy frecuentes las huelgas de profesores no numerarios, que exigían una democratización profunda en la enseñanza (78). Sin duda, la reacción de los sectores políticos del

tardofranquismo ante la agitación en las universidades contribuyó a generar en aquella rebelión un problema político ingente.

***Gauche divine*, entre la entelequia y el cenáculo interdisciplinar**

Dilucidar sobre el rigor o la legitimidad del concepto de *gauche divine* puede resultar una tarea caricaturesca y en última instancia banal. En cualquier caso, el término gozó de celebridad y, como sucede en muchas ocasiones en la Historia literaria con las denominaciones, su creación tuvo una voluntad más burlona e intrascendente que su posterior destino. Indagar en sus orígenes sólo nos desvela las múltiples facciones culturales y de hábitos de conducta en que se había desmembrado el régimen, totalmente alejadas unas de otras, representadas bien en ese momento en la polaridad entre Madrid y Barcelona.

Como es bien sabido, la feliz designación fue invención del ingenio sardónico de Joan de Sagarra en una de sus columnas, haciendo alusión al afán de aparentar y figurar de algunos de estos jóvenes barceloneses con inquietudes artísticas y facilitando un paralelismo con el París de posguerra de Sartre y de Simone de Beauvoir. Sin embargo, su posterior difusión no hubiera sido posible sin la redacción de un reportaje de la fotógrafa Colita sobre la inauguración del *music hall* “El Molino de Barcelona”, uno de los locales más en boga del momento por sus rasgos extravagantes y que había tenido que cerrar debido a un informe de la policía.

Luis Carandell detalla en sus memorias la singularidad del papel del público en los espectáculos de El Molino ya que, lejos de limitarse únicamente a contemplar la función, participaban y dialogaban con las mordaces actrices Mary Mistral y Gardenia Pulido como si estuvieran en la calle (*Mis picas en Flandes* 192). Colita, presente aquel día aciago, explicaba en una entrevista el devenir de acontecimientos que suscitó el cierre del lugar:

Resulta que cerraron el Molino porque a la Mary Mistral le dio por enseñar una teta. Cuando Mary Mistral salía a escena todo el mundo gritaba: «!una te-ta, una te-ta, una te-ta!» y entonces ella cuando se acercaba a las bambalinas, hacía ¡ñaca! Y se sacaba una teta, y todos « ! bravo, bravo!». Pero ese día aciago había un poli en el patio de butacas y puso una denuncia y cerraron el Molino. ¡Imagínese qué bestias! Al cabo de dos o tres meses lo volvieron a abrir y ese día fuimos todos a celebrarlo allí (Iborra 287).

Colita, que describía con cierto detalle la gente que había acudido, recibió una llamada telefónica del director de la revista desde Madrid informándole de que las grandes autoridades “no querían saber nada de la *gauche divine*” (Barcelona y sus “divinos” 36-37). Aquella asignación, dotando de gravedad lo que sólo era una broma, animó a aquellos jóvenes para incidir en aquel bautizo involuntario con el afán de provocar y suscitar un espíritu lúdico. Por ello, se buscó ofrecer una imagen determinada a la *gauche divine* a través de una colección de fotos divertidas y en actitudes desenfadadas tomadas por Colita y otros fotógrafos en la sala Aixelà de Barcelona y, como no podía ser de otra manera, la empresa Bocaccio se responsabilizó de los gastos.

Desde aquí, su posible legitimidad como generación o cenáculo artístico se vislumbra, más que como una designación cerrada y solemne, a través de hábitos de conducta distintivos de un sector social de la juventud barcelonesa. Exhibían inquietudes artísticas, una sensibilidad afin, proyectos y deseos comunes, y un comportamiento, a diferencia de casi el resto de los españoles durante la dictadura franquista, más similar al de los jóvenes coetáneos de otros países democráticos. Como describe Román Gubern: “una neo-bohemia de los sixties, muy enraizada en los sixties” (Barcelona y sus “divinos” 69). Apropiándonos de la terminología del sociólogo francés Pierre Bourdieu, podríamos hablar casi de un *habitus* alternativo, es decir, un conjunto de

disposiciones duraderas, una especie de retransmisión por el que las estructuras mentales y sociales se encarnan en la actividad social diaria, o en palabras más afines al tercer capítulo de su obra *La Distinction. Critique sociale du jugement* (1979), serían esquemas de percepción y de valoración de una estructura social insertada en una forma de “inconsciente cultural” que funciona como un principio generador de estrategias. Desde este enclave la *gauche divine* desafiará a la *doxa* cultural del franquismo (y del marxismo ortodoxo que detentaba la hegemonía entre la izquierda antifranquista), es decir, aquel tipo de orden social estable y ligado a la tradición en el que se naturaliza totalmente el poder.

Es cierto también que hay algunos rasgos como el factor mediático, la diversidad de sus profesiones o el abultado (y ambiguo) número de sus miembros (más que de integrantes, se puede hablar de escritores e intelectuales de la “órbita” *gauche divine*) que implica dificultad para diseccionar los avatares del grupo. En muchas ocasiones de hecho, varios de los integrantes afines a la *gauche divine* han delineado la nómina que describe el célebre apelativo como una entelequia. Incluso en fechas recientes, Juan Marsé alude al local Bocaccio y a las copas gratis como única coartada y justificación de aquellos vínculos:

Una entelequia. Uno de los bares donde tomaba copas era el Boccaccio, de Oriol Regàs. Y si iba allí era porque tenía una tarjeta con la cual tomaba copas gratis. Además teníamos la redacción del *Por favor* muy cerca y coincidíamos allí Manolo [Vázquez Montalbán], Joan de Sagarra, arquitectos como Oriol Bohigas u Óscar Tusquets, unas chicas que nos interesaban, fotógrafos como Xavier Miserachs, Oriol Maspons y Colita (Isabel Steva i Hernández)... pero para mí lo principal era que las copas me salían gratis. Y, como ya te he dicho, era una entelequia, existía y no existía. Como grupo que promoviera

acciones o cosas, absolutamente nada. Tan solo unas excursiones culturales que organizaba Oriol desde la Costa Brava en las que iban a Francia a ver películas, aunque yo nunca me apunté. Probablemente yo madrugaba más que ellos. Luego se ha convertido en lo que se ha convertido, pero para mí es un grupo de gente, en el que hay algunos muy amigos y otros no tanto, con un interés muy relativo. También se ha dicho que la “gauche divine” era una pandilla de golfos, pero la verdad es que todos trabajaban.²³.

Pero un análisis más detallado de su actividad profesional en aquellos años sí incita a vertebrar una perspectiva colectiva del grupo. En primer lugar, el ensamble de diferentes disciplinas profesionales derivó en muchas ocasiones en proyectos colectivos (más allá de que se fraguaran o no). Por ejemplo, en 1971 la editora Esther Tusquets ideó un libro para la editorial Lumen titulado *24 Horas con la Gauche Divine* en que colaborarían Ana María Moix con un reportaje, fotos de Colita y relatos de Vázquez Montalbán, José María Carandell y Juan Marsé, pero nunca sería publicado en su integridad²⁴. Algunos de los fotógrafos, como Maspons, Miserachs y Colita hacían fotos para ilustrar las obras de Jaime Gil de Biedma o Juan Marsé.

Otra colaboración fructífera se gestó, como describe Esther Tusquets en sus memorias *Confesiones de una vieja dama indigna* (2009), en los orígenes de la reputada colección Palabra e Imagen de Lumen. La idea era la cooperación simbiótica entre un escritor y un fotógrafo sobre un tema común. Esther Tusquets elaboró una lista de escritores y su hermano Oscar ideó una de fotógrafos y, junto al entonces joven arquitecto Lluís Clotet, elaboraron la maqueta de la

²³ Estas declaraciones aparecieron recientemente en la revista digital *Jot Down* en una entrevista con Enric González (“Juan Marsé y Enric González o el oficio de ser escritor”).

²⁴ Juan Marsé, que acaba de publicar de forma aislada su *Noches de Bocaccio* en la editorial Alfabia, recuerda en una entrevista que, ante el proyecto colectivo que ideó Esther Tusquets que integraría relatos sobre la *gauche divine*, únicamente Ana María Moix y él entregaron sus escritos, por lo que finalmente se renunció al proyecto (*La Vanguardia*, 12-02-2012).

colección (51). El resultado fue enormemente creativo y transgresor (la primera obra editada por ejemplo no llevaba título en la cubierta) y recibieron incluso con sorpresa desde Venecia un León de Bronce, premio internacional a la mejor colección de libros de cine o de fotografía (53).

También el Taller de Arquitectura que fundó el joven Ricardo Bofill, que siempre tuvo un carácter experimental, imaginativo y sobre todo interdisciplinar, integraba a arquitectos, sociólogos, ingenieros, filósofos y escritores, en un equipo que estuvo compuesto por Ricardo y Ana Bofill, Salvador Clotas, José Agustín Goytisolo, Serena Vergano, Manolo Núñez Yanowsky, Xavier Rubert de Ventós, Ramón Collado y Peter Hodgkinson.

Por otro lado, en el híbrido y heterogéneo grupo de la *gauche divine*, convivieron en las distintas especialidades profesionales figuras de diversa edad que entretajeron (al menos en los comienzos) una relación de mentor-discípulo²⁵. Así sucedió en la fotografía, donde los veteranos Catalá Roca, Maspons y Ubiña se entrelazaban con naturalidad con los jóvenes Xavier Miserachs, Colita o Leopoldo Pomés. También en la Escuela de Arquitectura de Barcelona, tras la figuras de Oriol Bohigas y Federico Correa, florecieron los jóvenes y exquisitos Óscar Tusquets, Ricardo Bofill y Lluís Clotet. En el ámbito de la literatura, aquellas nuevas promesas como Ana y Terenci Moix, Félix de Azúa, Esther Tusquets, Rosa Regás, Pere Gimferrer o Salvador Clotas emergieron amparados también por figuras ya consagradas y muy influyentes como Carlos Barral y Josep Maria Castellet.

La proliferación de proyectos determinó en muchas ocasiones vocaciones e inquietudes plurales dentro de la nómina *gauche divine*. El editor Jorge Herralde por ejemplo fue también

²⁵ Jordi Gracia y Domingo Ródenas en su reciente volumen de *Historia de la literatura española* editada por Crítica que abarca desde la posguerra hasta la actualidad, describe así a la *gauche divine*: “creció como espacio moral y civil de profesionales emancipados del mundo oficial y enrolados en las actividades bulliciosas de una sociedad cada vez más visiblemente consumista y capitalista. Este sector dio vida a un estrato barcelonés donde catalanes y castellanos convivieron sin roces. La fecundidad de este tejido humano con nuevas leyes fue incontestable sobre todo entre quienes aceptaron y reconocieron el padrinazgo protector y divertido, con poco envaramiento, con humor e inteligencia de Barral o Castellet, Gil de Biedma u Oriol Bohigas, todos ellos en torno a la cuarentena de su edad” (178).

presidente de la productora de cine Films de Formentera, fundada en 1968, y de hecho la sede social fue durante años la misma que la editorial Anagrama, fundada un año después. El arquitecto Ricardo Bofill dirigió el largometraje *Schizo* (1970), basada en un texto de José Agustín Goytisolo y el arquitecto Óscar Tusquets también ha cultivado el diseño gráfico, la pintura y la escritura.

Pero el rasgo diferencial más notorio fue sin duda su afán por integrarse con espacios de vanguardia que irradiaban en otros países, un enclave cosmopolita en medio del páramo cultural que era todavía España. Como ha declarado recientemente la editora Beatriz de Moura:

Contra Franco, Barcelona era cosmopolita, y ahora es turística. El espíritu cosmopolita es algo muy distinto. Es triste, pero Cataluña se ha vuelto muy casolana (muy de estar por casa), salvo, como siempre, para algunos notables ciudadanos recalcitrantes que por suerte siguen dando guerra. Y sí, hay libertad para crear. Pero, ya me dirás, sin espíritu cosmopolita, ¿cómo quieres que cualquier obra de creación se desarrolle, crezca y se expanda, por muy libre que sea? Queda a la medida del ámbito en que fermenta. Nace y muere sin salir de su habitáculo (Harguenday 24).

Aquella mirada incesante al exterior acercaba a la *gauche divine* a los presupuestos que expone el sociólogo Vince P. Marotta en torno a la idea de “the cosmopolitan stranger”. El concepto de “cosmopolita”, según Marotta, desestabiliza la lógica binaria de representación (territorio=cultura) y el esencialismo sobre la identidad nacional. Es una obviedad hoy en día, tras la Teoría Poscolonial, determinar que “somos donde pensamos” y que nuestra forma de concebir el mundo deriva de una “geopolítica del conocimiento” (Mignolo 17). Sin embargo aquella juventud, tan vinculada con Barcelona, impulsa una “imaginación dialógica”, con su afán por reconocer la

alteridad, la coexistencia de modos de vida y el fortalecimiento de la hibridez y en ocasiones incluso de una “voluntaria aculturación” por momentos.

Las tesis de Marotta provienen de las aportaciones de la “sociology of strangerhood” de Georg Simmel y sobre todo la inspiración de Zygmunt Bauman sobre el “extraño” como un “no miembro”, una suerte de tercer elemento que brota de una posición ambivalente e intersticial, entre la absorción absoluta y el rechazo. Ese “extraño cosmopolita” emerge en última instancia como un sujeto social que acumula la posibilidad de desbordar el conocimiento anclado en un punto geográfico en una suerte de praxis doble Local/Global. No hay que olvidar que el afán de asimilar las nuevas vanguardias internacionales convivía con un espacio de identificación común instituido en la ciudad de Barcelona, como dice Jorge Herralde:

Yo creo que sí había antifranquismo, sí había marxismo más o menos heterodoxo, pero en todo caso diría, barcelonismo (...) En todo caso había una sensibilidad “anti”, contra los gris, contra lo cerrado, contra lo represivo (*Barcelona y sus “divinos”* 32).

Es cierto que el grupo denotaba cierta indeterminación - José Ilario comenta que la *gauche divine* estaba compuesta por más de un centenar de personas- pero la interdisciplinariedad, los proyectos comunes, los vínculos pedagógicos entre los más veteranos y los jóvenes o incluso la imagen mediática o la implantación de una nueva estructura del gusto (revelada en un estilo de vida frívolo y lúdico) incita a asumir la ambigua categoría de generación para describir al grupo, siempre y cuando se tome el término exclusivamente como instrumento de lucha que apunta a desclasificar a los antiguos en el campo cultural establecido en aquel momento en Barcelona (a pesar de que en cierta medida emergieron bajo el amparo de algunos de ellos)²⁶.

²⁶ Salvador Clotas incide en una idea similar en la redacción de la obra *30 años de literatura española* que escribió en colaboración con Pere Gimferrer y que publicaría Kairós en 1971: “Lo que nos permite a J. M. Castellet y a mí

Esta conciencia colectiva se vio reforzada en el crepúsculo de su devenir, hacia 1971, cuando emergen proyectos comunes ya citados con la finalidad de enraizar sus lazos. Quizá uno de los más representativos fue el texto de “reportaje-ficción” que escribió Ana María Moix durante aquel año por encargo de la editorial Lumen (dentro del proyecto más amplio ideado por Esther Tusquets). La obra, que aparecería muchos años más tarde y que Esther Tusquets conservaba en un cajón de la editorial, es especialmente icónica, como señala Esther Raventós-Pons, porque puede ser asumida como una crónica o como un diario al exhibir una manipulación narrativa que disuelve los límites entre realidad y fantasía (85).

El otro proyecto que atesoró gran resonancia y que brotó en medio de un clima festivo fue la exposición fotográfica que inauguraron en la sala Aixelá en diciembre de 1971 Colita y Miserachs titulada “La gauche qui rit”, y que el humorista Perich transformaría posteriormente, por lo exagerado de sus poses, en “La gauche que da risa” (Villamandos 25). Sin duda, la identidad colectiva de la *gauche divine* siempre ha estado reforzada por actos culturales autorreferenciales y de cierta notoriedad mediática²⁷. Si Joan de Sagarra los bautizó en la ceremonia de inauguración de la editorial Tusquets, no menos importantes fueron los fastos dedicados a la inauguración de las revistas *Siglo XX* y *La Mosca*, la creación de la Escuela de

hablar de un nuevo grupo generacional es el hecho de que son un poco más jóvenes y la sospecha de que todos hablan mal de *La hora del lector*, de las novelas de García Hortelano y de los poemas de Bas de Otero. [...] Creo también que Castellet es demasiado generoso y oportuno cuando da por concluida una época cultural y por nacida otra. De los hermanos Goytisolo a los hermanos Moix o a los hermanos Trías” (59).

²⁷ Parece ser que incluso compartían psiquiatra, Vidal Teixidor. Era otro rasgo de hábitos de conducta anómalos todavía en la sociedad española de aquellos años y que los identificaba en cambio con jóvenes coetáneos de otros países occidentales. Era otra marca de distinción, de integración en las modas foráneas y de cierta introspección narcisista. Como describe Esther Tusquets: “Vidal Teixidor, el psiquiatra obligado de la *gauche divine*, al que íbamos en masa, de modo que lo sabía todo, o al menos lo que le contábamos de nosotros mismos y de los demás, que a su vez le contaban lo suyo y tal vez lo nuestro, y después comentábamos entre nosotros lo que nos decía, lo que opinaba, o lo que habíamos entendido que opinaba Vidal, o comparábamos las recetas, lo cual concluía en una promiscuidad total, y parecía un chiste que en la misma escalera tuviera su agencia literaria Carmen Balcells, de modo que coincidíamos en el ascensor y en las salas de espera, con ese aire medio culposo, medio divertido, de los encuentros accidentales en las casas de citas” (*Confesiones* 184).

Diseño Eina o las conferencias con el *Gruppo 63* italiano en Barcelona. Se crearon redes intelectuales originales y sobre todo cadenas de rituales de interacción que determinaron mayor solidez y hegemonía a las ideas comunes, dotándolas de un especial foco de atención. Como señala Collins en este tipo de cenáculos, aquel magma intelectual colectivo que brotó en el inicio de sus carreras tuvo un efecto simbiótico en todos sus miembros:

Del lado amistoso, los pensadores significados suelen pertenecer a grupos en los que se relacionan entre sí en calidad de amigos o conocidos. Estos grupos tienden a formarse al inicio de su carrera; no son agrupaciones de autores ya célebres sino de aspirantes a pensadores que todavía no han llevado a término la obra que les afamará. De nuevo, una pauta tentadoramente teleológica: el futuro determina el pasado; pero rechazando la *Gestalt* individualista podemos afirmar que el grupo impulsa su carrera colectivamente y que es la interacción entre sus miembros la que aviva la creatividad intelectual de todos ellos (258).

Pero más allá de su naturaleza constitutiva, con lazos múltiples que probablemente justifiquen su delimitación colectiva, de lo que no hay duda sin embargo es de la preeminencia que alcanzaron durante aquellos años en el campo cultural español. Aquella “fantasía indeterminada” denominada *gauche divine*, como escribía Barral (665), revela un aspecto decisivo para asumir todas las dimensiones culturales que surtía el paradójico tardofranquismo y al mismo tiempo representa un dispositivo social fundamental para entender el cambio radical entre las leyes internas que operaban sobre el campo de producción cultural de aquel momento y su nueva hegemonía. Muchos de los miembros de la *gauche divine* alcanzaron posiciones de privilegio en el campo cultural español (durante aquellos años y los venideros) arrastrando y siendo cauce de una modernidad que se desplegaría en los años subsiguientes. A este cambio, que se estaba

engendrando de forma ya nítida en Barcelona -fundamental en la nueva disposición del campo cultural- alude Carlos Barral en sus memorias con cierto abatimiento y responsabilidad:

Muchos nos dejábamos caer todavía por aquel Bocaccio que había sido capital de la noche, pero en lugar de encontrarnos unos con otros, con los de siempre, nos sentíamos como tolerados por razón de antigüedad en un mundo de jefes de ventas y de putas disfrazadas de marquesas. [...] No sabría explicar cómo empezó ese fenómeno, ese proceso de descaro de la profesionalidad entre la gente de letras que se fue contagiando a los letraheridos. De pronto las conversaciones derivaban a asuntos relacionados con el éxito y el dinero. Sin ningún pudor por parte de los practicantes y de los aspirantes, la literatura era una cuestión de mercado (665).

El pálido aperturismo del régimen en la década de los años sesenta facilitó la incorporación de mecanismos representativos de la globalización y el consumismo, lo que eclipsa la posición central de la producción y, con ello, relega figuras tan señeras hasta ese momento en el campo cultural de la oposición franquista como Carlos Barral. Pero la emergencia de un grupo como la *gauche divine* en Barcelona no debe entenderse como una consecuencia mecánica de la denominada “década Fraga” -aunque no se hubiera podido producir sin esta parcial apertura que representó la nueva Ley de Prensa- sino más bien su nuevo protagonismo revela una serie de transformaciones (y ellos como agentes causantes) en el campo cultural, nuevos mecanismos de articulación del campo y nuevas formas de legitimación cultural.

Su posición de preeminencia deriva, más que de las obras creativas en diferentes disciplinas artísticas -muchas de ellas de gran valía-, de su función como mediadores culturales. Sus vínculos con diversos cenáculos intelectuales europeos y su familiaridad con las corrientes teóricas de vanguardia exhibía una perspectiva cosmopolita apenas conocida en el resto de

España. Por ello, cobra especial valor sus aportaciones como editores, críticos, antólogos o traductores y, más que una “excentricidad sociológica”, este grupo parece la consecuencia natural de una serie de factores que confluyen: una censura algo más tenue, la ansiedad por no continuar aislados e integrarse en las novedades culturales internacionales, concurrir en el amasijo de “orgía de libros” (Yague 78) que fueron aquellos años, posibilidades económicas y, muy especialmente, el cobijo y magisterio de “aquellos mayores, cansados de compromiso” (Salas Romo 280) -esto es, Carlos Barral, Jaime Gil de Biedma, Gabriel Ferrater o Josep María Castellet-.

Hay sin duda entre los componentes de la *gauche divine* un ansia por integrarse en la vanguardia cultural (en ocasiones, quizá, con el único filtro selectivo de la novedad²⁸) y son las nuevas lecturas formativas las que confieren al grupo su identidad más precisa y significativa. Como señaló la fotógrafa Colita años después “Había unanimidad total en cuanto a gustos. A todos nos gustaba Antonioni, Marcuse, Marshall McLuhan,..” (Regás y Rubio 47). El gusto se había convertido en una seña de identidad de absoluta primacía. Como florecía en aquellos años en el célebre “Notes on Camp” de Susan Sontag “La inteligencia, además, es verdaderamente un tipo de gusto: gusto en ideas” (*Contra la interpretación* 348). Estas obras confeccionaban un código imprescindible y eran, al mismo tiempo, totalmente insólitas todavía en España. Aquí reside el mayor distintivo y parte de la repercusión de la *gauche divine*: estaban familiarizados con referentes culturales totalmente desconocidos todavía en el resto del país. El *Gruppo 63* italiano, los intelectuales franceses cercanos a la revista *Tel Quel*, la contracultura juvenil que

²⁸ Vázquez Montalbán describió con precisión esta inclinación que en ocasiones exhibía la *gauche divine*: “Las convicciones políticas comunes de la supuesta ‘gauche divine’ son mínimas: son liberales sentimentalmente y, hay que reconocerlo, partidarios de las revoluciones más novedosas. No se paran en distingos sustanciales. Si la última revolución es la sexual, pues la sexual. Si la última revolución es la palestina, pues la palestina. Si la última revolución es la música progresiva, pues la música progresiva. Me parece poco científica, pero también poco delictiva esta actitud.” (“Informe subnormal” 3).

identificaba Roszak o la nueva sensibilidad que difundía Susan Sontag²⁹. La distinción radicaba en vislumbrar cualquier primicia en el ámbito cultural. Como señala Castellet “acceptar els seus mites i intentar d’establir-ne el codi” (Salas Romo 280), pero no tanto por su dependencia y nuevo vínculo con los *mass media*, sino porque en Barcelona -en palabras de Román Gubern- “nos llegó de golpe la modernidad, el consumismo y la cultura pop, después de muchos años de austeridad impuesta” (*Viaje* 117). Todas estas novedades pasaron velozmente de ser pretendidas extravagancias a un código de avezados y una moda intelectual. Por ello, conocer estas lecturas era en España participar de la manida ruptura estética que se produce en la época. Algunas de las instituciones y ámbitos afines a la *gauche divine* escenificaron los puntos de referencia más sólidos para integrar todas las novedades culturales en boga, ese “estallido de energías” del que habla Solé Tura:

²⁹ El célebre *Gruppo 63* encarna el movimiento de *neovanguardia* en Italia. Se caracterizó sobre todo por su nueva experimentación formal con el lenguaje, su perspectiva interdisciplinaria y por un afán de ruptura radical con la literatura que se había cultivado en Italia durante las décadas previas. Esta agrupación se fundó en Palermo en 1963 y muchos de sus miembros colaboraron en la revista literaria *Il Verri*. Entre sus integrantes se incluyen entre otros a Nanni Balestrini, Edoardo Sanguineti, Umberto Eco, Antonio Porta o Alfredo Giuliani. En general, la crítica reconoce la disolución del grupo con el último número de *Quindici*, la revista asumida como la voz oficial del grupo, en julio de 1969. La influencia de este cenáculo sobre la *gauche divine* fue indudable al menos desde tres vertientes: en primer lugar, por la célebre antología que editó Alfredo Giuliani en 1961 titulada *I Novissimi: poesie per gli anni '60*, indiscutible referente y modelo de la posterior antología poética de Castellet de 1970. En segundo lugar, por el coloquio interdisciplinario que organizó la editora Beatriz de Moura en Barcelona en febrero de 1967 al que asistieron varios miembros del *Gruppo 63* y que surtió un enorme impacto sobre algunos de estos jóvenes catalanes. De igual forma, la desbordante difusión de algunas de las obras teóricas de Umberto Eco que tradujo y editó la editorial Lumen en España marcó también una huella indeleble entre muchos de los integrantes de la *gauche divine*. Por otro lado, la influyente revista francesa *Tel Quel* fue fundada en 1960 por Phillippe Sollers y Jean-Edern Hallier y alcanzó una enorme celebridad como fuente de difusión de la nueva teoría y crítica literaria que floreció en Francia durante las décadas de los años sesenta y setenta. Entre sus reputados colaboradores se pueden citar a Roland Barthes, Georges Bataille, Jacques Derrida, Michel Foucault, Julia Kristeva o Gérard Genette. Ya el primer número de la revista, publicado en la primavera de 1960, declaraba de forma no comprometida su fe en el marxismo, el estructuralismo y el compromiso puro con la literatura. Por su parte, Theodore Roszak introdujo el término “Contracultura”, en principio entre un público reducido, en un artículo titulado “Youth and the Great Refusal” publicado en *The Nation* en marzo de 1968. El concepto se haría célebre poco después, cuando Roszak agrupó una serie de artículos en su obra *The Making of a Counter Culture*, escrito con un estilo muy elaborado y que pronto se convirtió en un auténtico *best-seller*, que en España publicó Kairós. También la lúcida y polifacética Susan Sontag suscitó una enorme influencia en aquellos años, sobre todo a través de su ensayo “Notes on ‘Camp’”, publicado en *Partisan Review* en 1964 e incluido dos años después en su obra célebre *Against Interpretation*. En aquel ensayo se esclarecía la nueva estética *camp*, que tanta influencia suscitó entre aquellos jóvenes catalanes.

Con la distancia, todo aquel movimiento puede parecer una fiebre de adolescentes, pero en realidad era un estallido de energías que no tenían puntos de referencia en nuestro país y los buscaban donde podían, sin demasiados elementos para poder distinguir entre la realidad y la que nos presentaban como tal, entre la necesidad de dar forma y contenido general a nuestra propia batalla y la estrechez de nuestras posibilidades inmediatas (Gracia y Ruiz 352).

La aparición en 1965 de *Apocalípticos e integrados ante la cultura de masas* de Umberto Eco, la determinante publicación de *Contra la interpretación* de Susan Sontag en 1966, los *Ensayos críticos* de Roland Barthes en 1967, la edición de Marshall McLuhan en 1964 de *La comprensión de los medios como extensiones del hombre*, el célebre éxito de Herbert Marcuse *El hombre unidimensional o Eros y civilización* de 1970 -obra que apareció casi simultáneamente en catalán y castellano-, *El nacimiento de una contracultura* de Theodore Roszak en 1970, o el cine de Antonioni impregnó vertiginosamente en los intelectuales de Barcelona cercanos a la *gauche divine* y fueron de hecho las editoriales afines a ellos -Lumen, Tusquets, Anagrama, Seix Barral, Edicions 62, Kairós- las que procuraron su publicación y difusión. De esta forma, los nuevos referentes culturales se filtraban a través de las nuevas editoriales integradas dentro del espacio cultural de la nueva generación que Sagarra bautizó e hizo célebre. También algunas librerías en Barcelona, ahora ya menos retraídas, exhibían el nuevo mosaico ideológico en el espacio cultural y la hegemonía de las modas foráneas. Mientras Luis Carrero Blanco denunciaba la situación indecorosa y despreciable de las librerías, “plagadas de propaganda comunista y atea” (Marín *et al* 184), Joan de Sagarra -el “cronista oficial” de la *gauche divine*- escribía con motivo de la

inauguración de la librería *Anthropos*³⁰ (una de las predilectas del grupo, junto con *Cinc d'Oros*, La Librería Francesa y Leteradura) con cierta sorna:

El acto de la inauguración congregó a un público muy “in”, muy... en fin, congregó a los de siempre, a esos cincuenta, sesenta o cien caballeros y señoritas que se apuntan al scotch nuestro de cada día [...] En el escaparate, los libros de siempre, los de moda, Levi-Strauss, Reich, McLuhan,... libros caros, esos libros que los cien caballeros conocen —lo que no quiere decir que los hayan leído— y que los periodistas como yo citamos cuando queremos hacernos los guapos (“Eros y civilización” 6).

Eran librerías que también participaban de esa aureola de distinción tan peculiar de la *gauche divine*. No extraña por ello que en el tercer número de la revista *Bocaccio* aparecieran en unas viñetas de tono humorístico -probablemente redactadas por Juan Marsé- una clasificación de las librerías de la ciudad donde se incluía información sobre los libros que se podían encontrar, los que no, su grado de *sexappeal* o qué intelectual podría tener allí cuenta corriente. Así, en la librería *Anthropos* por ejemplo se podían encontrar “las obras completas de la izquierda hegeliana” y no encontrarías el “Manual de excursionista de F. Vicens”; el símbolo que identificaba a la librería era una “botella de whisky estrella roja” y el intelectual que tendría cuenta corriente sería Pere Gimferrer. Más allá de la sugerente mofa de la revista, esta pequeña sección denominada “Librerías Party” refleja cómo unos nuevos dispositivos institucionales se iban aclimatando e imponiendo en el campo cultural, cobrando una nueva fuerza legitimadora el

³⁰ Sobre aquella librería describe Eugenio Trías en sus memorias: “La librería *Anthropos* la habíamos creado un grupo de amigos de entonces: Alberto González Troyano, Javier Bagué, Mercè Trías de Bes, José Ramón Lloveras, Carlos Bidón-Chanal, Enric Moltó, Jordi Hasters y Rosa Regás, que se incorporó al proyecto más tarde. Conseguimos algún dinero y convertimos un local alquilado en una librería sofisticada de rabioso color blanco (según el gusto de Javier Bagué, el arquitecto). Duró un año y medio el intento. Al final se fue a pique por una razón bien sencilla: la frecuentaban, sobre todo, aquellos jóvenes contraculturales y *underground* de la época que no tenían reparo alguno en saquear las estanterías, con gran desesperación de Ana Pedreira y de Rosa Regás, que entre tanto dirigían como podían esa frágil nave tan emblemática de aquellos tiempos de orgía cultural barcelonesa” (*El árbol de la vida* 358).

capital cultural que difundían órganos afines a la *gauche divine*. Con ella se impone en cierta medida un salto generacional y una suerte de distinción y apariencia que siempre procuraban sostener.

Su eclosión y primacía en el campo cultural de la oposición franquista en Barcelona favoreció en cierta medida un nuevo canon de textos en España pero también una particular forma de lectura y creación en el espacio literario derivada de la estética *camp*, inducida por un hedonismo irónico y una atracción hacia lo extraño y cuyo máximo promotor fue sin duda el novelista más representativo del grupo: Terenci Moix³¹.

Este es otro semblante indispensable de este grupo de avezados catalanes y con afán cosmopolita. No sólo irradian novedad en los productos culturales ofrecidos en el mercado de consumo a través de las editoriales, sino también en las operaciones con las que hacen uso de ellos, como diría el historiador francés Michel de Certeau (18). Era otra vertiente de que disponían para “marcar” socialmente la diferencia producida en un texto a través de una práctica, en este caso alejar su disposición a la lectura del marco de una “literalidad” ortodoxa. Al mismo tiempo, derivado de la difusión de la cultura de masas y de la nueva concepción de la alta cultura y la cultura popular, la *gauche divine* también contribuyó a ese proceso que trasladó la cultura *pop* y la cultura comercial fuera del terreno de “cultura de la evasión” que defendía el régimen

³¹ No se trata aquí de hacer una valoración estética entre los diferentes novelistas del grupo ni de obras literarias que aludan al entorno de la *gauche divine* (Alberto Villamandos en su artículo sobre este grupo catalán hace una relación descriptiva de todas estas obras). Las novelas de Ana María Moix o el Juan Marsé de *Últimas tardes con Teresa* o del relato *Noches de Bocaccio* serían también muy representativas. Sin embargo, las primeras novelas de Terenci Moix – y su influyente *Historia social del cómic*– reflejan también, como describió recientemente Castellet, “una vocación de la que él era objeto y sujeto. Él mismo era su personaje, fuera del mundo y dentro de la literatura, intentaba ser su creación” (*Seductores, ilustrados* 267).

franquista para integrarse en el nuevo concepto que se estaba elaborando de arte y que España comenzaba a importar.

También con los rituales distintivos del consumo y a través del estilo la *gauche divine* revelaba su identidad y comunicaba sus significados transgresores como si se tratara casi de una subcultura. Los disfraces ostentosos de los que habla Beatriz de Moura, con minifaldas, colores chillones, sombreros extravagantes o la tendencia de los hombres por el pelo suelto. Los devaneos y la promiscuidad sexual y, como recuerda Esther Tusquets, la asunción de las perversiones como un refinamiento exquisito (108). La vida nocturna en el local Bocaccio, escogido como espacio identitario y exclusivo, con su estética modernista, las lámparas Tiffany y los espejos ahumados. La investidura de Trías como “enfant terrible” filosófico o las presentaciones de libros de miembros integrantes como todo un ritual provocador. También iniciativas de la índole de la campaña de publicidad de Oriol Maspons para moldear y reinventar Tuset Street al estilo londinense de Carnaby Street y los viajes colectivos a Nueva York, Londres o Ajaccio. Todo aquello se convertía en rasgos de estilo cargados de significación. Sus inclinaciones eran “contra natura”, interrumpiendo en cierta medida todo el proceso de “normalización” franquista. Desde este enclave, aquellos gestos eran movimientos hacia un discurso que arremetiera contra una “mayoría silenciosa” y que desafiara los principios de unidad y cohesión. Se pueden concebir sin duda como mensajes codificados que se despliegan bajo los estratos de la epidermis del estilo y que trazan, como diría Stuart Hill, “mapas de significado”. Eran artificios expresivos y efectistas que invocaban una simbólica violación del orden social. Una elección tendenciosa de la que afloraban unas inclinaciones relacionadas con la ubicación socioeconómica y el estatus, la imagen de uno mismo, las preferencias o el atractivo. Su nueva mirada resituaba y re-contextualizaba mercancías al subvertir sus usos convencionales e integrarlos en nuevos registros. En última

instancia, asumida como una subcultura, el estilo denotaba claves, se comunicaba una diferencia significativa y, simultáneamente, como decía Dick Hebdige, se transmitía también una “identidad” de grupo (142).

La infidelidad de Barral y Castellet

Esta apertura y revolución cultural remonta sus orígenes años atrás como es bien sabido en el famoso “cuarto de sabios” de la editorial Seix Barral, compuesto por el propio Carlos Barral, el crítico Antonio Vilanova, Josep Maria Castellet, Gabriel Ferrater, Oriol Martorell y los hermanos Goytisolo. Durante dos décadas la importancia y la implicación de Carlos Barral y de su editorial en el espacio literario español fue incuestionable³². Juan Goytisolo señala que el intelectual de aquellos años sentía un desarraigo tan intenso que se veía abocado a cultivar la realidad como única forma de evasión. Sin embargo, durante los años sesenta, más que de preferencias literarias del panorama cultural, sería quizá más preciso hablar de tendencias y sensibilidades guiadas. Barral, tras el famoso viaje a Colliure en febrero de 1959 para celebrar el homenaje de Antonio Machado, promueve una estrategia editorial —especialmente gracias a una cuidadosa selección de manuscritos y la aparición de la primera antología poética de Castellet— con el fin de amparar y promocionar a los escritores social-realistas: “Lo apoyé muy conscientemente, a pesar de que, como es fácil imaginar, no corresponde exactamente a mis gustos personales, pero es que me pareció lo más válido que había entonces en la literatura española”(Moret 191).

³² El propio Carlos Barral en sus memorias delimita tres grandes funciones dentro de su labor editorial: la incorporación de gran parte de la literatura extranjera en la década de los cincuenta (el *nouveau roman*, el realismo mágico italiano o la denominada literatura de la culpa), la difusión de los novelistas españoles del social-realismo y, por supuesto, la posterior incorporación y la legitimación del valor de la literatura hispanoamericana.

De la misma forma, la apertura cultural en España germina en muchos aspectos gracias a las fraternales relaciones que Barral entabló con Gaston Gallimard y Giulio Einaudi³³, situación que facilitó la traducción y edición de obras recientes de gran repercusión internacional y activó los encuentros internacionales de Formentor, donde se daban cita los intelectuales más importantes del momento.

Años más tarde, en la renovada Barral Editores, Castellet y Barral agitan de nuevo las expectativas literarias en España con una nueva maniobra editorial en un momento donde se quería exhibir un resurgimiento de las letras algo artificial. Como escribió años después Félix de Azúa sobre aquel momento, “los movimientos literarios eran muy buscados en tanto que espejos sociales de la infraestructura, indicios del fin del capitalismo y objetos de valor editorial aceptable” (*Novísimos* 300).

Castellet, en febrero de 1970, introdujo su controvertida antología de *novísimos*³⁴, por la que recibiría abundantes críticas. Más que por la estrategia publicitaria y por la controvertida selección de autores, las primeras críticas arreciaban sobre todo por una sensación de ligereza en

³³ Gaston Gallimard fundó la famosa editorial *Éditions Gallimard* en 1911 y la dirigió casi hasta su muerte en 1976 con excepción de los años de la Segunda Guerra Mundial. Durante muchos años la editorial estuvo vinculada con la distribuidora *Messageries Hachette* y casi monopolizó durante décadas algunos de los principales premios literarios franceses. En la década de los sesenta, como método para explotar su fondo editorial, difundió los libros de bolsillo en colecciones célebres como *Idées* o *Poésie Gallimard*. Por otro lado, Giulio Einaudi creó en 1933 una de las editoriales italianas más importantes del siglo XX, *Giulio Einaudi Editore*. En los años de la posguerra generó una enorme influencia en el espacio cultural publicando, entre otras, las obras de Antonio Gramsci y en ella colaboraron además prestigiosos autores italianos como Cesare Pavese o Italo Calvino.

³⁴ Sin duda, Barral y Castellet detentaban las posiciones de mayor privilegio. De hecho, la célebre antología de los *novísimos*, donde participaron varios de los jóvenes de la *gauche divine*, cobra importancia desde una perspectiva sociológica sobre todo si la interpretamos como portadora de relevancia cultural en la difusión de una nueva sensibilidad literaria. Casi como un simulacro de vanguardia que alcanza un éxito presuroso por la transferencia de capital simbólico de una editorial consagrada y un antólogo prestigioso. Es decir, desde esta noción se concibe casi como un manifiesto literario escrito lúcidamente por Castellet. Como aseguraba Rafael Conte en una reseña sobre la antología publicada en el diario *Informaciones*, se trataba de “una especie de manifiesto generacional, de proclamación de la sonrisa pese a todo”, donde el editor llegó a “colocar una faja publicitaria al mismo en que se lee con toda claridad ‘La futura poesía española’”, y donde “el nombre del antólogo es mucho más importante que el de la mayoría de los antologizados.” (*Informaciones*, 14-05-1970:3).

su capacidad para mutar y vulnerar sus aproximaciones críticas y sus preferencias estéticas. Pero si se inscribe en su momento, en los comienzos de la nueva década, el nuevo torrente de obras teóricas foráneas en España esclarece esta versatilidad.

Un año antes, en 1969, Rafael Conte titulaba un artículo sobre la publicación en castellano de la obra de Susan Sontag *Against Interpretation* “Susan Sontag o la crítica como infidelidad” y el propio Castellet, en una entrevista con Juan Pedro Quiñonero, justificaba que ante los hallazgos recientes de los estructuralistas y especialmente tras la traducción de *Opera aperta* (1962) al castellano, obra que suscitó una gran resonancia en España entre los círculos intelectuales, sólo era factible una forma de crítica conciliadora y versátil. Novedad que Castellet también exhibió en la obra que publicó aquel mismo año sobre Salvador Espriu. Esta transición se gestó en las sugerencias que años atrás habían expresado a Castellet Elio Vittorini e Italo Calvino. El sustento de lecturas del horizonte teórico debía ampliarse y Castellet comenzó a trabajar la poesía catalana estimulado con textos de Roland Barthes, Lucien Goldmann, Galvano della Volpe, los formalistas rusos o los estructuralistas franceses (Lanz 105). Como argumentó en una entrevista en el diario madrileño *Informaciones*:

No hay método crítico único [...] ante una obra abierta no hay otra posibilidad que una crítica abierta; es decir, que tenga en cuenta los métodos críticos válidos hoy en día y que los tenga en cuenta a todos. Quiero decir con ello –ya que ahora me va a acusar de estructuralista- que sigo considerando el llamado método sociológico, como también el de la nueva crítica anglosajona, así como los hallazgos recientes del estructuralismo y los menos recientes de los formalistas rusos. (“Al habla con J.M. Castellet, Premio Taurus. No hay método crítico único” 5).

La antología de Castellet de 1970 constituye, probablemente, la manifestación más ostensible en aquellos años de una maniobra literaria urdida premeditadamente y con un propósito voluntariamente polémico, “reinstaurar una polémica ausente en los últimos años”, como escribió Castellet en el prólogo (35). Así a finales de abril de 1970 se pone a la venta la célebre antología por 75 pesetas y con una tirada de 6.000 ejemplares. En muchos aspectos la obra es singular e insólita: se trata, por un lado, de una antología poética donde el prólogo alcanzó mucha más relevancia que el poemario de los autores incluidos en ella, de manera que los poemas seleccionados aparentaban justificar la introducción de Castellet y no viceversa (más que antología habría que hablar de manifiesto, a pesar de que el prólogo se escribió al final, tras la selección de los poemas). Es más quizá, como escribe Félix de Azúa, hubiera que tildar a los novísimos como “gente de letras y no exactamente como poetas” (Azúa 202). Por otro lado, la subdivisión cronológica entre “seniors” y la “coqueluche” parecía disolver la ruptura estética que propugnaba.

Sin embargo, acorde con las recientes tendencias que teóricamente modelaban una nueva sensibilidad, la antología poética de 1970 se surtía de mecanismos muy similares a los de una manifestación de arte *pop*. Como sucedió con el arte de Rauschenberg o Warhol, la desacralización literaria que encarnó la selección de poemas de Castellet – desmitificación del lenguaje cotidiano a través de un descuido voluntario del lenguaje escrito en algunos poemas, collage de referencias intertextuales inspiradas en canciones o mensajes publicitarios- culminó con el poeta como fetiche, y ello desencadenó invariablemente la búsqueda continua de talentos literarios cada vez más jóvenes. Ana M. Moix ironizaba sobre esta exagerada propensión en su obra, recientemente publicada aunque redactada en aquellos años, *24 Horas con la Gauche Divine*: “Se dice que prepara una nueva antología titulada “Siete sietemesinos”. Lo desmiente:

está escarmentado, dice que los recortes de prensa coleccionados a raíz de la publicación de los “novísimos” superan los mil (casi todos insultantes, claro)” (40). La repercusión mediática de la antología anticipaba mecanismos representativos de la sociedad de consumo –como describió Mainer: “Hablar de los novísimos evoca, de inmediato, una jugada de bolsa literaria en la que cotizaron al alza la juventud y el hastío de la historia” (94) -. Por encima de todo, esta controvertida antología revela una suerte de “creación” por parte del editor y del antólogo que implica de forma instantánea una “consagración”, al legitimar a través de una editorial consagrada y un antólogo prestigioso una transferencia de capital simbólico. Tras la obstinación por las aventuras de las vanguardias de Castellet hay un proceso editorial desde esta posición que favorece el ansia transgresor: producir (de forma consciente) un simulacro del vanguardismo de relativo éxito implica, como señala Bourdieu (*Intelectuales, poder* 250), la certeza de encontrar la complicidad y el reconocimiento de toda la industria cultural –editores, críticos o lectores familiarizados con estos “códigos”- que estarán tanto más inclinados a la *allogoxia* cuanto más formados en la “tradición de la modernidad” porque querrán participar en el descubrimiento y evitar así errores de los conservadurismos del pasado. Desde esta perspectiva quizá se pueda valorar con más precisión estas palabras de Félix de Azúa:

El talante desenfadado, transgresor, más insumiso que “de izquierdas” que exhibía la antología, fue un talante con el que se identificó una parte notable del mundo intelectual, literario y artístico del país, sobre todo entre los más jóvenes. Ellos fueron quienes le dieron difusión (208).

La obra de Castellet que, como el arte *pop* oscilaba entre la ruptura y el mercado y era tan dependiente de unas nuevas formas de difusión, fue considerada en algún momento, paradójicamente, como un cuestionamiento de la sociedad franquista (Jaime Siles, por ejemplo,

interpretó el uso frecuente de referencias culturales como una forma de oposición al poder). Sin embargo, lejos de ello, la antología constituye una manifestación llevada al paroxismo de sus leyes, de una nueva versión del régimen franquista donde la sociedad de consumo ya estaba plenamente instalada. En ocasiones se ha valorado la antología de Castellet como una evocación con atisbos postmodernos, y probablemente así sea, se trata de un reflejo cultural fiel de las paradojas que tiñeron aquellos años. Como señala el poeta Ángel González:

Decir (...) que es la lógica consecuencia de la Ley de Prensa made in Fraga, del Plan de Desarrollo Económico y del bienestar televisivo que “transforma” la sociedad española y “las salitas de la pequeña burguesía” de los años sesenta, es caracterizarla como una secreción final del franquismo de última hora. (...) rasgos caracterizadores de esa última poesía, rasgos que deben ser interpretados no como una “contestación”, sino como un fiel eco de la España de López Rodó (Salas Romo 276).

Sin embargo, la antología cumplió con el propósito de difundir “una oleada de aire puro en nuestro mundo cultural” (Castellet 29) y asimismo la obra de Castellet no sólo irrumpió con un propósito de polémica, también integraba una perspectiva lúdica, cierta predisposición hacia la parodia y la auto-parodia y una inclinación a referencias culturales totalmente heterogéneas, procedentes principalmente del cine y la televisión.

Como escribió Vázquez Montalbán en el prólogo del libro de poemas de Ana M. Moix: “Cine y canción se han alimentado de literatura. Hora es ya que la literatura se alimente de cine y canción” (*A imagen y semejanza* 11).

Este nuevo código de referencias hacia determinados aspectos de la cultura popular, pretendidamente exagerado y artificial, lejos de suscitar una nueva complicidad entre el autor y

los lectores, se convirtió en un juego metaficcional exclusivo. Terenci Moix, burlonamente, incluía en su cuento *Mario Byron* una “Nota Imprescindible” donde desaconsejaba su lectura si el lector desconocía una serie de referencias que él a continuación detallaba y que abarcaban elementos muy dispares: canciones *pop* de los años cuarenta y cincuenta, tebeos o comedias musicales americanas. Era una adopción singular del gusto *camp* difundido por Susan Sontag y que, como describió certeramente Terenci Moix, “prospera siempre por la sublimación de un cursilismo o una sofisticación dépassées pasadas por el tamiz de la ironía” (*Historia social del cómic* 45). La estética *camp* alcanzó una moda muy generalizada entre algunos jóvenes intelectuales como reconoce Herralde, así no era extraño que en un número del periódico *Tele/eXprés* se incluyera un artículo de Eugenio Trías definiendo el *camp* y a continuación apareciera la columna de Sagarra describiendo cientos de ejemplos de personas u objetos que se podían considerar *camp*. Asumir una mentalidad *camp* por tanto era indispensable para participar en la asunción de la competencia estética. La disposición estética no deja de ser una expresión distintiva de una posición privilegiada y nada más distintivo como la capacidad de constituir estéticamente cualquier clase de objeto o las opciones más ordinarias de una vida cotidiana. De ahí el placer de la distracción y la exclusividad del código y con ello del juego.

Carlos Barral en una iniciativa semejante experimentó con un nuevo despliegue de publicaciones en narrativa en una operación editorial coordinada con José Manuel Lara: tanto la colección Hispánica Nova como Biblioteca Universal Planeta editaron simultáneamente varios autores españoles de prestigio y cinco escritores noveles³⁵. Entre los jóvenes erigidos por Barral

³⁵ Martínez Cachero analizó bien aquella estrategia editorial conjunta en su obra clásica *La novela española entre 1936 y 1980: Historia de una aventura*. Carlos Barral presentó el nuevo lanzamiento de su editorial en la librería Rayuela, con la presencia de los cinco novísimos: Ana María Moix, Carlos Trías, Félix de Azúa, Javier Fernández de Castro y Javier del Amo. Parece ser que Juan García Hortelano se encargó de la presentación y confrontó a estos nuevos autores con el *nouveau roman* francés, tan en boga en aquel momento. En una segunda coyuntura, Barral presentaría de forma individual a García Hortelano y su nueva novela: *El gran momento de Mary Tribune*. Lara, por

se encontraban escritores muy afines a la *gauche divine* como Ana María Moix, Carlos Trías o Félix de Azúa, a pesar de que, paradójicamente, ninguno de ellos ganó el Premio Barral, que en su convocatoria de 1972 fue declarado desierto³⁶ (Moret 243). De esta manera se puede aducir - como señaló Ana M. Moix- que nadie hubo más *novísimo* en aquellos años que Josep Maria Castellet³⁷ y Carlos Barral: “Con el tiempo, he llegado a la conclusión de que en la antología *Nueve novísimos poetas españoles* en realidad sólo había dos novísimos, que, además, no estaban incluidos en dicha antología: el antólogo y el editor” (*Novísimos* 314).

La oscilación entre el afán de distinción y la alteridad anacrónica

Parte de la crítica que se ha dedicado al estudio de este grupo interdisciplinar y enormemente mediático incide en una importancia más allá de la producción cultural determinada de los diversos subgrupos profesionales. Labanyi, por ejemplo, alude a ellos indirectamente como

su parte, presentó a su versión de “novísimos” en la librería Epsa, donde se incluía a Vázquez Montalbán, Ramón Hernández, Federico López Pereira, José María Vaz de Soto y José Antonio Gabriel y Galán. El maestro de ceremonias fue Alfonso Grosso (319). El vínculo entre las dos editoriales fue artificial y con visos de estrategia publicitaria. Ya en aquel momento, Seix Barral era la editorial que atesoraba mayor capital simbólico y Planeta se asociaba con un catálogo de obras con menores pretensiones literarias, muchas de ellas *best-sellers* y destinadas a un amplio volumen de ventas. Un ejemplo representativo de esta divergencia lo simbolizó el novelista Alfonso Grosso. Decidió aceptar la oferta de Planeta por las ventajas económicas y dejar Seix Barral. Sin embargo, cuando presentó su nueva novela, *Guarnición de silla*, los asesores literarios de Planeta la consideraron excesivamente compleja y difícil de entender, y decidieron devolverla. El perfil del autor se integraba nítidamente en la inclinación más literaria de Seix Barral.

³⁶ Esther Tusquets cuenta en sus memorias cómo aquel año en principio el premio se había planeado para Ana María Moix y que su obra inédita en aquel momento (*Walter, ¿por qué te fuiste?*) había cautivado a tres de los miembros del jurado (Barral, Castellet y Cortázar) pero que, sin embargo, los miembros del jurado más jóvenes –Félix de Azúa y Salvador Clotas- desacreditaron la obra y finalmente se editó como finalista y el premio fue declarado desierto (Tusquets 186).

³⁷ Vázquez Montalbán tiene una publicación en *Triunfo*, “Castellet o a ética de la infidelidad”, publicada en diciembre de 1970, reveladora sobre este sentir por parte de algunos de los poetas incluidos en la antología *Novísimos* y sobre las mutaciones camaleónicas en los escritos de Castellet a lo largo de los años. Con mordacidad escribía Vázquez Montalbán: “Minutos después de habernos leído Castellet el prólogo de los *Nueve Novísimos* dichosos, bajaba la escalera de su casa con Félix de Azúa (otro de los implicados) y comentábamos: en el libro, el que quedaba mejor de todos es el propio Castellet. ‘Nos es relativamente infiel’, comentó Azúa con profundísima comprensión. El público no lo ha entendido así, salvo excepciones, y Castellet ha quedado tan *novísimo* como nosotros nueve y me atrevería a decir que el más insultado incluso”.

“mediadores culturales” (298). Alberto Villamandos incide en la trabazón entre su denodado afán de exhibición y su redundante descripción especular, con abundantes escritos y documentos gráficos celebratorios y autorreferenciales (51). Raventós-Pons destaca cómo los vínculos engendrados entre ellos desembocaron en la constitución de una identidad colectiva basada en la diversidad y en las analogías (76). Teresa Vilarós destaca su invención de nuevos modos de vida y de una resonancia espectacular derivada especialmente de “los gestos del grupo” (171).

Ahí sin duda reside gran parte de su singularidad y por tanto de su importancia. El adjetivo “divine” tiene numerosas implicaciones, algunas de ellas ciertamente conflictivas para los círculos intelectuales antifranquistas del momento, como es la aparente asunción reflejada en su estilo de vida de que ciertos patrones de consumo cultural no determinan el valor político y moral de un individuo. Si su estilo de vida alternativo, lúdico y con dosis de frivolidad cobra importancia es porque revela una voluntad de distinción, tal como emplea este término Pierre Bourdieu. Es decir, este análisis de su cotidianidad (sus preferencias del consumo, el nuevo espectro que para ellos abarcaba el término “cultura”, sus nuevas lecturas o su voluntad de simulacro y asimilación de las modas que provenían de otros países) refleja a través de los bienes de consumo una estructura del gusto, y esas nuevas inclinaciones en el consumo de bienes culturales operaron como un distintivo de clase (*La Distinción* 25-35). Encarnan por tanto intereses y funcionan para incrementar la distinción social. Como escribió Vázquez Montalbán: la *gauche divine* “se ha constituido, socio-económicamente, en *high-society* de la pequeña burguesía progresiva y legisla algunas cosas, pero de escasa importancia comunitaria: modas culturales, de vestuario, sexuales, lingüísticas”³⁸ (“Informe subnormal” 8). Es cierto que la mayoría de ellos pertenecía a una

³⁸ También Joan de Sagarra los describía de forma mordaz haciendo alusión a su estatus socio-económico y negando además su posible identidad colectiva: “No los vi nunca formar grupo [...] era gente de la burguesía, “niños bien” que tenían padres que habían sido franquistas. Ellos casi todos iban por credenciales comunistas [...] que era lo que estaba de moda entonces, eran de izquierdas porque eran niños de casas buenas” (*Barcelona y sus “divinos”* 36).

sección de la burguesía catalana económicamente acomodada, pero en este caso la posible correlación argumentativa entre una cultura selecta y una fracción social dominante es baldía justamente por dos aspectos muy representativos en este grupo: el papel mediador específico que encarna siempre la *intelligentsia* y porque la cultura de élite está en gran medida más vinculada a instituciones sociales específicas que a un sector social concreto³⁹. No es casual por ello que Esther Tusquets estudiara en el Colegio Alemán y heredara años más tarde la editorial de su padre, que Joan de Sagarra se formara en el *Institut d'Estudis Teatral*s de la Sorbona, que Ricardo Bofill estudiara en el Liceo Francés y luego en Ginebra o que Félix de Azúa hubiera sido lector de español en Oxford⁴⁰. Incluso el propio Carlos Barral, cuando empezó a promocionar la nueva novela española, otorgaba cierta preferencia a aquellos manuscritos de jóvenes que hubieran estudiado o enseñado fuera⁴¹. Sin embargo, el célebre editor catalán, ante la fastuosa resonancia

³⁹ Como señala John Frow, los sistemas que establecen el campo de la cultura de élite consisten en series de instituciones entrelazadas que gestionan formas particulares de práctica y producen específicas regularidades axiológicas (145).

⁴⁰ Aquí habría que distinguir la situación socio-económica de orígenes más modestos de los hermanos Moix y, sobre todo, de Juan Marsé y de Manuel Vázquez Montalbán. En cualquier caso, los vínculos de estos últimos con la *gauche divine* siempre deben mostrarse con distancia. Más como testigos y analistas mordaces que como integrantes totalmente imbuidos en el devenir colectivo. Juan Marsé ha declarado recientemente: “Viví de cerca aquella exaltación intelectual y sensual, ética y estética y étlica; tenía amistad con muchos de sus componentes, desde Joan de Sagarra, que fue el que inventó la expresión *gauche divine*, hasta Antonio de Senillosa o Alberto Puig Palau, por citar algunos, aunque yo no pertenecía a su clase social y seguramente por ello, al principio no podía evitar cierta prevención digamos pijoapartesca sobre el grupo, una mirada un tanto recelosa y marginal. Una tontería, porque el grupo era una entelequia, una fantasmada. ¿Quién tenía conciencia de grupo? Los que no pertenecían al grupo, los que deseaban pertenecer a él” (*La Vanguardia*, 12-02-2012). También Vázquez Montalbán aludía a ellos en un registro similar en una entrevista que concedió a Roberta Erba publicada en la web www.vespito.net: “La *Gauche divine* acabó siendo un movimiento de apoyo que no fue una inutilidad, o sea, desde el Partido éramos muy críticos a pesar de que algunos teníamos un pie metido ahí por cuestión de oficio o de profesión, pensando que eran cuatro burgueses que estaban haciendo tonterías, pero de verdad ayudó a muchísimos sectores a crear un clima en Barcelona de ciudad resistente, de ciudad donde todas las capas sociales rechazaban el franquismo”.

⁴¹ También el editor de Kairós, Salvador Pániker, reconoce, dentro de los “requisitos” imprescindibles para ser miembro de la *gache divine*, la formación en instituciones educativas de élite: “Yo formé parte de la *gauche divine* porque cumplía casi todos los requisitos: era un *señorito*, era antifranquista, era suficientemente frívolo, detestaba el patriotismo español, había sido educado en los jesuitas y me había dado de baja de toda creencia religiosa; era un intelectual, tenía suficiente dinero, frecuentaba Bocaccio y me gustaban mucho las señoras” (Moret 314).

social del grupo y cierta esencia artificial y vacua, no dudó en redactar una crítica radical sobre este fenómeno en sus memorias:

No, en las familias intelectuales españolas no se notó el sesentayochismo [...] En ciertos grupúsculos de la sociedad barcelonesa, quizás entre los titulares de aquel casual club de noctámbulos que empezaba a llamarse la “*gauche divine*” —y que era poco más que un grupito endogámico y alcohólico de editores, cineastas, literatos de buena familia y sobre todo arquitectos a la moda de Milán—, pudo parecer que se notaba en los atuendos, pero en realidad ya íbamos disfrazados de *soixantehuitards* antes del estallido de la revolución hermosa [...] Hubo un cambio a peor de las costumbres sociales y en el fondo una sustitución de gentes en todos los segmentos de la sociedad en que vivía, lo cual tendía a desfigurar la cotidianidad (591).

Si su nuevo modo de vida y prácticas culturales son síntoma inequívoco de una búsqueda de distinción social, el segundo aspecto fundamental para el análisis del grupo (y consecuencia del primero) para valorar su implantación en el campo de producción cultural es la imbricación del fenómeno *gauche divine* con entresijos posmodernos a través de un ansia de imitación tenaz de hábitos culturales que provenían de Italia, Francia o Estados Unidos. El nuevo capital simbólico que detentan (nuevas editoriales, dispositivos institucionales, nueva interrelación entre las dimensiones económica y simbólica...) evoca prácticas de la vida posmoderna: su “estetificación” de la vida cotidiana, una “frivolidad esencial”, utilizando la terminología de Fredric Jameson, y por encima de todo, la integración de la producción estética como parte de los bienes de consumo en general (27).

Pero al asumir el complejo y controvertido concepto de “posmodernidad” desde la óptica de Jameson, es decir, a la luz de una lógica cultural dominante, pero donde conviven formas “residuales” y “emergentes” de la producción cultural, el despliegue en España de este nuevo “sentir” en aquel momento, incluso entre estos grupos más avezados, era apenas incipiente y retraído. Rosa Regás años después describía a la *gauche divine* como una divinidad de segunda, comparada con grupos similares asentados en Nueva York, Londres, París o Milán (Regás y Rubio 13). Román Gubern alude también a “cierto complejo de inferioridad académica” ante el efecto que desencadenó el coloquio interdisciplinario organizado por Beatriz de Moura en Barcelona con miembros del *Gruppo 63* italiano en 1967⁴². La cultura de vanguardia en Europa y en Estados Unidos se vislumbraba como una unidad imaginaria integral que encarnaba todas las innovaciones y modas culturales y, frente a ella, la situación en España, incluso desde la mirada de la *gauche divine*, emergía como una alteridad anacrónica condenada a un papel de mero seguidor epigonal y con ello a cierta carencia de autenticidad⁴³. Sobre este aspecto Ana M. Moix ha declarado recientemente: “seguramente influía esta sensación de asfixia, de años de una España encerrada, sin salir al exterior. Pues todo lo que venía de fuera era el maná. Y era muy bueno. Y no lo conocíamos. Quiero decir, pero bueno, pero ¿qué estamos haciendo aquí?” (Sherzer 126).

Hay un aspecto quizá especialmente sintomático de estos rastros todavía residuales de lo moderno en ciertas concepciones estéticas de miembros de la *gauche divine*. Fredric Jameson

⁴² Declaración de Román Gubern en entrevista personal (29-12-2010).

⁴³ El periodista y escritor J. M. Carandell incidía en 1971 en la configuración de pastiche de la *gauche divine* en España, de mera imitación de sectores sociales afines de otros países europeos y llegaba por ello, incluso, a negar su existencia: “Sólo un país muy culto y evolucionado puede mantener su ‘gauche divine’ como sector de población. Por eso los intentos que aquí se han hecho de aislar ese sector, de descubrir esos hombres y mujeres entregados en cuerpo y carne, en alma y demonio, a las novedades izquierdistas con frivolidad y encanto, no han conseguido otra cosa que presentar lamentables réplicas de lo francés o lo italiano, producto mixto de asalariado hispánico y divino izquierdista. Por eso se ha podido decir que *gauche divine*, lo que se dice *gauche divine*, aquí no existe.” (“Gauche Divine’, ¿sector o característica?”: 10).

aseveraba como un motivo sustancial del florecimiento de la posmodernidad en la década de los sesenta el proceso de canonización e institucionalización académica del movimiento moderno en general, es decir, la nueva generación de jóvenes se enfrentaba en aquel momento a las piezas modernas del arte y la literatura concebidas ya como un conjunto de clásicos muertos. Una de las secuelas más evidentes y reiteradas de esta nueva “mirada” estética era la quiebra de la ideología modernista del “estilo”. Aquellas huellas dactilares del artista como algo único y personal se disolvían y el efecto consecuente era la nueva “canibalización aleatoria de todos los estilos del pasado” (39). Sin embargo, en España uno de los libros de estética literaria que más caló entre los jóvenes escritores fue *La inspiración y el estilo* (1966) de Juan Benet cuando el escritor madrileño alcanzó más difusión unos años después. Benet a comienzos de los setenta era sin duda el preceptor y guía más reputado como novelista⁴⁴ para algunos de los miembros de la *gauche divine* y de hecho Félix de Azúa, Pere Gimferrer o Ana María Moix han recordado en diversas ocasiones su veneración⁴⁵ por el autor de *Una meditación* (1969). Benet en aquella obra temprana afirmaba con su habitual contundencia:

La inspiración le es dada a un escritor sólo cuando posee un estilo o cuando hace suyo un estilo previo. [...] La madurez supone casi siempre un estilo porque es el

⁴⁴ Ya hace años, Constantino Bértolo constató con precisión algunas de las novedades que implicaba la obra narrativa de Juan Benet en las letras españolas y la influencia decisiva que encarnó en aquellos años, sobre todo a partir de la publicación de *Una meditación* en 1969. Sin duda, la gran originalidad de su propuesta novelística consiste en la lectura que hace de la guerra civil, al trasladarla del lugar que hasta entonces había ocupado, la historia, lo político, hacia nuevos ámbitos, como lo mítico y lo privado, inspirado en un nuevo canon de lecturas basado en la tradición literaria anglosajona, especialmente Henry James, Joseph Conrad y William Faulkner, que apenas había tenido presencia en España. Se trataba de una nueva literatura eminentemente ontológica y donde su visión teórica y práctica travestía a ésta con los ropajes de una religión como instancia mediadora entre el mundo y el hombre, como aparato motriz de la creación de las subjetividades colectivas y sus símbolos referenciales. Citando al propio Bértolo “si el realismo había originado una concepción de la novela como servicio público, su literatura supondría una reprivatización y, yendo más allá, su transformación en servicio sacro.” (“Introducción a la narrativa española actual” 39).

⁴⁵ Es más, Félix de Azúa confiesa en el libro de entrevistas *Infame turba*: “hay incluso un libro inacabado entre Gimferrer, Benet (como maestro) y yo” (79).

estado que comienza con la decisión de abandonar la búsqueda del vacío para dedicarse al pulimento de la herramienta [...] concebir cualquier obra como un puro problema técnico o como el ejercicio de unas facultades acrisoladas (45).

Esta defensa a ultranza del *grand style* y con él de un canon literario específico que teorizaba Benet y que ejemplificaba perfectamente en sus obras motivó un aliento esperanzador entre algunos de los autores más jóvenes y quizá con especial énfasis entre miembros de la *gauche divine*, que solían incluso visitarlo en su casa a menudo⁴⁶. Este talante que exhibe Benet sin embargo se integra dentro de una óptica formal muy deudora del estructuralismo. El reputado ensayista francés Gérard Genette por ejemplo, uno de los grandes patriarcas del estructuralismo, había publicado ensayos sobre el *nouveau roman* y sobre todo aquel que dedicó a Flaubert en 1963 en *Tel Quel*, “Le travail de Flaubert”, con aseveraciones de naturaleza similar. En el agudo análisis que Genette dedicaba al célebre novelista decimonónico hacía corresponder la belleza de sus novelas, no a determinados sentimientos o a nociones de verdad, sino a su estilo mismo. Adoptando incluso el mismo registro trascendental y profético que también emanaba de la obra de Benet: “le style n’est pas une technique, mais une vision” (Asensi Pérez 61-62).

No hay que olvidar tampoco, como veremos de forma detallada más adelante, el posicionamiento generalizado de la mayoría de los jóvenes a favor de Benet en la agria polémica que este mantuvo con Isaac Montero derivada de la mesa redonda que organizó *Cuadernos para el Diálogo* en su número especial de 1970. En una acotación subsiguiente Montero tildaba a Benet de “sacerdote de la infabilidad del acto creador” (66) e incluía “en la misma corriente” a

⁴⁶ En el reciente volumen ya citado sobre historia literaria de la segunda mitad del siglo XX que acaban de publicar Jordi Gracia y Domingo Ródenas integrado en la nueva Historia de la Literatura que coordina José Carlos Mainer para la editorial Crítica, los autores señalan sobre estos vínculos: “las afinidades barcelonesas de Juan Benet propician todavía, en torno a 1970, un nuevo circuito y casi una suerte de delegación catalana para el ingeniero madrileño. García Rico en *Triunfo* había identificado la alarma ante una “campana antirrealista” con Juan Benet, Castellet y el propio García Rico como aliados de los jóvenes *Novísimos*” (195).

Carlos Barral, Salvador Clotas, Castellet, Eduardo G. Rico, “los ejercicios de onanismo narrativo de Terenci Moix” o los “equilibrios metafísico-funambulescos de Eugenio Trías” (66). Es decir, ya en 1970 hay conciencia de un bloque colectivo con lazos evidentes que propicia el cambio radical entre las leyes internas que operaban sobre el campo de producción cultural de aquel momento y el florecimiento de una nueva hegemonía. Como diría Bourdieu, la reivindicación (o rechazo) de un autor integrado ya en el canon implica algo más que un posicionamiento estético: forma parte de las luchas del campo por encontrar ubicación y obviamente por la búsqueda de reconocimiento (Mancha 36)⁴⁷. Por tanto en España se podría decir que Benet -y no apuestas estéticas foráneas de otra índole que tendrían como posibles referentes a Andy Warhol o Burroughs- encarnaba los valores literarios de la vanguardia: su competencia estética y su legitimidad. Tan representativo del nuevo paradigma estético del momento en el entorno de la *gauche divine* es el prólogo de la antología de los *Novísimos* como lo son las novelas de Juan Benet o los primeros ensayos del filósofo Eugenio Trías.

Empresarios como mecenas o la deconstrucción de nuevos códigos

Hay ciertos aspectos de la *gauche divine*, sobre todo su enorme repercusión, que no se pueden entender sin considerar la interrelación entre las dimensiones económica y simbólica de las comunicaciones públicas y de los nuevos espacios del ocio. Como escribía Teresa Vilarós, esta fracción cultural es la expresión de una de las primeras culturas metropolitanas vinculadas al proceso de la globalización capitalista (“El menú del Vía Veneto” 174) y consecuentemente a

⁴⁷ En una entrevista años después el escritor Arturo Pérez Reverte hacía declaraciones sintomáticas sobre este período en el ámbito literario: “Entonces había que hacer literatura a lo Benet. O era Benet o era una mierda. Y yo dije: pues una mierda, me cago en Benet y en Faulkner. No por ellos, por supuesto, porque los he leído con muchísimo gusto y me parecen parte de una literatura necesaria, sino por lo que representan como modelo único de hacer novelas” (Mancha 36).

una recién estrenada “sociedad de masas” que alteraba y envejecía con vértigo las modas culturales. Rafael Conte aludía así a ella con cierto tono apocalíptico en 1970: “la sociedad de masas ha desbordado todas las previsiones; provoca desequilibrios, desfases, envejece instituciones, extravía sus propios centros nucleicos [...] arrincona códigos, inventa delitos, reestructura religiones, modifica y transforma las culturas.” (“Debate sobre la cultura popular” 3).

Ante aquel nuevo impacto de difusión casi sin precedentes, las reacciones de los intelectuales eran maniqueas e impulsivas. Como nominó Umberto Eco en una escisión que le hizo célebre, las conductas podían ser “apocalípticas” o “integradas”. Sin duda, la *gauche divine* encarnó en España la vanguardia de la segunda alternativa y pretendió con afán descifrar los nuevos instrumentos culturales. Como los describió Julià Guillamon, el grupo “era elitista en la actitud, pero popular en sus formas” (“El pop catalán: una edad de oro”). Umberto Eco describió con detalle la trascendencia de aquel imparable devenir:

Toda modificación de los instrumentos culturales, en la historia de la humanidad, se presenta como una profunda puesta en crisis del “modelo cultural” precedente; y no manifiesta su alcance real si no se considera que los nuevos instrumentos operarán en el contexto de una humanidad profundamente modificada, ya sea por las causas que han provocado la aparición de aquellos instrumentos, ya por el uso de los propios instrumentos. (*Apocalípticos e integrados* 47).

En aquel nuevo “modelo cultural” no se puede obviar la magnitud de los empresarios que, desde muchas perspectivas, asumieron una labor de mecenazgo. Destaca entre todos ellos la figura de Oriol Regás, el dueño del célebre local Bocaccio y fundador de la empresa Decamerón S.A., a la que en cierta medida podemos considerar prolongación y secuela de los beneficios económicos de varias discotecas. Financió múltiples proyectos que se ramificaron entre diversas actividades

creativas a través de *Bocaccio Films*, *Bocaccio Design* o la propia revista *Bocaccio*⁴⁸. También Alberto Puig Palau, que presidió los consejos de administración de todas estas iniciativas empresariales y aglutinó en torno a él con frecuencia a directores y profesionales del cine.

Este es quizá el lazo más evidente entre la *gauche divine* y los nuevos atisbos de una postmodernidad capitalista. En Barcelona, como en otros países europeos o como en Estados Unidos (o quizá como efecto sucedáneo de ellos), los movimientos, subculturas y nuevas instituciones que se insertaban en el corazón de los cambios culturales de la década de los años sesenta estaban imbuidos de la ética empresarial del *profit-making*, ya fueran boutiques, teatros experimentales, galerías de arte, discotecas, agencias de fotografía, películas *underground* o revistas pornográficas. Son los años donde asola la premura del espectáculo, con el sustento de los nuevos medios de comunicación de masas⁴⁹.

No hay que olvidar cómo en aquellos años Andy Warhol alternaba de forma entusiasta con la alta sociedad neoyorquina⁵⁰, el *Arts Lab* de Londres era visitado por embajadores y ejecutivos de corporaciones internacionales o cómo, incluso el libro más en boga entre la nueva

⁴⁸ Como señala Mercedes Rodríguez de Mazquiarán, dentro de toda esa amalgama, Ana Maio fue editora discográfica de Bocaccio Records y se creó también Bocaccio Ediciones, dirigida por Rosa Regás.. En 1972 Oscar Tusquets creó una tienda de diseño con Oriol Regás y de piezas traídas del extranjero. (Barcelons y sus “divinos” 49).

⁴⁹ En todo este entramado resulta casi inevitable citar la obra que apareció en 1967 en París de Guy Debord, *La Société du Spectacle*, que suscitó en los años subsiguientes enorme repercusión (también entre los nuevos jóvenes universitarios españoles). La obra de Debord, hombre autodidacta, vanguardista radical y promotor de múltiples agitaciones contraculturales de los sesenta, se concibió como una novedad sin precedentes incluso en su formato. El libro constaba de nueve capítulos y doscientas veintiuna proposiciones, muchas de ellas concebidas casi como aforismos. Una de las ideas que persistían e hilaban aquel discurso fragmentario era la cosificación del individuo, entregado al consumo obsesivo de objetos inanes. El “espectáculo” derivaba en el fetichismo de la mercancía. En última instancia se remplazaba la vida por la representación, hasta convertirse en espectador de uno mismo, con todos sus efectos alienadores y empobrecedores.

⁵⁰ Carlos Granés en un epígrafe titulado “Del radicalismo revolucionario al regocijo en la banalidad.1966-1990” integrado en su reciente obra *El puño invisible. Arte, revolución y un siglo de cambios culturales*, describía así la capacidad de Andy Warhol y otros artistas *pop* norteamericanos de convertir la revolución vanguardista en una atracción masiva: “La mezcla de transgresión y *glamour*, de bajo mundo y alta sociedad, de contracultura y apellidos de alcurnia encandilaba a la sociedad norteamericana [...] Narcisismo, rebelión y fama: tal vez estos elementos estuvieron siempre juntos, pero sólo ahora sobrevivían en el vacío, sin una meta trascendente ni un proyecto de transformación social, sostenidos sólo por la fuerza centrífuga de la diversión y la notoriedad.” (341)

hornada de estudiantes universitarios antifranquistas, *El hombre Unidimensional* de Herbert Marcuse, había sido financiado por instituciones gubernamentales americanas y por la fundación Ford (Marwick 14). Por ello, la *gauche divine* está tan vinculada con la eclosión de la nueva “Tuset Street”, una de las calles del Eixample, llena de tiendas de moda y locales nocturnos (tales como la Cova del Drac o el Pub Tuset), que fue rebautizada tras una exitosa estrategia promocional y que encarnó sin duda la quintaesencia de la modernidad en aquellos años en Barcelona. El fotógrafo Oriol Maspons y el diseñador y crítico de arte Cirici Pellicer se embarcaron en una campaña publicitaria que incluyó camisetas promocionales con el plano de la calle y su nuevo nombre, negocio con el que se embolsaron mucho dinero (Vilamandos 70). Oriol Regás describe con nitidez la calle a finales de los años sesenta en sus memorias *Los años divinos* (2010):

Esta calle, con las farolas pintadas en verde y amarillo, agrupaba locales de encuentro, empresas de publicidad, estudios de diseño y tiendas de moda como Renomá, propiedad de Leopoldo Rodés, que imponían tendencia. El Pub Tuset, el Stork Club, la Cova del Drac, cuna de la nova cançó, los bares Bagatela, Ischia y Anahuac, la editorial Blume, las primeras minifaldas, las primeras performances de un jovencísimo Xavier Olivé, las primeras salas de arte y ensayo, los desfiles de moda en plena calle, los seiscientos trucados, los cineastas, los fotógrafos, los modelos los cantautores, los editores, los publicistas y los curiosos invadían la calle (263).

Aquel sucedáneo de la Carnaby Street londinense asumió así algunas de las señas de identidad de la Barcelona actual, al vincular la modernidad del diseño con aventuras empresariales emprendedoras. La nueva Tuset Street, como prolongación de la *gauche divine*, también exhibió

durante aquellos años la imbricación urbana de lo provocativo, lo comercial, lo simbólico y también, por qué no, el remedo y el pastiche. Este es otro semblante fundamental de los componentes de la *gauche divine*. Como señala David Harvey, el despliegue de la publicidad como “arte oficial del capitalismo” incorpora las estrategias de la publicidad al arte y, a su vez, las concepciones artísticas a las estrategias de la publicidad (83). Aquí es donde observamos con más claridad visos posmodernos en el devenir de la *gauche divine*, en última instancia encarnados en el célebre logotipo de Bocaccio.

Es una percepción del posmodernismo que más que definirse como corriente artística autónoma exhibe sus rasgos más transparentes en su arraigo en la vida cotidiana de una renovada Barcelona. Por ello, derivado de esta simbiosis, en la capital catalana, a pesar de la censora atmósfera del régimen franquista, asolan fermentos culturales de origen urbano (aquí encarnados en la *gauche divine*) que surgieron a principios de la década de los sesenta también en algunas de las grandes capitales europeas y que revelan la raíz del giro posmoderno.

El afán de metamorfosis y de imitación que activa Tuset Street desvela con claridad el vínculo entre la industria del legado y la reverberación nostálgica con la posmodernidad. Tuset Street reproduce el “musée imaginaire” de la *gauche divine*. Este perspicaz término del que hablara Charles Jencks aunaba tanto la experiencia de las visitas a otros lugares (aquí obviamente referido a Londres) como, por otro lado, el conocimiento acumulado derivado de los *mass media*, ya fuera el cine, la televisión o incluso determinadas exposiciones. Por ello, la re-fundación de Tuset Street se considera casi como una prolongación de la *gauche divine* (y esta es la razón por la que siempre aparece el grupo tan vinculado a su fundación y, a través de ella, a una nueva Barcelona).

Esta digamos máscara lúdica que revestía la nueva calle desvela el conflicto entre el historicismo del arraigo al lugar y el internacionalismo extraído del “musée imaginaire”, entre la funcionalidad y la fantasía, y es aquí donde germina claramente el preludeo de una estética posmoderna. Como escribía el filósofo Eugenio Trías en 1970 en *Filosofía y carnaval*, muy ligado en aquellos años a la *gauche divine*, “el modelo de vida en común que se propone no será ya la agregación de identidades atómicas o la ‘socialización’ de esas identidades en un ‘sujeto colectivo’. Será, por el contrario, un carnaval: la producción acelerada de máscaras y caretas; en una palabra: la conversión de la vida cotidiana en teatro.” (87).

Aquellas mutaciones en la vida diaria ofrecían también otra tónica a la cultura crítica, que ya alcanzaba incluso a los ‘drugstore’ de la luminosa calle Tuset. Sus continuos proyectos y la dinámica constante de novedades y de revitalización tenían casi siempre un sesgo superficial que no llegaba a alterar los cimientos del sistema cultural. Aquella carrera por la modernidad, constituida por descubrimientos fugaces, transgresiones mimetizadas y dosis de promoción publicitaria tenía casi siempre un bálsamo de retórica convencionalizada que remitía a la nueva ideología estable del mercado de valores pasados y presentes.

No obstante, aquella juventud rebosante de vigor azoró por fin el profundo letargo de Barcelona. Vázquez Montalbán, aludiendo a aquellos años, lamentaba que nadie escribiera en el momento adecuado una paráfrasis de la frase de Talleyrand sobre la emoción de haber vivido tiempos precursores de una revolución. Si finalmente existió, floreció desde luego de la *gauche divine*.

2. Barcelona, el palimpsesto de la *gauche divine*

El eminente Oriol Bohigas relata en sus memorias cómo el arquitecto Oscar Tusquets llegó a proclamar un día con su habitual vehemencia polémica que el calificativo «Escuela de Barcelona», más que a las disciplinas del cine o la literatura, se debía asignar con primacía a los arquitectos. Las razones que exhibía eran sencillas: no sólo poseían en proporción una calidad mucho más exportable, sino que además tenían una unidad estilística más consistente y más enraizada en determinadas tradiciones culturales de Barcelona y de Cataluña (*Entusiasmos compartidos* 248).

El paso del tiempo parece que ha terminado de otorgar la razón a Tusquets y, probablemente, de todas las facciones profesionales que configuraron la *gauche divine* fue el sector de los arquitectos (profundamente vinculados con la citada Escuela de Barcelona) el que ha alcanzado sin duda mayor repercusión y prestigio.

Por ello, la finalidad de este capítulo será retratar aquella Escuela de Barcelona y sus posteriores secuelas divergentes como el espacio más representativo de las peculiaridades y marcas de identidad de la *gauche divine*: el ensamble y la simbiosis de diferentes disciplinas profesionales; las figuras de diversa edad que en un entorno endogámico entretejieron una relación de mentor-discípulo; el afán por “integrarse en los movimientos mundiales de ámbito cultural muy amplio”, como decía Bohigas (*Contra una arquitectura adjetivada* 172), desde la asimilación de las características diferenciales de la propia historia; por otro lado, la ya mencionada vitalidad en la creación de múltiples proyectos comunes y la audaz ruptura de formas de vida instauradas en el franquismo a través del elogio del escándalo como revulsivo y la frivolidad. Estos atributos, en el caso de los arquitectos y diseñadores, desembocaron en una

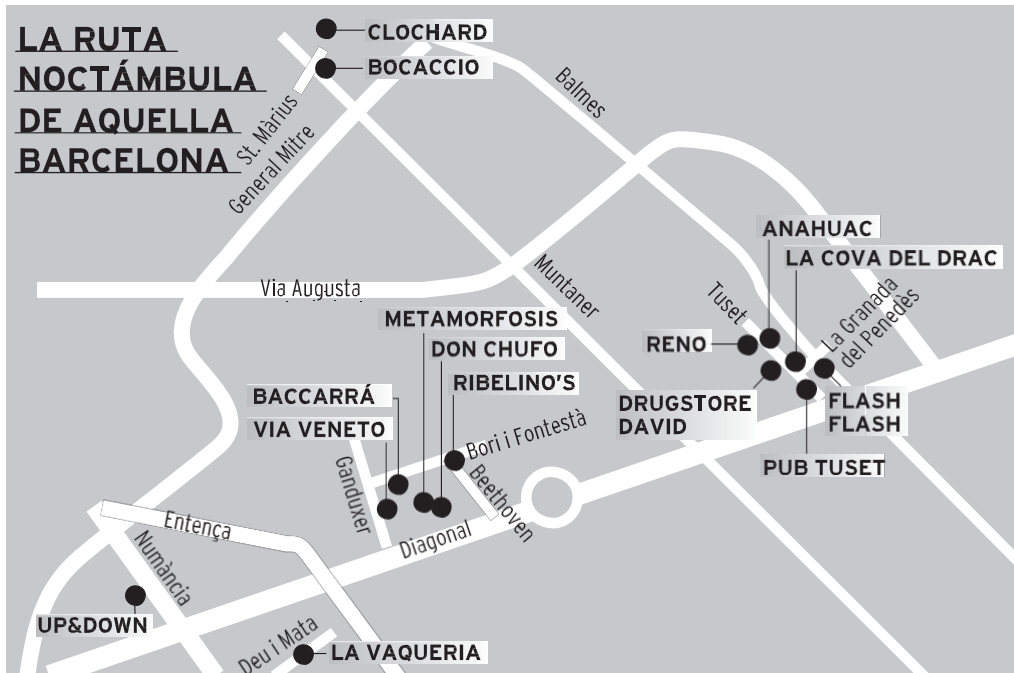
honda influencia en el urbanismo de la ciudad. La reinventaron y engalanaron con esa nueva semilla de arqueología urbana de resistencia exhibida y cierto afán insolente.

Si concebimos la ciudad como un agregado de formas simbólicas, una especie de marco de sistemas de significación, donde se entrelazan la memoria y la tradición, podemos llegar a una conclusión, aun a riesgo de caer en cierta desproporción: de la misma manera que hablamos de una versión de la urbe gótica, o la de la profunda huella del *modernisme* en la capital catalana, la que aquí se exhibía de finales de los años sesenta era la nueva Barcelona de la *gauche divine*.

Como insinuaba André Corboz el territorio se puede descifrar como un palimpsesto (*Lo urbano* 25). No hay territorio sin imaginario de esa demarcación; al ser un proyecto, el territorio está semantizado. Desde esta asunción previa, el espacio que mejor proyectaría aquella Barcelona de la *gauche divine* era sin duda la ya citada Tuset Street, enclave lúdico, mimesis de la londinense Carnaby Street, inyectada de una amalgama de dosis de la industria del espectáculo, de la cultura y de la publicidad representativas de formas del incipiente capitalismo español. Es el fruto más ostentoso de aquella maraña de fotógrafos, editores, publicistas, cineastas, escritores y, por supuesto, arquitectos.

En su momento de plenitud, Tuset Street, con sus vistosas farolas pintadas en verde y amarillo, agrupaba tiendas de moda como Renomá, propiedad de Leopoldo Rodés, que imponía tendencia, estudios de diseño, empresas de publicidad y, sobre todo, múltiples locales nocturnos de encuentro, como exhibía recientemente el periodista catalán Joaquim Roglan con un pequeño mapa en *La Vanguardia*, en un artículo de 2007 titulado “La ciudad de la «gauche divine»”. Oriol Regás, el empresario que quizá más contribuyó a aquel resplandor lúdico, describía todo un ritual cotidiano que se abordaba en torno a esa calle:

Yo normalmente desayunaba en el Anahuac, comía en el recién inaugurado Flash-Flash, la incombustible tortillería de Leopoldo Pomés y Alfonso Milá, y a la salida del trabajo, sorteando a los curiosos que invadían a todas horas la calle, solía pasarme por el Stork Club, en las Galeias Arcàdia (264).



“La ciudad de la gauche divine” (mapa). Joaquim Roglan. *La Vanguardia* (14-febrero-2007): 6

A aquella vitalidad camaleónica colaboraron muy especialmente los arquitectos y diseñadores de la Escuela de Barcelona, como bien reflejaba el interior del restaurante Flash Flash. Bohigas, el crítico de arquitectura más longevo y prolífico de la época, enmarcó la *Escola de Barcelona* en torno a una serie de estudios específicos y trenzado por dos generaciones: el que conformaron Federico Correa y Alfonso Milá, y el grupo MBM, constituido por José M. Martorell, Oriol Bohigas y el inglés David Mackay (en 1985 se incorporaría Albert Puigdomènech). La generación más novel por otro lado incluiría también dos estudios: el Grupo PER (Oscar Tusquets, Lluís

Clotet, Pep Bonet y Cristian Cirici) y el Taller de Ricardo Bofill con todos sus colaboradores, quizá el que encarnó durante unos años el espíritu más prístino de la *gauche divine*.

En la época de mayor esplendor de aquella “entelequia” catalana, el estudio de Bofill desplegaba un modelo de arquitectura casi utópico. El expresionismo plástico de algunos de sus edificios no sólo significaba una barroca retórica formal, sino más bien un esfuerzo por lograr cierta distorsión de tipologías y sus elementos (Solá-Morales Rubio 200). Es decir, en aquellos años sesenta, como veremos en profundidad más adelante, la marca de distinción de Bofill, más que de connotaciones culturales de los materiales y de formas recuperadas de la tradición popular, deriva de un propósito profundamente transgresor y sólo concebible en aquella atmósfera de mayo del 68: reorganizar el espacio habitable de la vivienda en función de los diferentes estilos de vida, que se concebían como formas rituales. Se pretendía por tanto modificar, mediante la arquitectura, la conducta de los residentes mediante un espacio intencionadamente diseñado.

Aquella voluntad atractiva y algo extravagante de Bofill brotaba de una percepción singular de la arquitectura: había que plegarse a las exigencias de un nuevo período y la arquitectura sólo podría responder a los desafíos del hombre moderno desde la imaginación y el trabajo interdisciplinario. Aquí reside la gran peculiaridad de su Taller de Arquitectura en sus años de juventud. Concibió uno de los entornos más permeables de atributos característicos de la *gauche divine* a través de un Taller ecléctico, como ya se citó en el primer capítulo, donde tenían cabida arquitectos, sociólogos, ingenieros, filósofos, modelos y poetas. Allí trabajaron Manuel Núñez Yanowsky, uno de los primeros miembros, con gran capacidad para la creación de imágenes, el responsable de obras Ramón Collado, el arquitecto Peter Hodgkinson, Ana Bofill, la encargada de los exitosos análisis matemáticos, pero también perfiles muy alejados de la arquitectura, como el escritor Salvador Clotas, el filósofo neonietzscheano Xavier Rubert de

Ventós, la modelo Serena Vergano o el poeta José Agustín Goytisolo. Este último sorprendentemente componía textos para el Taller, llevaba una pequeña oficina de prensa, proponía libros, acumulaba imágenes y sobre todo intervenía en la elaboración de anteproyectos destinados a mejorar el rostro de la urbe moderna. Era, en suma, el alma del grupo. El propio Bofill retrató así años más tarde en uno de sus libros la singularidad de aquel proyecto:

Al comienzo, el Taller era una reunión de artistas provenientes de todos los horizontes y disciplinas. En esa especie de comunidad que formábamos entonces, se mezclaban tanto filósofos como poetas, pintores y escultores junto con arquitectos (*Espacio y vida* 57).

Esta digresión inicial se justifica porque en la propia naturaleza constitutiva del estudio de Bofill ya se fusionan dos aspectos muy representativos de las pulsiones de la *gauche divine*: por un lado, el propósito tenía mucha carga utópica, muy cercano al palpito sesentayochista, y el Taller durante unos años albergó un refugio para idealistas que soñaban con la ciudad del futuro. En segundo lugar, todo aquel oropel de profesiones creativas se podía entender también desde una perspectiva más promocional y pragmática, como un aparato persuasivo de gran envergadura con el fin de enriquecer el estímulo de la imagen propuesta y con ello disponer de los canales de financiación necesarios.

En cualquier caso, el estudio de Bofill fue solo uno de los integrantes de aquella Escuela de Barcelona, que además se desentendería e incluso rechazaría aquella veta tan experimental de Ricardo Bofill. Bohigas describe los afanes de aquel grupo de arquitectos de la Escuela de Barcelona desde unos códigos diferentes:

Va a ser un intent de coherencia estilística en un moment donat, que aplegava diverses generacions [...] Es un fenomen barceloní i català, perquè a Madrid ja hi

den haver influït menys. Ha marcat diverses generacions nostres. El llenguatge de l'Escola de Barcelona té moltes paraules de Coderch (*Diàlegs a Barcelona* 76).

Fue Bohigas el primero que delineó unos rasgos específicos que aglutinarían una *Escola de Barcelona* de arquitectura en un artículo titulado “Una posible `Escuela de Barcelona” que aparecería en la revista *Arquitectura* en 1969. El artículo, que gozó de una extraordinaria difusión y cierto aire de polémica con Rafael Moneo, floreció sin embargo en el ocaso de la vigencia de aquellos atributos diferenciales que dotaban de identidad al grupo.

Se trataba de una arquitectura muy trabada con la tónica general de la cultura catalana del momento, según Bohigas, y muy influido por el racionalismo milanés que brotó de los arquitectos de la órbita de la revista *Casabella*, especialmente Vittorio Gregotti⁵¹. Los proyectos provenían siempre de encargos de la burguesía catalana (aislados por tanto de empresas del gobierno estatal) y eran mayoritariamente casas de escasa fachada entre medianeras. Predominaba un diseño pragmático que se amoldaba al programa y una tecnología adaptada a las realidades modestas. Inspirados en gran medida por los textos de semiótica de Roland Barthes y de Umberto Eco, tan en boga en aquellos años sesenta, otorgaban gran consideración al aspecto formal de la materia, interpretado como un fenómeno de comunicación.

Como sucedió en otras disciplinas culturales, también desde el lenguaje arquitectónico se arrogó la capacidad de “subversión en los sistemas simbólicos y provocar la desalienación de los propios sistemas” (*Contra una arquitectura adjetivada* 166). Como escribía Umberto Eco en *La*

⁵¹ El arquitecto italiano Ernesto Nathan Rogers dirigió dos revistas muy importantes, *Domus* (1946-47) y *Casabella* (1953-1965) sobre las que poco a poco brotó un original enfoque teórico de la arquitectura, muy influido por los estudios de Enzo Paci sobre la fenomenología de Edmund Husserl. En torno a él y a estas revistas se articularía un grupo de arquitectos jóvenes, Aldo Rossi, Vittorio Gregotti o Giancarlo De Carlo, que ejercerían una gran influencia en la arquitectura internacional. Inspirado por Rogers, siempre tuvo gran importancia en el grupo los aspectos pedagógicos y de enseñanza que impulsó el propio Rogers desde la Escuela Politécnica de Milán.

estructura ausente (1968): “En la arquitectura los estímulos son a la vez ideologías. La arquitectura connota una ideología del vivir y por lo tanto, a la vez que persuade, permite una lectura interpretativa capaz de ofrecer un acrecimiento de información” (369).

La versión más radical de este propósito la expondría otro de los miembros más jóvenes de aquella Escuela de Barcelona, Lluís Clotet, en un bello manifiesto titulado “A Barcelonne pour une architecture de l’évocation” publicado en 1970 en la revista *L’Architecture d’Aujourd’hui*. Aquel afán experimental se entreveraba con un firme espíritu cívico y comprometidamente político cuyo propósito en última instancia era la reforma de la sociedad. Era lo que Bohigas había denominado “vanguardismo realista” (168). El fin último era modificar beneficiosamente el modo de vida de la sociedad a través de la arquitectura, pero no de una manera utópica, sino contando y asumiendo las limitaciones de las posibilidades materiales.

Bohigas, de manera concluyente, integraba aquella homogeneidad en tres grandes aglutinantes: en primer lugar, diseñar arquitectura comportaba hacer simultáneamente crítica en esos años, disponiendo de todos los instrumentos históricos y culturales. Por otro lado, un afán cosmopolita, lo que Vázquez Montalbán, con cierto rictus recriminatorio, denominaba “provinciana europeidad” (*Barcelonas* 200). Por último, la mirada interdisciplinar que, según Bohigas, asumían estos arquitectos, afanados en diversas actividades culturales: promoción artística, cine, crítica o el mundo de la edición. Pero ya en aquella publicación de 1969 de la que hablamos, el prestigioso arquitecto catalán descifraba otros lazos, más allá de inquietudes estéticas y cívicas en la arquitectura. Describía la adopción de una forma de vida peculiar y casi marginal, alejada de las estructuras familiares, religiosas y políticas dominantes en el franquismo y sustentada en dosis de escándalo, pesimismo y frivolidad:

Por este camino, nos atreveríamos a hacer incluso el elogio del escándalo como revulsivo y la llamada «frivolidad» -llamada así por los celosos guardianes del orden- como actitud crítica y pesimista y a afirmar que escándalo y «frivolidad» son notas bastante integradas a la forma de vida de estos arquitectos” (*Contra una arquitectura adjetivada* 171).

Sin duda, seguir el rastro de estos arquitectos y diseñadores, de la inscripción de su huella en el nuevo esqueleto de la ciudad permite desentrañar los rasgos que afectaron a una conciencia colectiva particular. Si desde una perspectiva semiológica, la ciudad se puede interpretar como un texto, es porque funciona como un espacio semántico que alberga un número entrelazado de discursos (Resina 2). Desde este enclave, los proyectos de esta facción de la *gauche divine* permiten descifrar la nueva versión revitalizada de un sector de la ciudad en el otoño de la época prolongada y gris del alcalde Porcioles. La irrupción de la *gauche divine* marca por tanto la consumación de la Barcelona franquista.

El rearme de la Barcelona franquista, de Porcioles a la *gauche divine*

La *gauche divine* siempre se sintió profundamente identificada con su ciudad, más allá de anhelos catalanistas. Aunque es cierto que la noción de la *gauche divine* es vaga y abarca un número muy amplio e indeterminado de componentes, muchos de ellos tenían estrechos vínculos con la burguesía industrial de la ciudad. Este poderoso sector se había forjado en el siglo anterior desde unos modestos orígenes menestrales y había participado activamente en su construcción simbólica y material como urbe moderna.

Hacia la segunda mitad del siglo XIX fue cuando, entrelazados capital y nacionalismo, la burguesía articuló un discurso político apoyado en la recuperación cultural de la *Renaixença*. La

bonanza económica entre 1876 y 1886 hizo de Barcelona el escaparate de la opulencia de esa clase social, que encontró en el preciosismo historicista del *modernisme* su expresión estética, con profusión de símbolos nacionales tales como los de Sant Jordi y el dragón.

Dos de sus hitos más importantes fueron las exposiciones universales de 1888 y 1929, escaparates prestigiosos e internacionales, para una clase atemorizada, sin embargo, por la creciente movilización obrera y el auge del anarquismo. Las dos bombas que lanzó el obrero anarquista Santiago Salvador Franch la noche del 7 de noviembre de 1893 en el célebre Liceo se convirtieron en referente icónico de ese miedo de una clase atacada en su “templo”. Aquella institución catalana, no sólo era uno de los teatros líricos más importantes de su tiempo, sino que encarnaba un espacio restringido y elitista, un lugar de negocios, de acuerdos matrimoniales ventajosos. El asidero representativo de la ostentación.

Pero, sin duda, el mayor influjo de aquella nueva sociedad se desplegó en el plan urbanístico de Ildefons Cerdà de 1859. Se trataba del *Eixample*, de novedosas manzanas octogonales, amplias avenidas, paseos y una nueva adecuación para el transporte público. La burguesía alteraba el entramado de la ciudad inscribiendo un nuevo esqueleto de modernidad y derribando los muros militares de la ciudadela de Felipe V, símbolo de la represión centralista (Villamandos 61). Otro espacio matriz de la nueva Barcelona sería el templo expiatorio de la Sagrada Familia, de Gaudí, iniciado en 1882, con un goticismo reciclado, cargado de referentes nacionales y que coincidía en su silueta con el otro referente religioso-nacional de Cataluña, la sierra de Montserrat (Resina 167). La ciudad, por tanto, había promovido durante años los vectores de un urbanismo armónico y acaudalado inspirado por la burguesía emergente.

Sin embargo, tras los desastres de la Guerra Civil, la Barcelona de las primeras décadas franquistas era una ciudad silenciada, estigmatizada y abocada al racionamiento y las

restricciones. En la década de los cuarenta llegan a la ciudad 100.000 emigrantes y la falta de viviendas exhibe una atmósfera angustiosa. Son años de realquilados, de barraquismo desesperado y del brote de *guettos* alrededor de la ciudad. En aquella ecuación lastimosa se entreveraba la destrucción, el crecimiento demográfico y la inmigración.

En los cincuenta, atraídos por el renacer económico, llegaron a Barcelona casi medio millón de personas. En 1953 se aprueba el plan de Barcelona y Comarca, cuyo propósito era aliviar aquellos “forúnculos de la inmigración” (*Barcelonas* 180) sobre las *vilas novas* y que tendría con el paso del tiempo unos efectos urbanísticos desastrosos.

En marzo de 1957 se nombra alcalde al abogado y notario José María Porciolés, que se mantendría en el cargo hasta mayo de 1973 y representó sin duda a uno de los programadores municipales más decisivos para la fisonomía de Barcelona. Un hombre muy poco dotado para la actividad pública, ya que era tartamudo, pero con magníficas relaciones dentro de la Administración franquista.

Como señala Donald McNeill, el porciolismo se puede delimitar en tres grandes líneas de intervención sobre la ciudad: en primer lugar, infundió a la ciudad de un modelo arquetípico de capitalismo anárquico. Por otro lado, los promotores desempeñaron un papel fundamental, de ahí su acelerado enriquecimiento, con una fórmula muy sencilla: se compraban terrenos estratégicos, con la complicidad del ayuntamiento, y se construían edificios de alta densidad. Por último, el apetito voraz de los nuevos constructores motivó la expansión de la ciudad hacia el área metropolitana, más allá de las colinas de Collserola, dando lugar a “la gran Barcelona” (117). Aquello desembocó en municipios superpoblados para los inmigrantes, adosados ya a las últimas calles donde antes se extinguía la ciudad. Barcelona se expandía ahora en todas direcciones, hacia el Maresme –Santa Coloma y Badalona-, hacia el Vallès –atravesando Collserola- y sobre todo

hacia Llobregat. Porcioles, legitimado a través de La Carta Municipal, trasladó vertederos, creó un nuevo cementerio y construyó tres túneles que atravesaban las colinas Collserola para facilitar aquella mutación.

Aunque el régimen de planificación heredado por el alcalde Porcioles en el Plan Comarcal de 1953 hacía explícitas reglas sobre los usos de los terrenos (limitándose el uso del terreno para propósitos residenciales o industriales) la alternativa estratégica de la alcaldía resultó de los *Plans Parcials*, de los que se redactaron más de cuarenta en aquellos años, y que legalizarían alteraciones en el *Pla Comarcal*. Como explica Vázquez Montalbán, el Plan en última instancia tendría efectos desastrosos en la ciudad: la recalificación invadió zonas verdes, aumentó la congestión urbana y se abusó en la construcción de unas vías rápidas que deterioró la fisonomía de la urbe, abandonada a los impulsos de la ley del mercado. La bella Barcelona se metamorfoseó en una “ciudad-parking” (*Barcelonas* 180), a costa de una arquitectura sin identidad, meramente especulativa y con la desaparición del patrimonio artístico. Ni el ayuntamiento ni la Diputación fiscalizaron el proceso e imperó la ley del mercado, agravada por el mal gusto de una nueva burguesía, la del estraperlo, movida exclusivamente por intereses económicos. Los grandes patricios del modernismo o del *noucentisme* ya quedaban atrás o bien se habían hecho “pragmáticos”.

Aquel *boom* de la construcción determinó nuevas versiones de la ciudad para inmigrados en barrios periféricos, exhibiendo un absoluto desprecio social a las clases populares en áreas como San Cosme, Bellvitge o San Ildefons. Por otro lado, los grandes beneficiados de esa voracidad constructiva anárquica fueron los promotores, como José María Figueras, o los constructores de barrios acaudalados, como José Luis Núñez, que transfiguró con muy poca

voluntad estética Les Corts y Sant Gervasi. Sin duda, como decía Guy Debord, se había “colonizado la vida diaria”.

Como también sucedió en otras grandes urbes en aquella época⁵², la planificación y el desarrollo de la ciudad se inspiraron en proyectos urbanos “eficaces”: gran escala, perspectiva integral, racionales tecnológicamente y fundados en una arquitectura absolutamente despojada de ornamentos. En la capital catalana se propagaron de forma vertiginosa los bloques de pisos y los polígonos de viviendas, especialmente en el cinturón periférico de la ciudad.

El arquitecto italiano Aldo Rossi decía que uno de los grandes cometidos de la arquitectura es participar libremente en la producción de monumentos que expresen la memoria colectiva de un lugar, esto es, la concepción de un monumento se desvelaría en última instancia por la voluntad secreta e incesante de sus manifestaciones colectivas. Si asumimos la reflexión de Rossi, es más que sintomático que durante los años de Porcioles en Barcelona se cincelaran esculturas de Walt Disney y otros grupos escultóricos vulgares carentes de cualquier autenticidad⁵³. Siguiendo la terminología de Rossi, el *genre de vie*, esa forma de vida relativamente permanente que la gente común desempeña en un determinado entorno, debía exhibirse en su monumentalidad. Desde esta premisa, quizá uno de las imágenes más representativas de aquella atmósfera en la Barcelona de los años sesenta fue una escultura

⁵² Frente a aquella tendencia tan difundida en los años sesenta, en 1973 emergió el influyente artículo de Douglas Lee “Requiem for largescale planning models”, que aparecería en *Journal of the American Institute of Planners* y donde decretaba ya la defunción de aquellos que, según su percepción, fueron inútiles esfuerzos de la década previa por desarrollar modelos de planificación en gran escala integrados para las áreas metropolitanas.

⁵³ El milanés Aldo Rossi ha sido sin duda uno de los arquitectos más importantes de las últimas décadas del siglo XX. Siempre exhibió una percepción de la arquitectura singular y creativa aplicada especialmente a una concepción del diseño urbano inspirado en analogías del lugar o en el arte de la memoria. Con una pretensión casi de artista, Rossi intentaba extraer la tipología de la ciudad para revertirla a continuación en la obra específica. Muchos de estos conceptos clave los desarrolló en su obra más importante, *L'architettura della città*, publicada en 1966. La ciudad para Rossi, más allá de una imagen visible, representaba también una construcción particular en el tiempo. En ella, el monumento encarnaba la trascendencia del sentimiento colectivo de una ciudad en un período concreto. Por ello, debían exhibir “signos de voluntad colectiva expresados a través del principio de la arquitectura”. Debían anclarse como puntos fijos en oposición a la dinámica y el desorden de la ciudad moderna y moldearse con reglas básicas de simplicidad, unidad, simetría y proporción.

ecuestre de Franco con el brazo derecho extendido esculpida en 1963 por José Viladomat y Massanas y que exhibía como venganza silenciosa del artista -que se vio sometido al encargo- una voluntaria desproporción entre las piernas y el torso del general.

El ámbito de acción del ayuntamiento era reducido y endogámico. Los grandes pilares eran los arquitectos jefes en la oficina de urbanismo del ayuntamiento, Emilio Bordoy y José Soteras; por otro lado, emergían dos figuras con lazos familiares: Brialet, miembro de una compañía constructora de autopistas y de túneles y yerno del alcalde Porcioles y su otro cuñado, Miquel Vall, presidente de una de las mayores compañías de promotores de vivienda. El círculo se cerraba con dos espacios privilegiados de flujo económico. El alcalde era el dueño del banco Condal y estaba muy vinculado con el banco Madrid. No extraña por tanto que el murmullo continuo de la ciudad fueran las reprobaciones sigilosas de nepotismo y corrupción del José María Porcioles. En aquel momento, aquella distinción que hacía Henri Lefebvre y que configuraba el tejido de una ciudad como una interfaz, en Barcelona estaba totalmente cercenada: el *near order*, es decir, las relaciones de individuos en grupos de tamaño variable, más o menos organizados y estructurados, estaba bien cohesionada y dotaba de vitalidad a la capital catalana, sin embargo, el *far order*, la concepción de la sociedad, regulada por largas y poderosas instituciones, estaba deteriorada y desmantelada (Fraser 17).

Esta situación promovió los primeros frentes críticos ante la corrupción y la dejación urbana. Núcleos que provenían de diferentes disciplinas -arquitectos, urbanistas, sociólogos- emiten un diagnóstico de urgencia para la ciudad. Desde múltiples asideros comienza una ardua tarea de reflexión y de renovación de Barcelona: por un lado, algunos de los grandes arquitectos de la época, como Oriol Bohigas y Helio Piñón; en segundo lugar, reportajes de denuncia de periodistas locales, sobre todo procedentes de *El Correo Catalán* a finales de los años sesenta;

desde otro ámbito, los colegios de arquitectos y aparejadores crean nuevos órganos de publicaciones, como las revistas *Cuadernos de Arquitectura* o *Construcción, Arquitectura y Urbanismo*, donde denuncian y critican la situación de deterioro de la ciudad; simultáneamente, un nuevo grupo de urbanistas –núcleo que será fundamental en el devenir de Barcelona-, influidos por la escuela de sociología urbana de París a través de la cátedra de Pierre George, de la que brotarían figuras fundamentales como Jordi Borja, Lluís Millet, Mercè Sola o Ignasi SolàMorales. Sin embargo, quizá la labor de mayor concienciación ciudadana resultó de las formaciones de las FAVB (Federació d'Associacions de Veïns de Barcelona), que promovieron múltiples protestas y que desempeñarían un papel fundamental en la Asamblea clandestina de Cataluña.

Como se puede observar, un gran segmento de la sociedad civil traza una rebelión silenciosa y efectiva. Como dice Oriol Bohigas en sus memorias “el país estaba en rebelión y en ella coincidían los estudiantes de la universidad, las nuevas organizaciones sindicales, los intelectuales, las clases medias y profesionales, los cristianos progresistas y los nacionalistas de la periferia” (265-66). En esa estratificación “geológica” de los sedimentos de la vida social (Gili 10), se discernía ya una arqueología urbana de resistencia que se exhibía en el Palau de la Música, la Plaza de la Universidad, el convento de Capuchinos de Sarrià o la iglesia de San Agustín (*Barcelonas* 198).

Conciencia y compromiso de los arquitectos

Uno de los primeros frentes de regeneración arquitectónica fue sin duda el Grupo R, que se anuda por una voluntad común de reflexión y restauración crítica de la ciudad, tanto en el ámbito arquitectónico como en el urbanístico. Cuando se fundó en 1951, los miembros ya eran algunos de los que luego serían los arquitectos catalanes más importantes de la segunda mitad del

siglo XX: Oriol Bohigas, que era el secretario, Josep Maria Sostres y Antoni de Moragas como vocales, o Josep Antoni Coderch, Manuel Valls y Josep Maria Martorell como miembros.

Las actividades más importantes que abordan son el intercambio de ideas sobre sus obras y su anhelo por establecer vínculos con la actualidad internacional de la disciplina. Promueven dos grandes aportaciones: la difusión de las ideas organicistas, muy en boga en aquel momento, y el redescubrimiento del pasado racionalista local, especialmente la obra del G.A.T.P.A.C.⁵⁴. Desde el principio coexistieron dos vertientes en aquel grupo, los partidarios de una acción más individualista y los más jóvenes, atraídos por las posibilidades de compromiso social de la disciplina y por la re-dignificación del aspecto de la ciudad. Esta segunda generación de tintes realistas, que creen que hay que trabajar con la austeridad adecuada a las posibilidades reales, tanto estéticas como técnicas, será el germen de la Escuela de Barcelona.

Como sucedió en las disciplinas plásticas y literarias, la arquitectura también se dotó de un talante estético de disposición realista a comienzos de la década de los sesenta. En mayo de 1962, Oriol Bohigas publica en su sección “Disseny, arquitectura i urbanisme” de la revista *Serra d’Or* un artículo-manifiesto fundamental: “Hacia una arquitectura realista”, que desentrañaba los nuevos afanes de una nueva generación de arquitectos. La huella de la arquitectura milanesa, a través de Ernesto N. Rogers, Quaroni o Albiní era palpable. Los parámetros ideológicos del

⁵⁴ Las siglas G.A.T.E.P.A.C aluden al Grupo de Artistas y Técnicos Españoles para el Progreso de la Arquitectura Contemporánea, que estaría formado por un grupo de arquitectos desde antes de la Segunda República Española y cuyo fin principal siempre fue promover la arquitectura racionalista. Entre sus miembros se encontraban José Manuel Aizpurúa, Antoni Bonet i Castellana, Fernando García Mercadal, Josep Lluís Sert o Josep Torres Clavé. Fueron una influencia importante para los arquitectos modernos en las décadas de los años cincuenta y sesenta. Sin duda, de todas las secciones de este magno grupo, la más activa fue la catalana conocida como G.A.T.C.P.A.C., *Grup d'Arquitectes i Tècnics Catalans per al Progrés de l'Arquitectura Contemporània*. En el grupo catalán se incluían Antonio Bonet, Ricardo Churruga, Sixto Illescas, Ricardo Ribas, José Torres Clavé o Juan Bautista Subirana. El grupo, que apenas había dejado legado por la censura franquista, comenzó a renacer a través de la labor de mediación de Oriol Bohigas.

marxismo filtrados por el existencialismo francés tan difundidos en aquel momento se adaptaban también a los códigos de creación en la arquitectura. Pero la labor fundamental de aquel manifiesto fue desenterrar la arquitectura modernista catalana.

La primacía hegemónica en el ámbito de la arquitectura catalana de Oriol Bohigas se deriva de su papel poliédrico como arquitecto, crítico y también historiador. Bohigas rescata, más allá de Gaudí, a otros grandes arquitectos modernistas: Domènech i Montaner, Puig i Cadafalch, Rubió i Bellver o Gallissà. El conocimiento histórico como marco ineludible para configurar un proyecto vuelve a cobrar prestigio, “el pasado como un amigo”, del que hablaba Rogers. Este nuevo afán desencadena una nueva preocupación por valores tradicionales (que ya albergaba el modernismo), un neopopulismo y, sobre todo, el célebre interés por las “preexistencias ambientales”, que ocasionaba el retorno al centro histórico. Por otro lado, se escoge a Coderch como la figura arquitectónica reconocida más importante del pasado inmediato.

Aquel arraigo hacia el pasado cultural catalán siempre estuvo aclimatado en la Escuela de Barcelona, sobre todo integrado dentro de una tendencia hacia un aperturismo mediterráneo. La factoría de la Escuela de Barcelona, como tal, siempre fue un poco endogámica. Federico Correa, patricio de la alta burguesía catalana, con su distinguido estilo arquitectónico enmarcado siempre con la prioridad del funcionalismo pero dotado también de un esmerado estilismo, se formó en su juventud en el estudio de Coderch y Valls. Fue siempre un rasgo típico de la trayectoria catalana. En la generación subsiguiente, Oscar Tusquets acudió y se integró, siendo todavía alumno de la Escuela de Arquitectura, en el estudio de Federico Correa y Alfons Milà. De manera que hay una vocación y una voluntad en el adiestramiento bajo códigos comunes (sobre todo en el diseño) de mentor-discípulo.

Este afán se exhibe claramente en su vertiente de profesores de la Escuela de Arquitectura. Siempre se ha hablado de la labor indispensable de Federico Correa como profesor de Composición y Proyectos en la Escuela, a pesar de todos los obstáculos con los que lidió y, más adelante, como profesor en las Escuelas de diseño Elisava y Eina. El propio Oscar Tusquets sería también profesor de Construcción a comienzos de los setenta, y Oriol Bohigas, además de profesor, llegaría a dirigir la Escuela de Arquitectura. Se crean por tanto unas redes de aprendizaje que facilitan la configuración de un estilo común.

Pero ciertamente cuando se empieza a expandir el apelativo de “Escuela de Barcelona” las tendencias comienzan a disgregarse. A finales de los sesenta conviven ya –en correspondencia con las diferentes generaciones- cierto moralismo de los más empiristas, el estilismo de quienes disponen de una fuerte mecánica de producción y, sobre todo, el experimentalismo lúdico de los más jóvenes (Tusquets, Clotet o Bofill), que aportarán corrientes innovadoras e imaginativas, engendrando en muchas ocasiones operaciones hiperculturizadas de sofisticación (Solá-Morales 200). Las creaciones de estos arquitectos, tanto en diseño como en arquitectura, serán sin duda las más significativas de la marca *gauche divine*.

Afanes cosmopolitas y eclecticismo posmoderno: la arquitectura de la *gauche divine*

Fue sin duda Bohigas, cronista incansable del devenir de la arquitectura catalana, el primero que identificó esta nueva transición en un artículo titulado “Actualidad de la arquitectura catalana”, publicado en *Arquitectura Bis* en junio de 1976. Se vislumbraba claramente una transición: el monolitismo estético se fracciona, los maestros son profundamente revisados y se cae en la pérdida del optimismo respecto a las posibilidades reales que tenía la arquitectura para influir y transformar la realidad. El realismo deja paso al cultivo de un “proyecto abstracto”

(Urrutia 578), se aplica sin sonrojo la tecnología punta y la arquitectura de compromiso social se abre a proyectos más amplios relacionados con la urbanística, al tiempo que se profundiza en el deleite egocéntrico en el diseño. La arquitectura cobra una nueva autonomía y ahora la gran preocupación, como señalaba Bohigas, derivaba de los problemas compositivos:

Las obras recientes acusan prioritariamente una preocupación por los problemas compositivos, es decir, por el problema de la forma, tanto en el sentido de su coherencia interna (en la clásica relación del todo y las partes) como en el de la referencia a las otras formas que constituyen el entorno [...] El argumento de la arquitectura y, en general, de todo el diseño, se desplaza ahora hacia lo que se podría llamar su esencia formal: la coherencia tipológica por encima de las exigencias formales, la adecuación a la historia y la geografía por encima de los relatos episódicos de la sociología, la definición objetual por encima de la actitud de proclama ideológica sobre los métodos de proyección y producción, la vieja contundencia lógica de la estética por encima de los ropajes éticos de la artísticidad (3).

Uno de los espacios que quizá mejor exhibe esta transición se ofrece en el espacio tipológico de las escuelas, donde el estudio MBM tendría tanta influencia. En correspondencia con las pulsiones del 68, Oriol Bohigas y Federico Correa siempre mostraron mucho interés por las nuevas escuelas, organizadas como un espacio polivalente, que se estaban implantando en San Francisco. Como recuerda Bohigas en sus memorias, eran escuelas sin aulas (178). En el estudio de Martorell y Bohigas también experimentaban buscando replantear, frente a la opinión de la mayoría de los maestros, la vieja rigidez de las aulas, inspirados en las que habían podido ver en California.

El esquema que seguían era siempre similar: una gran biblioteca central, donde se hallaban todos los instrumentos pedagógicos, y sobre la que se organizaban los diferentes espacios que servían para conferencias colectivas o para una docencia personalizada. El estudio MBM llegó incluso a ofrecer una teorización divulgativa de sus pretensiones dirigida a los padres de los alumnos. Publicaron un folleto en el que se reunía un análisis de las escuelas barcelonesas en la época de la *Mancomunitat*⁵⁵, una información de las nuevas construcciones americanas y una muestra de sus propios proyectos. Algunas familias de la alta burguesía, inspirados por los modelos de Institut-Escola y de Blanquerna, comenzaron a promover escuelas de pago alejadas del tinte franquista. Eran instituciones guarecidas para un sector triplemente elitista, por ser “rico, progre y catalanista” (180). Tres de estas escuelas se planificaron desde el estudio MBM en períodos diferentes: la escuela Garbí, comenzada en 1962 aunque su construcción se demoraría una década, la escuela Thau (1972-74) y la Costa i Llobera (1976-79).

La escuela Thau, quizá la más experimental, se ubicaba en la calle Madrazo, en la carretera de Esplugues. En ella se abandona ya el lenguaje meticuloso y fragmentario (muy típico de la Escuela de Barcelona) que sí se daba en la escuela Garbí. Se adopta la simplicidad en el volumen tan típica del racionalismo catalán y se aborda un análisis autónomo del espacio en sí, en

⁵⁵ La *Mancomunitat* catalana fue una institución por Enric Prat de la Riba en su etapa de presidente Diputación Provincial de Barcelona, que asumió en 1907. El proyecto era integrar por primera vez las cuatro diputaciones provinciales en un instrumento de autogobierno. El 18 de diciembre de 1913 el rey firmó el Decreto de Mancomunidades Provinciales. A pesar de que la ley era aplicable a todas las provincias españolas, finalmente sólo las cuatro provincias catalanas hicieron uso de la ley, formando la Mancomunidad de Cataluña. Según su propio estatuto, la Mancomunidad de Cataluña constaba de una Asamblea General, formada por 96 diputados de las cuatro diputaciones. La dirección estaba a cargo del presidente de la Diputación Provincial de Barcelona. Por otro lado, estaba el Consejo permanente, que incluía las siguientes consejerías: Caminos y Puertos, Cultura e Instrucción, Agricultura y Servicios Forestales, Beneficencia y Sanidad, Obras hidráulicas y Ferrocarriles, Teléfonos, Política Social, y Hacienda.

relación con su entorno pero desligado del posible contenido ideológico que pudiera suscitar el lenguaje.

Como se puede observar, la construcción está totalmente condicionada por el desnivel de seis metros que existe y en ella se fraccionan radicalmente los dos períodos cronológicos del aprendizaje en aquel momento, los primeros años de los alumnos más pequeños en la E.G.B. y los posteriores ya en la adolescencia correspondientes al B.U.P. La obra está muy inspirada en el brutalismo anglosajón⁵⁶, y había dos propósitos preferentes: por un lado, que fuera permeable al exterior, al paisaje y a la luz. En segundo lugar, que conformara una obra flexible y polimorfa. Estos atributos, según los autores, promovían la libertad pedagógica. Desde otro ámbito, la preocupación por el entorno ya no abordaba las preexistencias ambientales con la minuciosidad de antaño, sino que la edificación se percibía ahora como un objeto integral, como una fracción de la ciudad.

Los dos edificios estaban entrelazados por un anfiteatro al aire libre ideado para actos conjuntos. Cada edificio posee una escalera, iluminada a través de un muro cortina de vidrio que es también foco visual del anfiteatro exterior. La construcción sigue siendo uno de los estandartes de la educación comunitaria y abierta.

⁵⁶ El brutalismo es un estilo arquitectónico que surgió del Movimiento Moderno y que tuvo su auge en los años cincuenta y sesenta. En sus inicios estuvo inspirado por el trabajo del arquitecto suizo y Eero Saarinen. El término tiene su origen en el término francés *béton brut* u "hormigón crudo", un término usado por Le Corbusier para describir su elección de los materiales. El crítico de arquitectura británico Reyner Banham adaptó el término y lo renombró como brutalismo (*brutalism* en inglés), término que identificaba el estilo emergente. El brutalismo es un estilo arquitectónico que se asoció con las ideologías de utopías sociales que tendían a promover sus diseñadores, especialmente Alison y Peter Smithson. La idea del brutalismo, como bien dice el nombre, es expresar los materiales en bruto. El fracaso de la formación de comunidades positivas en estructuras brutalistas, posiblemente debido al proceso de decaimiento urbano que tuvo lugar tras la Segunda Guerra Mundial, especialmente en el Reino Unido, privó tanto a las ideologías como al movimiento de popularidad.



Fig. 2: Escuela Thau (José M. Martorell, Oriol Bohigas y el inglés David Mackay).
<http://www.arqxarq.es/noticias/categoria/Not%C3%ADcies>

Ya a finales de los años sesenta y sobre todo a comienzos de los setenta se implanta entre los jóvenes arquitectos de la gauche divine la moda de la neovanguardia, muy en consonancia con la crisis internacional del movimiento moderno. En los años sesenta, una lectura muy extendida entre los intelectuales antifranquistas españoles era Crítica del gusto de Galvano della Volpe, que había traducido Manuel Sacristán para Seix Barral en 1966. Aquella obra, que Vázquez Montalbán ensalzaba, incluía un epígrafe, “sobre el concepto de vanguardia”, que se había arraigado en profundidad en múltiples disciplinas.

Hay otros aspectos, que se acentúan hacia 1970, que terminan de agrietar la cohesión del grupo para engalanar un nuevo abanico en una multiplicidad de perspectivas estéticas. Por un lado, las ilusiones reformistas de los arquitectos más veteranos se difuminan por la crisis que abate a la profesión en torno a 1966. No sólo hay un crecimiento masivo de arquitectos, sino que

las formas incipientes de capitalismo en España comenzaban a traspasar la iniciativa constructora a las grandes empresas de edificación, muy vinculadas además a las decisiones de la administración central franquista. Por otro lado, aparecen nuevos focos de influencia internacional que consagran las últimas tendencias arquitectónicas. Sin duda, uno de los más influyentes fue el estadounidense Robert Venturi que, acorde a los tiempos, se declaraba sin inhibiciones posmoderno e influido por el pop art. Como ya se citó previamente, su obra *Learning from Las Vegas*, publicada junto a su mujer, Denise Scott, suscitó un fuerte impacto en España, una vez que Oscar Tusquets lo hiciera traducir. Su conjetura sobre la posibilidad de que un edificio fuera comunicativo aislando la fachada como hecho autónomo del contenido funcional entusiasmó a Oscar Tusquets y a otros arquitectos afines.

Pero su mayor huella derivó sin duda de su mirada ecléctica inspirada en el historicismo. Era la actitud del revival. Como decía Umberto Eco su epígrafe “Semiótica de la arquitectura”, “una ideología como tolerancia de todo lo pasado” (351). No importaba si la imagen fuente de inspiración provenía de la imaginería pop norteamericana, de los repertorios de la cultura académica Beaux Arts o incluso de la denostada tradición moderna; el giro creativo consistía en la reutilización imaginativa de repertorios ya codificados. La adhesión a la decapitación del movimiento moderno por parte de la Escuela de Barcelona se exhibió en el número de mayo de 1978 de la revista *Arquitectura Bis*.

En Europa, algunos discípulos de Rogers, sobre todo Aldo Rossi y Manfredo Tafuri, marcan también una huella fundamental. Aquel prestigioso grupo de la *Tendenza*, junto con la

moda posterior de los Five Architects⁵⁷, terminaron de ensalzar la estética neorracionalista entre los más jóvenes arquitectos catalanes, como reconocía Bohigas:

Ya ha salido el calificativo “neorracionalista”. Es difícil escaparse a las modas demasiado globales o de las tendencias bien programadas y propagadas. Parece que los Five Architects y la Tendenza hacen estragos incluso entre la amanerada promiscuidad de los estudiantes de la Escuela de Arquitectura de Barcelona [...] Esta tendencia se apoya en la estructuración sintáctica de unos elementos ya prefigurados, es decir, como un esfuerzo de collage con referencia a formas conocidas y codificadas en otros contextos. Así, los elementos pueden pertenecer al lenguaje del racionalismo o al de cualquier otra situación histórica y la sintaxis puede tener asimismo otras referencias históricas o, simplemente, resultar de una correspondencia intencionada con las condiciones del entorno (“Arquitectura de la actualidad catalana” 9).

Otra fuente de influencia fue la arquitectura japonesa, muy importante para la disciplina en estos años, quizá porque fue la que adoptó una mirada más ecléctica a la práctica y beneficio de muchos de los supuestos de las más diversas corrientes. Era un empleo masivo de diversos materiales destinados a un afán consumista de imágenes.

Las propuestas arquitectónicas de la Escuela de Barcelona en ese comienzo de la década de los setenta fueron sin duda las más representativas de las inclinaciones de la gauche divine y

⁵⁷ *Five Architects* fue un grupo arquitectónico estadounidense formado en Nueva York y compuesto por Peter Eisenman, Michael Graves, Charles Gwathmey, John Hejduk y Richard Meier. Su obra apareció expuesta por primera vez en el Museum of Modern Art de Nueva York, en una exposición organizada por Arthur Drexler en 1967, así como en el subsiguiente libro titulado *Five Architects* (1972). Fue un movimiento de corte neorracionalista que exhibía una veneración común a una forma pura de la arquitectura moderna, inspirándose en la obra de Le Corbusier de los años veinte. Posteriormente el grupo se fraccionó y cada integrante adoptó estéticas divergentes.

también los que alcanzaron mayor repercusión internacional. En enero de 1970, Bruno Zevi dedicó a la Escuela de Barcelona gran parte de un número de su revista, *L'Architettura*, bajo el título “Eretici di Barcellona e loco eresie”. Fue una publicación organizada por la editora Beatriz de Moura y que incluía artículos de Lluís Domènech, Oriol Bohigas y la propia Beatriz de Moura. Apenas unos años después, fruto de una velada en Bocaccio, en uno de aquellos sofás aterciopelados de falso estilo modernista que decoraba el local, se fundó la prestigiosa revista *Arquitectura Bis*, fraguada entre Rosa Regás, Enric Satué y Oriol Bohigas.

La colaboración interdisciplinar seguía siendo una seña de identidad entre los jóvenes arquitectos y diseñadores con otros miembros de la *gauche divine*. Sin embargo, alineados con las tendencias de otros países, estos arquitectos abandonan poco a poco los pequeños proyectos para abordar una arquitectura a gran escala y adoptar un punto de vista basado en el urbanismo.

Comienza el período de lo que Oriol Bohigas tildó de “metástasis benignas” (Gili 12), una estrategia urbanística basada en arquitecturas ejemplares proyectadas en lugares aislados y con necesidad de reparación para regenerar el entorno gracias a su irradiación positiva. Aquellos experimentos arquitectónicos se concentraban en el espacio público (las arterias principales o las plazas sobre todo). Se desplegó un afán de embellecimiento de Barcelona agasajada con un minimalismo refinado y que se intensificaría tras la muerte de Franco, cuando Oriol Bohigas se convirtiese en director del Departamento de Arquitectura y Urbanismo de la ciudad.

En aquellos inicios de la década de los setenta se termina de imponer entre los jóvenes arquitectos, como hemos visto, estéticas posmodernas, sobre todo a través de Ricardo Bofill y la dupla Oscar Tusquets-Lluís Clotet, que serían además los que alcanzarían mayor repercusión internacional de todos los miembros de la Escuela de Barcelona. No sólo imprimen en sus obras esa yuxtaposición de imágenes tomadas del pasado, en ese revival histórico, sino que, sin un

soporte teórico definido, mezclan actitudes dandystas, desengañadas y en ocasiones con ribetes irónicos. Joan de Sagarra, años después, recordaba con cierta sorna en un artículo en La Vanguardia titulado “El cojo Bocaccio”, que en aquellos años Oscar Tusquets se afanaba obsesivamente en que le nombraran príncipe de la gauche divine (7) y Román Gubern, en una obra reciente, aludía a Bofill como uno de los enfants terribles del grupo.

Oscar Tusquets, junto con sus compañeros Lluís Clotet, Pep Bonet y Cristian Cirici fundaron, justo al finalizar su carrera, el Grupo PER en 1964. Como no podía ser de otra manera en un discípulo de Correa, Tusquets cuidó siempre mucho el diseño de interiores y crearía años después con su estudio B.D. Ediciones de Diseño.

Más que proyecciones utópicas, las obras del estudio de Tusquets buscaban una corrosión de la cultura burguesa tradicional con creaciones no demasiado ambiciosas y de tintes minimalistas. En Barcelona su obra más celebrada fue la remodelación del Palau de la Música Catalana. Sus construcciones exhiben un cariz descreído, imaginativo, con ciertas dosis de ironía posmoderna, pero nunca exentas de cierto pragmatismo. Es sin duda el arquitecto del grupo con obras más claramente de tinte posmoderno. Linda Hutcheon, de hecho, lo incluye dentro de sus ensayos como modelo de arquitecto posmoderno y su obra más internacional, el célebre Belvedere de Georgina de 1971, es considerado por los especialistas como la creación representativa de un cambio estilístico radical en la estética de estos jóvenes arquitectos.

La obra, también conocida como “Casita del perro”, es sin duda un ejemplo de ironía postmoderna, muy influido por algunas tesis del arquitecto Robert Venturi. La pieza exhibe algunos de los atributos más característicos de la dupla Clotet-Tusquets: efectos ópticos, calidad en el diseño y respeto y adaptación a las preexistencias ambientales.

La dificultad de la construcción radicaba en resolver un programa mínimo de vivienda, cuarenta metros cuadrados, en un nivel inferior, sufragado con la coronación de un postizo, un clásico belvedere, que garantiza el decoro y provoca la llamada de atención. La gran peculiaridad del belvedere es que, además de mirador, sirve también de aparcamiento, por lo que, de forma muy imaginativa, se conjuga arquitectura antigua y actual. Por otro lado, para incorporar elegancia, se juega con los pilares y la pérgola arroja reflejos sombreados en el suelo que serán cambiantes a lo largo del día.



Fig. 3: Belvedere de Georgina (Oscar Tusquets y Luís Clotet)
<http://www.tusquets.com/fichag/37/05-belvedere-georgina>

Pero quizá la obra que esté más en consonancia con el espíritu gauche divine sea la sala Mae West del Teatro-Museo Dalí de Figueras. Aquí hay una reutilización de material surrealista, con el que Tusquets se encontraba muy cómodo, a partir del célebre cuadro de Dalí Retrato de Mae West que puede utilizarse como apartamento surrealista de 1934. Tiene toda la carga de mimesis artificial,

ilusión óptica, imaginación y ensueño, pero también aditamento funcional, sobre todo a través de los labios-sofá.

No hay que olvidar que la actriz norteamericana Mae West se había convertido en aquellos años además en una diva de la estética camp, con su actitud provocativa e irreverente, su gran ironía y sus curvas sinuosas. Hay sin duda una complicidad encadenada entre las elecciones de Mae West, Dalí y la gauche divine.



Fig. 4.: Sala Mae-West (Oscar Tusquets)

<https://www.salvador-dali.org/museus/figueres/index.html>

El proyecto se originó como una amistosa colaboración con Salvador Dalí. Tusquets le propuso crear esta sala en su museo de manera que, observado desde un punto específico, reprodujese la imagen de su cuadro en dos dimensiones. El cuadro, a su vez, representa una estancia, con lo que

se imprimía un juego visual que se retroalimentaba. El único acceso a la sala del museo es lateral y se llega por unas escaleras para forzar la ubicación del espectador en el eje que coincide con la pintura y donde la obra en su conjunto cobra sentido.

Por otro lado, el camaleónico Ricardo Bofill ha atravesado por fases estéticas muy diversas a lo largo de su carrera como arquitecto. Él mismo se ha definido como “arquitecto del mundo, modo que no carece de mérito ya que conlleva un riesgo y un desafío” (*Espacio y vida* 15). Durante los años sesenta, en consonancia con otros miembros de la Escuela de Barcelona, atravesó un período revisionista, en ese afán colectivo por presentar alternativas a la arquitectura racionalista.

Un rasgo fundamental de sus creaciones derivó del rigor geométrico organicista que adoptó de Frank Lloyd Wright por un lado y de la clásica arquitectura cúbica popular ibicenca.

El propósito era crear obras inspiradas sobre todo en la matemática, de la que se ocupaba Ana Bofill en el estudio, como generadora de cubos apilados en combinaciones variadas, armoniosas e imaginativas. En aquellos años sesenta, Bofill, siempre permeable a las novedades, estuvo muy influido por el grupo arquitectónico de vanguardia Archigram⁵⁸. Quizá la obra más representativa y transgresora de aquel período fue *El Castell*, construido entre 1966 y 1968 en Sitges, y donde el soporte compositivo brota de la geografía.

⁵⁸ Archigram fue un grupo arquitectónico de vanguardia creado en la década de 1960, especialmente en la Asociación de Arquitectura de Londres. Enmarcado en el antidiseno, era futurista, antiheroico y pro-consumista, inspirándose en la tecnología con el fin de crear una nueva realidad que fuese expresada solamente a través de proyectos hipotéticos. Los principales miembros del grupo fueron: Peter Cook, Warren Chalk, Ron Herron, Dennis Crompton, Michael Webb y David Greene. En el panfleto *Archigram I* publicado en 1961 exhibieron sus ideas. Encargados de realizar una infraestructura ligera, con tecnología de punta, enfocada hacia la tecnología de supervivencia, experimentaron con tecnología clip-on, medios desechables, cápsulas espaciales y con la imaginaria del consumo masivo. Sus obras ofrecían visiones seductoras de una glamourosa era futura de las máquinas. El compromiso social y ambiental fueron aspectos marginados. Las obras de Archigram basaban su sesgo futurista en la obra del arquitecto italiano Antonio Sant'Elia. Richard Buckminster Fuller fue también una importante fuente de inspiración. Los trabajos de Archigram sirvieron, a su vez, como fuentes de inspiración de trabajos posteriores como el Centro Georges Pompidou, hecho en 1971 por Renzo Piano y Richard Rogers, así como la obra de Gianfranco Franchini y Future Systems.

Se trata de una forma imaginaria que recrea el castillo del escritor Franz Kafka. Está perforado por ventanas-saeteras (como las que se practicaban en los muros de los castillos para disparar saetas) y, procurando facilitar la funcionalidad, cada cubo se compone de un espacio autónomo conformado por un salón-comedor o bien por una habitación y un baño.



Fig. 5: El Castell (Taller de Ricardo Bofill)
<http://www.archdaily.com/121483/ad-classics-kafka-castle-ricardo-bofill/>

Es cierto que desde muy pronto Bofill adoptó una trayectoria muy personal, siempre marcada por su hábil y transgresor sentido de la forma. Aunque en décadas posteriores, el arquitecto catalán, conferido ya de un sólido prestigio internacional, abordó proyectos a gran escala con progresivos cambios de rumbo estilístico, en aquellos años la obra que alcanzó mayor repercusión fue sin duda el célebre edificio de viviendas *Walden 7*, ubicado en Sant Just Desvern, en Barcelona Un

proyecto que comenzaría en 1970 y que se convirtió en un icono del discurso de modernidad de la *gauche divine* y de una versión aderezada del mayo del 68 español.

Bofill siempre estuvo muy interesado por diferentes corrientes de la psicología y en aquellos años estaba comprometido con la creencia de que las dimensiones espacio-tiempo influían de forma determinante en el comportamiento humano. En sus indagaciones sobre psicología, llegó a mostrar un obsesivo interés por la locura. Como escribió el propio Bofill muchos años después:

Durante mucho tiempo me sentí fascinado por la locura. En los años 60, tuve la suerte de que un amigo psiquiatra me invitaba a conocer algún paciente que juzgaba interesante [...] Todo ese material [...] constituyó la base de una película, *Skizo*, muy experimental, que realicé en 1970. Además de recoger estas distintas experiencias, la relación directa con la locura me enseñó a leer en mi propia vida [...] Ahora sé que los deseos más locos no se concretan en torno a un vaso de whisky a altas horas de la noche. Para darles cuerpo, para clasificarlas [...] es preciso forjarse un método [...] la locura no tiene sentido si no se apoya en un dominio técnico perfecto (*Espacio y vida* 33-35).

La elección del término “Walden-7” provenía del psicólogo conductista estadounidense B.F. Skinner, quien a su vez lo tomó de la obra del escritor Henry David Thoreau *Walden* (1854), donde se rechazaba a la sociedad industrial y el regreso a la naturaleza. El gran plan de tintes utópicos de Bofill se terminó en 1975 y estaba conformado por varios edificios de gran altura que modelaban una mini-ciudad. Cada uno de ellos (del que finalmente sólo se construyó uno en su totalidad), se estructuraba alrededor de un patio abierto con un estanque (Villamandos 66).

La magna obra se construyó deliberadamente ajena al entorno y basada en las matemáticas para generar módulos espaciales que se multiplicaran como la ramificación de un árbol. Su orden genérico era axial, conformado por las 18 torres, agrupándose las viviendas e interrelacionándose mediante cuatro patios transfigurados en plazas. La pretensión era obtener un paisaje interior recreado, ficticio e integral, es decir, poder ofrecer una convivencia colectiva completa.

La dimensión quizá más transgresora era la organización particular de la vivienda que modificaba el uso tradicional del espacio doméstico típico en España en aquellos años. Se establecían grandes espacios de reunión familiar y pequeñas células de noche o dormitorios. Se añadían múltiples espacios multiusos con muy pocas aberturas hacia el exterior para custodiar el nuevo estilo de vida singular que allí se proponía. El acceso a aquella megaestructura-fortaleza precisaba, entre otras cosas, de un cambio previo de mentalidad por parte de la burguesía catalana. El propósito último era crear una especie de comuna que anulara las convenciones sociales y morales típicamente burguesas y que brotara en firme oposición a los infames bloques de la era del porciolismo.

Aquel proyecto de sociedad alternativa en medio de Barcelona, que se constituiría por una comunidad de artistas, escritores y filósofos, contempló muy pronto su declive. El edificio empezó a mostrar deficiencias estructurales que llegaron a poner en peligro la vida de sus habitantes. Se detectaron problemas de fontanería, de electricidad, dificultades con los ascensores y, sobre todo, las losetas de los edificios comenzaron a desprenderse con frecuencia.

Aquel ambicioso proyecto sería muy pronto declarado no habitable. Era en cierta medida un símbolo del fracaso de las utopías del 68 en España. Juan Marsé introdujo en la ficción esta idea años después en su irónica novela *El amante bilingüe* (1990), que desnudaba los afanes *snoobs* de aquella generación que construyó y habitó Walden 7 de la alta burguesía catalana, la

versión más adinerada de lo que en la época se denominaba “progre” y que en la versión barcelonesa activaron muy pronto una profunda identidad catalana.



Fig. 6: Walden-7 (Taller de Ricardo Bofill)

www.urbanity.es/foro/rascacielos-y-highrises-cat/16673-sant-just-barcelona-walden-7-ricardo-bofill.html

No hay duda de que aquel grupo de arquitectos, compuesto por varias generaciones y entrelazados por una persistente función pedagógica, desempeñó una función muy importante en Barcelona. Aquellos jóvenes eran los adalides de la modernidad en España y, sin duda, quienes sintieron más de cerca las pulsiones de mayo del 68. En sus obras arquitectónicas exhiben con claridad ese doble vaivén siempre presente en los jóvenes de la *gauche divine* entre la adhesión a las grandes corrientes internacionales más en boga y la huella del legado autóctono.

Sin duda la sección de los arquitectos es la fracción de la *gauche divine* que ha gozado con los años de mayor prestigio y repercusión internacional. Hoy en día Ricardo Bofill y Oscar Tusquets son figuras afamadas que reciben encargos en cualquier ciudad del mundo y Oriol Bohigas ha sido una figura básica en la historia reciente de Barcelona. Sin embargo, todavía hoy,

a pesar de las numerosas mutaciones estéticas de muchos de estos integrantes, estas figuras evocan con nostalgia aquellos años llenos de vitalidad en los que llegaron a la convicción, como los universitarios parisinos, de que a través de la arquitectura cambiarían el mundo. Obviamente a aquellos anhelos siguió pesimismo y desesperanza, pero no hay duda de que derrocharon creatividad en aquella ciénaga franquista..

3. Producción editorial y la propedéutica de la nueva teoría de Vanguardia

El espacio editorial español exhibe en los últimos años una situación radicalmente novedosa, un punto de inflexión que afecta obviamente en la selección de manuscritos y al catálogo de las colecciones literarias. Como es bien sabido, en España hay sobre todo dos grandes multinacionales, Planeta y Random House Mondadori (que surge de la fusión entre la división editorial de Bertelsmann AG, una empresa de comunicación alemana de grandes dimensiones, y Mondadori, la editorial líder en libros y revistas en Italia) que han absorbido casi todos los sellos editoriales que antes se mantenían de forma independiente y que sostienen una dura pugna de competencia en el mercado del libro.

El tercer espacio que denota cierta hegemonía serían las editoriales vinculadas al Grupo Prisa, integradas en Grupo Santillana y que incluyen sellos editoriales como Alfaguara o El País-Aguilar.

Estos tres grandes entramados multinacionales de la comunicación monopolizan casi en su totalidad el mercado del libro. Con ellas, el capital simbólico del que hablara Pierre Bourdieu, vinculado a los sellos editoriales que atesoraban mayor prestigio y estatus, altera su naturaleza. Los dos modos de producción y de circulación en el mercado del libro, que obedecen a lógicas inversas, ahora se entreveran en una multinacional común. La inclinación de las editoriales comerciales filtra y oferta aquellos libros en el mercado que responden a una demanda preexistente y dentro de unas formas de promoción y de difusión previamente establecidas. En el otro extremo del sector editorial germinan las editoriales de ciclo de producción largo, constituidas por la asunción de un riesgo inherente a las inversiones culturales y que responderían,

parafraseando a Bourdieu, a “la lógica específica de la alquimia simbólica, que exige que sólo sean recuperables las inversiones que son a fondo perdido” (*Las reglas del arte* 224).

Esta extraña amalgama de las multinacionales arrastra a convivir a editoriales que atesoran colecciones literarias de gran prestigio en España e Hispanoamérica con otras de tinte claramente comercial. En el Grupo Planeta, sin duda la editorial más poderosa con el dominio de treinta y seis sellos en español, se integran editoriales de reconocido prestigio, como Seix Barral, Crítica o Destino, con otras que anhelan únicamente el éxito de ventas como Gestión 2000, Temas de hoy o MR Ediciones. Algo similar sucede en Random House Mondadori, donde sellos que aglutinaban en sus colecciones obras literarias canónicas, como Lumen, Sudamericana o Debate, aparecen incorporadas en un extraño mosaico con sellos de apetencias comerciales y encauzadas a las grandes ventas como Grijalbo o Plaza & Janés.

Desde una perspectiva literaria, el nuevo entramado del mercado editorial desencadena dos efectos: por un lado, en la necesidad de un equilibrio económico de esos grandes “cluster de la edición” con articulados engranajes comerciales y de distribución, la prioridad absoluta son siempre las apuestas por los sellos especializados en *best-sellers*. Casi por tendencia mecánica, las estructuras empresariales muy grandes implican tal voracidad de recursos que tienden a marginar la publicación de libros de baja tirada o de rotación lenta en las librerías. Persiguen también prestigio, pero siempre de naturaleza apresurada y basada en anticipos económicos para los autores hiperbólicos. Por ello, las editoriales de reconocido prestigio cultural y literario están avocadas a posiciones gregarias y a cierto envejecimiento. Permanecen ancladas en esquemas de percepción y de valoración datadas en el pasado que impiden filtrar o percibir la novedad, como reliquias de museo. Su papel de promover tendencias vanguardistas se desfigura en meros emblemas institucionales, como ha sucedido en cierta medida con editoriales míticas como Seix

Barral o Lumen. Simultáneamente, las editoriales que pudieran surtir de cantera de nuevos talentos literarios están condenadas a la desaparición. La única que quizá desempeña una labor de estas características dentro de las macroeditoriales en la actualidad es el sello editorial Caballo de Troya, adscrita a Random House Mondadori, que dirige el reputado editor Constantino Bértolo en una labor solitaria y con presupuesto exiguo. El éxito simbólico y económico de la producción editorial de ciclo largo se ha extinguido. Como decía Esther Tusquets hace apenas unos años en una entrevista en el diario *El País*: “se edita diez veces más títulos de lo que se debería. Las multinacionales lanzan un título a ver qué pasa en tres meses: o se convierte en un pequeño bestseller o se destruye y se quita del catálogo” (“Una editora particular” 26).

En el ámbito de la poesía la situación es aun más alarmante: las grandes multinacionales apenas editan novedades de este género y las editoriales independientes de poesía ante este horizonte están avocadas a cerrar, como ha sucedido recientemente con DVD Ediciones, o a alterar las apuestas más vanguardistas, como manifiesta las tendencias más recientes de la prestigiosa Bartleby Editores.

Este rasgo tan acentuado hacia el monopolio también ha afectado a las míticas editoriales independientes que coronaron a Barcelona como el espacio privilegiado de la edición en español hace décadas. Este proceso denota quizá la consumación de sus rasgos de distinción. “La gran dama de la edición”, como describía la agente Carmen Balcells a Esther Tusquets (recientemente fallecida), ya vendió Lumen en 1997 a Random House Mondadori. Aquella editorial, con una colección literaria exquisita e inspirada en la lealtad de algunos de sus escritores más célebres, como el prolífico vínculo con Umberto Eco que comenzó en la feria de Frankfurt a comienzos de la década de los sesenta, apenas añade novedades a una colección anclada en el pasado. Esther Tusquets en sus memorias denota la relación estéril con Bertsmann:

Esperaba, pues, que Lumen y Bertsmann, se potenciaron recíprocamente, o sea, que vendiéramos más libros. Pero resultó que la sinergia sólo se producía cuando las causas eran compatibles: la distribuidora de Plaza y Janés resultaba excelente para Plaza y Janés, no para Lumen; los vendedores habían sido adiestrados para vender a Stephen King, o incluso a Quino, no a James Joyce o a Virginia Woolf; las ideas del departamento de promoción –incluir el dibujito de Mafalda hasta en los libros de poesía- no encajaban en nuestro estilo (*Confesiones* 328).

La editorial Tusquets, que regentó Beatriz de Moura durante más de cuarenta años, acaba de vender el cincuenta por ciento de sus acciones a Planeta (que también tiene una participación en el Grup 62) afectada sobre todo por un sistema de distribución que estaba desfasado y que ya no podía competir. Incluso la editorial que quizá atesora mayor capital simbólico en lengua castellana, Anagrama de Jorge Herralde⁵⁹, optó en 2010 por una venta progresiva de la editorial al grupo italiano Feltrinelli, escogida sin duda por afinidades ligadas a la identidad (en Italia se incluiría dentro del ámbito que allí se conoce como *editori di cultura*). Feltrinelli, una editorial que se creó en 1954 y con una historia de tenaz compromiso ideológico (su fundador, Giancomo Feltrinelli, estaba afiliado al Partido Comunista de Italia), desempeña en Italia una labor relativamente similar a la de Anagrama en España, tanto por su reputación como por su posición antagonista frente a las poderosas Mondadori y Einaudi de Silvio Berlusconi. En cualquier caso, el grupo Feltrinelli es ya el cuarto grupo editorial de Italia y su entramado incluye un opulento sistema de distribución y más de cien librerías. Este proceso de acopio de las multinacionales en

⁵⁹ Como es bien sabido, en los años previos a la fundación de Anagrama o Tusquets, la editorial literaria hegemónica en España era Seix Barral que, tras la muerte de Víctor Seix, se escindió en Barral Editores y Seix Barral. Destino comenzaba a exhibir cierto declive y en el ámbito comercial, los líderes eran Planeta y Plaza y Janés. También durante los años del tardofranquismo nacieron simultáneamente sellos editoriales de clara inclinación política pero que tendrían una perdurabilidad fugaz, como Ciencia Nueva, Cuadernos para el Diálogo, Edima, Cultura Popular, Equipo Editorial o Alberto Corazón.

España ha diezmando las editoriales totalmente independientes de tamaño mediano. En Barcelona persisten en la actualidad únicamente RBA, Ediciones B, Salamandra, Edhasa y la exquisita Acantilado/Quaderns Crema.

Esta nueva deriva del ámbito editorial vislumbra un punto de inflexión hacia nuevos horizontes pero es indudable el puesto de preeminencia y hegemonía que durante décadas aquellas editoriales independientes ubicadas en Barcelona y muy vinculadas en sus orígenes a la *gauche divine* han desempeñado en la historia cultural española.

En Barcelona, también, los que deciden las tendencias se mueven en un círculo muy pequeño. El núcleo más claro gira en torno a los restos de la *gauche divine*, ese grupo de intelectuales, creadores, empresarios modernos y estetas que desde los años 60 viene reuniéndose en la dicoteca Bocaccio de Barcelona y en Cadaqués [...] para dictaminar y preparar las tendencias culturales en alza, y cuyos lazos, aunque están aflojándose, todavía son firmes [...] El núcleo duro editorial de la *gauche divine* está concentrado hasta 1975 en la distribuidora Enlace [...] Jorge Herralde, Esther Tusquets y Beatriz de Moura admiran positivamente a Barral y lo consideran un modelo y un maestro [...] Edicions 62, aunque muy marcada por su catalanismo, movimiento que en ese momento tiende a tomarse la vida bastante en serio y a no simpatizar con la frivolidad de la *gauche*, conserva un pie en ella a través de la figura de su director literario, el ínclito Josep Maria Castellet (Vila-Sanjuán 99)

La fecundidad editorial que brotó a finales de los años sesenta ha desplegado aventuras editoriales que han dominado gran parte del campo de producción cultural en España y en Hispanoamérica durante más de treinta años en algunos casos. Representan sin duda una de las

huellas más prominentes de la *gauche divine* en su labor de mediación cultural del país y la exhibición más evidente de su afán por la modernidad. Para atisbar la repercusión decisiva en el espacio cultural del grupo de la *gauche divine* es necesario recrear en su globalidad el campo de producción literario que sobrevino en España durante los años del tardofranquismo. Se hace más nítida la ascendencia de estos jóvenes catalanes al diseccionar todo el proceso de producción de los libros: la sociología de los críticos, las nuevas lógicas de producción literaria, la legitimación de instituciones nacientes o el modo de recepción de los nuevos textos de reflexión teórica más en boga. En unos años, como decía Jorge Herralde, dominados por “el terrorismo intelectual de la Teoría” (16). No hay que olvidar además la singularidad del período en España, donde obviamente las leyes internas del campo de producción cultural están cambiando ostensiblemente pero al mismo tiempo se mantiene políticamente un régimen dictatorial que había dejado muchas huellas de “sensibilidades guiadas” en las categorías interpretativas de los agentes culturales o del público.

En ese enclave, una vertiente de la tarea de mediación cultural que abordó la *gauche divine* aflora en el análisis de una sociología de los textos, esto es, en apuntalar el objeto de estudio en las modalidades de publicación, diseminación y apropiación de los textos y, desde esta perspectiva, abordar la nueva “comunidad de interpretación” que emerge y a la que define un mismo y novedoso conjunto de competencias, de normas y de usos. Como efecto de todo ello, a través del “circuito de comunicación” del que hablara Robert Darnton⁶⁰, se pueden reconstruir las variaciones y singularidades que en esos años del fin del franquismo diferencian el “espacio

⁶⁰ En la interesante compilación *The Book History Reader* que apareció en 2002 se precisa la importancia del “circuito de comunicación” que delimitó Robert Darnton como un medio oportuno para examinar el papel de los textos en la sociedad. En su artículo, el propio Darnton describe este proceso interactivo, que integra al autor, editor, impresor, los comerciales, el librero y el lector. Este último completa el circuito porque influye al autor tanto antes como después del proceso de composición (11). En otro de los ensayos, el reputado historiador Roger Chartier ilustra cómo en este tipo de estudios deben integrarse aproximaciones derivadas de la crítica textual, la bibliografía y la historia cultural (88).

lector” (sobre todo de las nuevas hornadas de jóvenes universitarios) y aquellos que gobiernan las circunstancias de su “actualización” (las nuevas editoriales, en gran parte emprendidas desde Barcelona por miembros de la *gauche divine*). Como escribía recientemente García Canclini “desde la redefinición del artista como productor” se hace imprescindible trabajar “considerando el proceso de producción-circulación-consumo” (45). En gran medida, el lúcido filósofo José Luis Aranguren ya articuló esta necesidad de estudio en España en 1968 ante la nueva efervescencia cultural que se vislumbraba⁶¹:

Lo que tendría un enorme interés [...] es el estudio de la “recepción” cultural española durante el año pasado: lo que realmente se leyó, qué libros fueron traducidos, qué géneros los más frecuentados, qué obras interesaron a los mayores, cuáles a los jóvenes. Todo esto, el análisis de la significación de las pocas revistas culturales con las que contamos, así como el de las editoriales, sus diversas colecciones y la orientación y características de éstas, los modos de penetración, de difusión del libro, sus canales de circulación [...] Ahí está la verdadera “respuesta” de la sociedad al “encauzamiento”. Las “subculturas”, cuya figuración se dibuja, podrían, así, irse identificando” (171).

Desde esta contingencia el éxito del Plan de Desarrollo de 1964 y la difusión del mercado interior facilitó el desarrollo de nuevas estrategias para la circulación de bienes culturales, como sucedió en la industria del libro. En ella fue imprescindible el Instituto Nacional del libro, organismo oficial del medio, porque hacia 1965 comienza a erigirse una política proteccionista que buscaba integrar la producción editorial en la industrialización. También en los años sesenta se introducen

⁶¹ Como señala Jordi Gracia en *La España de Franco (1939-1975): cultura y vida cotidiana*, el papel de Aranguren en aquellos años fue fundamental “como autoridad moral crítica con el régimen, cómplice con los movimientos jóvenes, marxistas y cristianos, de aliento revolucionario, y envuelto en el aura del intelectual guía del tiempo, un Sartre católico que viaja a Berkeley y viste con aires *hippies* de la época” (362).

en todos los países nuevas formas de distribución y de producción en masa pero, dentro de este auge internacional, el caso de la industria del libro en España sigue siendo peculiar⁶². España se erigió en una de las grandes potencias productoras de libros pero conservaba, sin embargo, un índice bajísimo de lectores. Se convierte así en un baluarte en la exportación de libros⁶³. En cualquier caso, a pesar de que las cifras seguían siendo escasas comparadas con las producciones de colecciones extranjeras, en el último lustro de la década de los sesenta el número de estudiantes universitarios casi se duplicó (llegando a 235.000 estudiantes matriculados en el curso 1971-72) y las colecciones de bolsillo progresaron desde publicar una tirada media de 3.000 ejemplares a situarse entre los 5.000 y los 10.000⁶⁴. Se pueden discernir tres cambios sustanciales que impulsan este proceso: en primer lugar, en estos años España se transfigura en el principal suministrador de libros en el mundo hispánico. Como señaló Carlos Barral, en 1973 los editores españoles vendían el 40% de su producción a Latinoamérica. No es extraño por ello que el crítico uruguayo Ángel Rama delimite el momento de la ubicación de los escritores del *boom* en Barcelona y la edición de sus libros en Seix Barral, como el punto de inflexión donde

⁶² José M. Pérez Carrera describe con claridad el enorme impulso de la actividad editorial en la década de los años sesenta en España. Según cifras exactas, de 3.455 volúmenes editados en 1951, la producción se incrementó hasta llegar a 14.378 en 1971. En aquel momento, España ocupaba el séptimo lugar en el mundo como productor de libros. Sin embargo, estas cifras implican matices: el 26% de la edición eran traducciones y el 50% se exportaba a América. De hecho, según cifras de la UNESCO, la tirada media mundial de un libro en aquel momento era de 15.000 ejemplares, y la española sólo de 8.000 y, más aún, la media de una obra literaria no rebasaba los 2.500 volúmenes (174-179).

⁶³ Como señala Patricia Gabancho, en la expansión americana de las editoriales catalanas fue muy importante la afiliación con empresas locales, como sucedería en Buenos Aires, México, Caracas o Río de Janeiro. Estas redes de producción y distribución harían, en años posteriores, muy atractivas las casas editoriales catalanas para los grandes grupos editoriales europeos que se fundarían en la década de los años ochenta y noventa. El interés en su absorción no se basaba tanto en un fondo editorial específico sino en la empresa con una amplia diversificación territorial (*Catalunya, clúster internacional 160*).

⁶⁴ Rafael Conte en un artículo de agosto de 1969 en el suplemento literario del periódico *Informaciones* citaba al libro de bolsillo como la conquista más provechosa de la nueva difusión que experimentaba la cultura: “la extensión de la cultura puede servir como estímulo y provocación, sensibiliza al hombre de hoy, introduce nuevos tipos de lenguaje – la historieta y la televisión son dos claros ejemplos- y, por último, ha conseguido una conquista inapreciable: el libro de bolsillo.” (“Umberto Eco, o la estética como diagnóstico” 5).

estos escritores latinoamericanos sobrepasan las fronteras de las literaturas de sus respectivos países y se convierten en un fenómeno global en Latinoamérica (260).

En segundo lugar, a diferencia de los años cuarenta y cincuenta donde la traducción de obras extranjeras absorbió gran parte de las publicaciones, en la década de los sesenta la publicación se concentró mayoritariamente en manuscritos literarios redactados originariamente en castellano. De la misma forma, el espacio de la edición española (especialmente de las editoriales más vanguardistas) se estableció en gran medida en Barcelona. La ciudad se exhibía en aquellos años como gran foco cultural en el espacio europeo. Como denota Vargas Llosa, fue sintomático que el manifiesto de protesta contra el caso Padilla⁶⁵, donde participaron grandes intelectuales europeos, se redactara en Barcelona (*La llegada de los bárbaros* 124).

En este panorama emergen nuevas editoriales que alcanzarán la hegemonía del mercado editorial en las décadas posteriores y cuyos orígenes estuvieron muy vinculados a la *gauche divine*. Esta fertilidad en la industria del libro derivó en la creación de editoriales como Tusquets, Anagrama, Kairós o La Gaya Ciencia. Rosa Regás, tras su experiencia en Seix Barral, fundó La Gaya Ciencia (nombre que le sugirió Eugenio Trías, inspirándose en la obra de Nietzsche) y las primeras obras que publicó ya escenificaban el trasunto de una nueva estética y la preocupación por las nuevas tendencias, con obras de Oriol Bohigas o Juan Benet. En aquella editorial surgieron también algunos de los primeros textos de la nueva promoción de filósofos deudores de

⁶⁵ El célebre caso Padilla comenzó en 1968 y se extiende hasta 1971. Sin duda representó una escisión radical entre la complicidad de gran parte de los intelectuales de Occidente y el régimen castrista. En 1968, el libro de poemas *Fuera de juego* obtuvo el premio de poesía Julián del Casal, uno de los más importantes de Cuba. El jurado estaba constituido por tres poetas cubanos –Lezama Lima, Tallet y Manuel Díaz Martínez– y dos escritores extranjeros, César Calvo y J. M. Cohen. Padilla pertenecía a la primera generación de poetas de la revolución y ostentó cargos políticos de gran calado. Sin embargo, las críticas a la revolución castrista que contenía el texto acabaron provocando el encarcelamiento del autor. A pesar de las polémicas, la UNEAC – Unión de Escritores y Artistas de Cuba– aceptó la decisión soberana de los poetas y premió a Padilla (aunque en este caso no se concedieron a los autores premiados ni la visa para viajar a Moscú ni los mil pesos del premio). Este episodio suscitó una reacción de una larga lista de escritores, cineastas e intelectuales que firmarían una carta conjunta denunciando estos hechos. Padilla conseguiría salir de la isla años después, en 1980, gracias a la presión internacional.

la nueva lectura que en Francia se empezaba a adoptar sobre Nietzsche como Eugenio Trías. Víctor Gómez Pin o incluso Agustín García Calvo. Salvador Pániker fundó Kairós en 1965 y rápidamente sus libros se convirtieron en paladín de la contracultura norteamericana, publicando a Alan Watts, Paul Goodman, Allen Ginsberg o Theodore Roszak, y autores muy cercanos a la *gauche divine*, como Terenci Moix, Joan de Sagarra o Pere Gimferrer. Sin duda, su colección 069, cuyo primer título fue *Manifiesto subnormal* de Vázquez Montalbán, fue especialmente transgresora y desafiante con el régimen, llegando a publicar incluso entre 1970 y 1971 la obra de Terenci Moix, *El sadismo de nuestra infancia*, con prólogo de Rafael Alberti. Esther Tusquets heredó Lumen en 1960⁶⁶ y creó dos colecciones que alcanzarían pronto prestigio: “Palabra e Imagen” y en la línea de narrativa “Palabra en el Tiempo”. Lumen quiso también alejarse del modelo de una editorial comercial e integró en su proyecto al catedrático Antonio Vilanova, que sustentó a la editorial de los títulos recientes más reputados de la narrativa inglesa y norteamericana⁶⁷. Las más nuevas fueron Anagrama y Tusquets, ambas de 1969. A diferencia de su posterior evolución en las décadas democráticas, en sus orígenes comenzaron como editoriales

⁶⁶ Esther Tusquets en sus memorias describe los paradójicos orígenes de la editorial Lumen, comprada por su padre a su hermano en 1959 y que se sustentaba en textos de religión destinados a los cursos de bachillerato y al hiperbólico best-seller *A Dios por la ciencia*, de un jesuita llamado Simon. Parece ser incluso, como investigó Paul Preston, que dentro de la saga Tusquets la editorial tenía en su germen objetivos de propaganda franquista y antisemita y que fue financiada en parte por el cuartel general de Franco. Por tanto, el vuelco posterior de la editorial fue radical. En palabras de la propia Esther Tusquets: “Durante años me divertí la paradoja de que una editorial franquista y religiosa, que mi tío Juan había tenido la peregrina ocurrencia de crear en Burgos, hubiera caído de modo inesperado en nuestras manos, que no éramos sólo librepensadores, sino resueltamente ateos, y de que una editorial fundada el año 1936 para defender los valores de la España cristiana, reaccionaria y tradicional fuera a convertirse en las décadas de los 60 y de los 70 en un de las editoriales formalmente comprometidas en la lucha contra el franquismo” (*Confesiones* 41).

⁶⁷ Gracia y Ródenas recuerdan algunos de los autores clásicos contemporáneos que publicó Lumen en aquellos años, tales como Virginia Woolf, James Joyce, Kafka, Beckett, Herman Broch o Peter Weiss y, simultáneamente, ensayos de estética, arquitectura o cultura pop, como *Apocalípticos e integrados*, el éxito de ventas de Umberto Eco, crucial para la supervivencia de la editorial, o también obras clave de Oriol Bohigas o Gillo Dorfles (165). La voluntad de la editorial en sus orígenes siempre fue adquirir una naturaleza distintiva inspirada en su capital simbólico. Como declaró el catedrático Antonio Vilanova: “Me dijeron de entrada que no querían hacer una editorial comercial, sino de calidad, exquisita, al día. Me hizo ilusión e hicimos un equipo sensacional: Esther y Oscar Tusquets, Beatriz de Moura y yo” (Moret 316).

intensamente doctrinarias y cuyo principal cometido fue la divulgación del pensamiento radical de germen anarquista y revolucionario. Quizá las dos colecciones más representativas de aquel afán fueron Acracia en Tusquets, un canon de clásicos del pensamiento anarquista y libertario que dirigió Carlos Semprún Maura (que en aquel momento vivía en París y militaba en el grupo Socialismo o Barbarie de Claude Lefort) y que, dentro de aquellas paradojas tan usuales en aquellos años, fue aprobada y admitida casi en su totalidad por el propio ministro Ricardo de la Cierva en 1974⁶⁸. Beatriz de Moura ha descrito en alguna ocasión los obstáculos que se derivaron de aquella colección en la época:

Acracia empezó en 1973. En aquel momento la izquierda española era muy ortodoxa, y se me echaron encima todos los “padrecitos” por mi iniciativa. Desde Manuel Vázquez Montalbán a Salvador Clotas (célebre crítico de la época) me reprocharon que no estaba bien publicar “eso”, los libros en los que yo creía. Todos me criticaron menos Alfonso Carlos Comín, quien defendía a capa y espada la libertad de expresión” (Vila-Sanjuán 53)

En Anagrama, dentro de sus múltiples proyectos, se apostó por una colección denominada Documentos que incluía textos sobre mayo del 68, sobre la revolución cubana, la revolución china o el trotskismo, materias que despertaban entonces un enorme interés entre la nueva juventud, pero que fue radicalmente cercenada por la censura (Orquín 215). Herralde ha confesado su linealidad en aquellos años con un pensamiento de izquierda radical. Había ya entre muchos de estos jóvenes editores, como estamos viendo, una apetencia por desafiar los senderos ideológicos que perfilaba el marxismo ortodoxo:

⁶⁸ Parece ser, según explica Beatriz de Moura, que el único título que no fue aprobado por el entonces ministro fue *La escuela moderna* de Ferrer y Guardia. La razón era evidente: el abuelo de Ricardo de la Cierva, junto al abuelo de los hermanos Carlos y Jorge Semprún, Antonio Maura, habían propiciado a principios de siglo el asesinato de Ferrer y Guardia a raíz de la Semana Trágica en Barcelona (Orquín 184).

Yo estaba en contra del franquismo y del capitalismo, me interesaba la izquierda radical y mi vocación como editor era el debate y la intervención. Aunque en la práctica era un compañero de viaje del PSUC, intelectualmente estaba a su izquierda, y mi línea más provocadora provocó fricciones (Vila-Sanjuán 54).

Tusquets activó en 1968 dos colecciones de textos breves en formato de bolsillo muy representativas del talante *gauche divine*: “Marginales” y “Cuadernos Ínfimos”, ambas con una tirada de tres mil ejemplares y, como se podía leer en las solapas, “destinados a ser leídos en el *campus* o en la playa” (Moura 9). El marido de Beatriz de Moura por aquel entonces, Óscar Tusquets, trabajó únicamente un año en la editorial y sería ella junto al arquitecto Lluís Clotet quien crearía el diseño y la imagen de las primeras colecciones de la editorial⁶⁹. Fue en los inicios de estas editoriales quizá donde más miembros de la *gauche divine* colaboraron desde múltiples facetas, como el libro que hizo traducir Oscar Tusquets, *Aprendiendo de las Vegas*, una obra de gran influencia en aquel momento y germen de la modernización de la cultura que se publicó en Tusquets, las sugerencias del filósofo Eugenio Trías desde el consejo editorial de Seix Barral⁷⁰, los vínculos entre fotógrafos y escritores, coordinados por los hermanos Tusquets, que inspiraron la exquisita colección “Palabra e Imagen” de la editorial Lumen y que incluso sería premiada con

⁶⁹ Beatriz de Moura había trabajado previamente en Gustavo Gili, Salvat Editores y en Lumen. Allí desempeñaba la labor de relaciones públicas de derechos de autor para la colección “Palabra en el Tiempo” junto a Antonio Vilanova. Moura veía desfilar múltiples textos breves de autores insignes que, debido a su exigua extensión, quedaban sin publicar. De aquí surgió la propuesta de dos colecciones, una de grandes autores, a la manera de canon imprescindible de textos breves, y por otro lado, la elección de unos textos en torno a un debate político-cultural específico. A la directora de Lumen, Esther Tusquets, no le convenció la idea y aquello derivó en la escisión definitiva de Moura que, con un presupuesto de 165.000 pesetas que provenían de unas acciones de Oscar Tusquets, fundó la nueva editorial Tusquets Editores y sus dos colecciones más significativas: Marginales y Cuadernos Ínfimos.

⁷⁰ Fruto de aquella contribución del joven Eugenio Trías sería sobre todo la traducción en Seix Barral de dos obras del filósofo francés Gilles Deleuze: *El Antiedipo* y *La Lógica del Sentido*.

un León de Bronce en Venecia o la Serie Cotidiana que dirigió el director y productor de cine Ricardo Muñoz Suay para Tusquets⁷¹.

La imprescindible Anagrama surtió al mercado del libro dos colecciones esenciales con el propósito de ensanchar nuevos horizontes en la bibliografía española: la colección “Argumentos”, inspirada en las corrientes de pensamiento más heterodoxas, y sobre todo “Cuadernos Anagrama”, cuyo propósito era “suplir la práctica inexistencia de revistas teóricas en España” (Herralde 32). Con este fin se procedía a un minucioso “vaciado” de determinadas revistas extranjeras, como *Les Temps Modernes*, *L’Homme et la Société*, *Partisans*, *New Left Review* o *Il Manifesto* (33). Esta colección encarna de forma nítida el afanoso anhelo de estas editoriales por sintonizar e integrarse con las inquietudes más características de los años sesenta, como la antipsiquiatría, el estructuralismo, el freudomarxismo o la contracultura. Por tanto, los nuevos nombres de la edición –Herralde, Tusquets, Moura, Regás, Pániker y el propio Barral- eran miembros del grupo de la *gauche divine* y, como señala Herralde, se repartieron el campo de producción editorial: “Carlos Barral y Esther Tusquets eran más literarios, Laia y Fontanella eran marxistas, próximos al PSUC, Anagrama se situaba en la izquierda heterodoxa y radical, Tusquets era literaria y estética (...) además del antifranquismo y la amistad, teníamos distribuido nuestro espacio” (Moret 347). Desde aquí, se llegarán a difundir los referentes culturales internacionales más importantes, se propagan nuevas modas y, lo más importante, se accede a la hegemonía de la competencia estética.

Con este cometido es como los jóvenes de la *gauche divine* cobran gran importancia dentro del espacio cultural. Descifran y concilian con lucidez la relación dialógica entre las

⁷¹ Como declaró hace unos años la editora Beatriz de Moura: “La Barcelona de la *gauche divine* era muy divertida. Todos me venían con sugerencias. Leopoldo Panero, Gabriel Ferrater, Félix de Azúa... En el fondo, pasar las noches en Bocaccio era trabajar, porque aquello era un brote de ideas permanente. Y pagabas una miseria, porque en aquellos años había un tipo de edición que no era competitiva” (Moret 322).

propuestas de las obras y las expectativas estéticas por un lado, y las categorías interpretativas de un nuevo público, mayormente universitario, en la dinámica interacción entre el texto y su lector, concibiendo este último desde una perspectiva fenomenológica. Sin duda, la preocupación de estos editores por las necesidades del lector más joven va a determinar los nuevos contenidos de sus programas y colecciones. Debido a la escasa atención al ensayo foráneo durante las décadas del régimen franquista, el afán prioritario será actualizarse en el entorno de la vanguardia cultural.

Como escribió Herralde hace años:

En el ámbito de la vanguardia cultural existían también no sólo lagunas sino océanos por colmar, por lo que la voluntad de exploración, de descubrimiento, de rehuir los senderos trillados no tenía por delante sino *l'embarras du choix*. Mi motivación básica inicial como editor era indagar y reflejar las inquietudes y ebullición intelectual de aquellos tiempos. Anagrama fue, pues, una plataforma de radicalidades y vanguardismos varios, de caja de resonancia de muchas de las ilusiones y no pocos delirios de la época. En esta onda tuvo lugar, a lo largo de la década, la incorporación de textos de Trotski, Rosa Luxemburg, Mao, Bakunin,...

(12).

Cuando Herralde alude a la hegemonía un tanto despótica de la “Teoría” en aquellos años, parafrasea en cierta medida una obra que alcanzó bastante difusión de Quentin Skinner en 1985 *The Return of Grand Theory in the Human Sciences*, que diseccionaba el devenir intelectual de aquellos años. Sin duda el mayor órgano difusor de las teorías de vanguardia intelectual en la década de los años sesenta fue la revista *Tel Quel* y, de hecho, todo este afán de edición de obras de esta índole en España es inexplicable sin el denominado “espacio *Tel Quel*”. Es decir, para poder valorar con precisión la enorme influencia y repercusión del grupo *Tel Quel*, no nos

podemos ceñir a la resonancia de la revista; aquella constelación implicaba más entresijos capilares, como las conferencias en París, la célebre colección de libros, los escritores de la órbita *Tel Quel* (con un grado de afinidad y cercanía similar a determinados escritores catalanes y el entorno *gauche divine*), el controvertido *Groupement d'études théoriques* o ciertamente las relaciones personales y sexuales entre miembros del grupo⁷².

No hay que olvidar que el primer número de la reputada revista francesa en marzo de 1960 surge como una estrategia de la editorial Seuil para hacer emerger una nueva cantera de valores literarios (con un determinado éxito de público y de ventas) que gravitara en torno a una revista de un prestigio y estatus similar a la *Nouvelle Revue Française*. Posteriormente, ya bajo la dirección de Phillippe Sollers, la editorial Seuil abre una colección de libros (que abarcaría narrativa y poesía pero, sobre todo, “Teoría”) como una prolongación de la revista. Esta maniobra editorial, como es bien sabido, llegó a re-fundar la teoría literaria en la segunda mitad del siglo XX, con dos aportaciones capitales: el redescubrimiento de los formalistas rusos⁷³ y, por otro lado, el florecimiento de aquella nómina de autores que se identificaron con el “post-estructuralismo”: Roland Barthes, Jacques Derrida, Julia Kristeva o Michel Foucault. Junto a la

⁷² En 1970, Rafael Conte, quizá el crítico literario más reputado del momento, escribía en el suplemento literario *Informaciones de las artes y las letras* un artículo titulado “Un protagonista llamado lenguaje. ‘Tel Quel’ y la novela estructuralista”, donde exhibía la enorme repercusión y la familiaridad que la revista y toda la nueva constelación de intelectuales franceses en torno a ella, ostentaba ya en España: “La revista ‘Tel Quel’ ha cumplido ya diez años, fundada en 1960 por un grupo de jóvenes escritores e intelectuales, encabezados por Phillippe Sollers, brillante narrador y crítico, hoy es ya un elemento insustituible en la cultura francesa de los últimos años. [...] ‘Tel Quel’ posee ya un público fiel y devoto, opositores ariscados y hasta los necesarios herejes nacidos de su propio seno. En diez años también, el grupo cuenta ya con sus pregoneros –el propio Phillippe Sollers, sobre todo-, sus pensadores –Foucault, Barthes-, sus críticos –Gerard Genette, Julia Kristeva, Jacques Derrida-, sus poetas –como Denis Roche y Marcelyn Pleyne- y sus narradores –como Jean Pierre Faye, Jean Ricardou, Jean Thibaudeau, Maurice Roche y el propio Sollers-.” *Informaciones* (noviembre 1970): 3-4.

⁷³ Curiosamente los autores formalistas rusos, que la crítica francesa e italiana se había encargado de hacer renacer, se filtraron en traducciones a España de manera algo desordenada. Cuando apenas eran conocidas sus obras fundamentales, emergieron escritos más secundarios exhibidos como una recuperación de un pensamiento teórico marginado, sobre todo en las colecciones más vanguardistas de Anagrama.

fundamental colección de libros, emergen también las “Conferencias Tel Quel”, donde se agrega, junto a Roland Barthes y otros “telquelistas” del comité, la participación de las grandes figuras del otro cetro de la vanguardia intelectual europea, el *Gruppo’ 63* italiano, como Umberto Eco o Edoardo Sanguineti.

Como se puede observar, las editoriales de la *gauche divine* heredan y emulan en España la misma estrategia de la colección *Tel Quel* perteneciente a la editorial Seuil: publicaciones con un tinte de textualidad radical vinculadas con la afluencia de los nuevos discursos en teoría literaria, psicoanálisis y filosofía. Pero el paralelismo no finaliza ahí. El entorno de la revista *Tel Quel* (junto con otras revistas francesas como *Critique* o les *Temps Modernes*) se apodera de la vanguardia discursiva de la nueva Teoría Literaria y esa apropiación es concomitante con la codificación y filtración de ese mismo mercado en el ámbito académico y en los universitarios. De esta forma, la “constelación *Tel Quel*” actúa en cierta medida como mediador entre estas nuevas revistas y otras instituciones más tradicionales. Es la misma labor divulgativa e intermediaria que encarnó la *gauche divine* en España, sobre todo entre la nueva generación de estudiantes universitarios. Por tanto, a pesar de las obvias diferencias que afectaban a España, inmiscuida todavía en los últimos años de la dictadura franquista, el grupo de editores de la *gauche divine* encarnan en España esa misma labor de filtro de las vanguardias culturales que en Francia asumió el grupo *Tel Quel* apenas unos años antes, y con un éxito similar en sus ventas entre las nuevas hornadas de estudiantes universitarios.

Pero más allá de la dilatada huella del hegemónico “espacio Tel Quel” en aquellos años, los vínculos más directos de estos jóvenes editores fueron las editoriales afines al *Gruppo 63* italiano, es decir, Feltrinelli, Einaudi y Bompiani (donde por aquel entonces trabajaba Umberto Eco) y también los números de la reputada revista *Quindici*, que algunos de los “divinos” leía con

asiduidad. (*Barcelona y sus "divinos"* 108). En el ámbito editorial (la simbiosis más fecunda fue sin duda con la denominada Escuela de Barcelona de Arquitectura) la precursora de esta fructífera relación fue la editora Beatriz de Moura, en la época en la que todavía trabajaba para Lumen. A través de ella se fraguó el seminario-coloquio a comienzos de febrero de 1967 en la Escuela Eina con intelectuales italianos como Nani Ballestrini, Gillo Dorfles, Furio Colombo, Umberto Eco o el arquitecto Vittorio Gregotti. Entre la congregación española participaron Carlos Barral, José María Castellet, Jaime Gil de Biedma, Salvador Clotas, Román Gubern, Ricardo Bofill, Oscar Tusquets, Oriol Bohigas o Beatriz de Moura entre otros. Se acordó que la lengua del debate sería el francés y se instauró como el tema general "Vanguardia y Compromiso".

Aquel encuentro, como reconocen Jorge Herralde o Román Gubern, atesoró un halo fundacional y prefiguró un punto de inflexión. Los italianos desplegaban una perspectiva más vanguardista, con énfasis en la cultura de masas, el *kitsch*, la nueva moda de la cultura de la imagen, el estructuralismo o la semiótica. Umberto Eco, por ejemplo, presentó su novedosa lectura semiótica del cómic estadounidense *Steve Canyon* (Villamandos 28). Los códigos de los españoles continuaban anquilosados en el arte comprometido y las directrices que brotaron del Congreso de la Comunidad Europea de Escritores de 1962 que tuvo lugar en Florencia. Para las nuevas editoriales que se estaban incubando en aquellos años, aquel encuentro fue renovador y fructífero (aunque algunos de los jóvenes españoles se sintieron algo abrumados y lidiaron con cierta actitud "paternal" de los integrantes del Gruppo 63). De repente se legitimaban espacios estéticos insólitos como el *pop-art*, los cómics, el *kitsch* o el *camp* que preconizaba Susan Sontag desde Estados Unidos. También consolidó las disciplinas más en boga como la semiótica o ya un tardío estructuralismo que, como señala Eugenia Afinoguenóva, "en el suelo español el discurso de la crisis del estructuralismo se anticipa a la publicación de las propias obras estructuralistas,

cuando no la acompaña” (25). En cualquier caso, estos nuevos códigos se difundieron con rapidez entre las nuevas promociones universitarias

Repentinamente, inquietudes que tradicionalmente nunca habrían rebasado los límites del espacio académico, como el estructuralismo, la antipsiquiatría, el freudomarxismo, la nueva semiótica literaria o la contracultura norteamericana, adquieren la índole de temas divulgativos y algunas obras se convierten en auténticos éxitos de ventas⁷⁴. Desde esta perspectiva se puede afirmar sin duda que estas editoriales emprendieron en España una suerte de propedéutica de urgencia de las obras teóricas de vanguardia más en boga en otros países. Estos espacios vinculados a la *gauche divine* exhibían cierta cohesión en sus elecciones de edición, hasta el punto de que en un artículo de la revista *Triunfo* firmado por Chamorro y Marinero en 1969 se deslindaba dentro del espacio editorial de aquel momento el criterio *rive gauche* (33). Incluso desde ámbitos críticos frente a estas editoriales afines a la *gauche divine* se desvelaba y reconocía un talante determinado en sus elecciones de publicación, inspirada en el afán por introducir en España la vanguardia foránea más innovadora. El madrileño Equipo Editorial de Comunicación por ejemplo, que representaba un sector cultural de aliento marxista en aquellos años, escribió sobre estas nuevas editoriales catalanas:

La principal aportación ha consistido en el estructuralismo, publicaciones sobre lingüística estructural y sobre el estructuralismo foucaltiano y lacaniano. Pero siempre publicaciones ínfimas, mínimas, no libros básicos para ayudar al conocimiento crítico del estructuralismo científico en nuestro país, sino pequeños ejercicios en los que sacrifica todo en aras de la brillantez [...] Es decir, se ha

⁷⁴ También algunas de las revistas de mayor tirada, como *Triunfo*, publican a principios de la década de los años setenta, reportajes y estudios sobre estructuralismo, etología o especialmente antipsiquiatría, cuyos más famosos teóricos en aquel momento eran los británicos Ronald D. Laing y David Cooper (Plata 282).

hecho del estructuralismo una moda, y no una ciencia, como de la renovación formal poética un pastiche.

Era una atmósfera que se retroalimentaba y que emprendió proyectos comunes. No hay que olvidar en este sentido la creación en 1970 de un servicio de distribución común para ocho editoriales de cierta naturaleza similar —Barral Editores, Edicions 62, Laia, Cuadernos para el diálogo, Fontanella, Anagrama, Lumen y Tusquets— y la posterior fundación de este colectivo de una colección de bolsillo que crecería vertiginosamente: Ediciones de Bolsillo. Como señala Beatriz de Moura, la complicidad entre ellas fue evidente y su vínculo desembocó en un fermento cultural colectivo: “habíamos creado una asociación exclusivamente empresarial y terminamos por utilizar la fuerza que nos unía para fines preferentemente políticos y de promoción cultural (14)⁷⁵. También Castellet, en el capítulo que dedica a Alfonso Carlos Comín (el principal promotor español del diálogo cristiano-marxista) en su reciente libro de memorias, insiste en el florecimiento a través del grupo de editores integrados en Enlace de un proyecto cultural muy concreto en el que ellos se sentían grandes protagonistas:

En algún momento, después de que Alfonso saliera de prisión y coincidiera más o menos con la formación de este grupo, es cuando nos sentimos, todos juntos, más unidos, protagonistas de un proyecto cultural muy concreto. Además de nosotros, estaban Carlos Barral, Esther Tusquets, Beatriz de Moura, Francesc Fortuny, Jorge Herralde y Pedro Altares, que era el único madrileño del grupo. Creamos Ediciones de Bolsillo, una colección de la que llegamos a publicar más de

⁷⁵ Este clima de confraternidad y camaradería se exhibía sobre todo en los interminables almuerzos en *Ca La Mariona*, el restaurante que había abierto el arquitecto Oriol Bohigas, donde se reunían los miembros de Distribuciones Enlace y se acordaban los programas editoriales (Barcelona y sus “divinos” 106).

quinientos títulos, desordenada, inconexa y heteróclita, pero donde salieron libros de los autores más interesantes del mundo contemporáneo. (*Seductores, ilustrados*, 202).

Entre las colecciones de estas nuevas editoriales desfilaron todas las novedades que emergían especialmente en Francia e Italia. La lingüística, la semiología y sobre todo el estructuralismo interdisciplinar francés se propagaban en volúmenes que solían reunir colecciones de artículos o entrevistas a modo de introducción de la disciplina. También eran habituales los “libros-debate”, como los que difundió la colección “Cuadernos Ínfimos” sobre homosexualidad, las comunas, la antipsiquiatría o la música rock⁷⁶.

La colección “Argumentos” de Anagrama también fue paladín de este anhelo y por ello no debe extrañar que la primera obra de la colección —*Conversaciones con Levi-Strauss, Foucault y Lacan* (1969)— fuera una serie de entrevistas con algunas de las figuras más representativas de la cultura francesa del momento; en 1971 aparecía también en esta colección una miscelánea con el sugestivo título de *La Teoría*, donde se integraban una nómina esencial de los pensadores franceses más característicos de aquel momento, como Roland Barthes, Pierre Bourdieu, Lucien Goldmann, Lévi-Strauss o Robbe-Grillet.

Lumen asumió la responsabilidad de editar algunos de los grandes teóricos italianos de la época, como Gillo Dorfles o Umberto Eco. También Seix Barral, aprovechando este renovado interés entre los jóvenes por las obras ensayísticas de vanguardia de calado teórico, vuelve a publicar a principios de los años setenta obras que ya editó en la década de los sesenta a un precio muy asequible: 190 pesetas. La nueva promoción de jóvenes universitarios podía encontrar así en

⁷⁶ Por su parte, los primeros títulos de Cuadernos Marginales fueron *La verdad en marcha. Yo acuso*, de Émile Zola, *Cartas a la novia*, de Sigmund Freud, *Esferaimagen* de José Lezama Lima e *Instantáneas* de Alain Robbe-Grillet. Poco después llegaría *Relato de un naufrago* de Gabriel García Márquez, uno de los grandes *best-seller* de la editorial (Moret 324).

los quioscos de periódicos algunas de las obras clave de hace una década en reediciones muy baratas, como “Antropología estructural” de Lévi-Strauss o bien “Obra abierta” de Umberto Eco⁷⁷.

Junto al afán por ampliar nuevos marcos teóricos en las publicaciones, también se mejoró radicalmente las técnicas de impresión, los formatos, la encuadernación o el diseño de las cubiertas, que ahora ostentaban un carácter artístico y creativo⁷⁸. Es en aquellos años además cuando el sector de la edición catalana comenzaba a instaurar una trabazón de empresas auxiliares vinculadas con las artes gráficas y con los servicios y, por supuesto, toda la congregación de profesionales integrados en los procesos de edición, como los agentes literarios, correctores, traductores, grafistas o maquetistas; todo ellos es lo que, con el paso de los años, se denominaría “microclúster de la edición” (*Catalunya, clúster internacional* 143). Toda aquella revolución en el espacio editorial se nutrió por tanto de un doble vínculo de variaciones: las alteraciones de las disposiciones de los nuevos lectores, que aspiran ahora a compartir inquietudes intelectuales similares a las que se gestan en otros países, pero también mutaciones en los mecanismos textuales y formales del libro. Desde este fermento, las nuevas editoriales promueven con sus nuevas colecciones la modernidad en la industria del libro.

Como se puede observar los miembros de la *gauche divine* se arrogan la responsabilidad de lo que Bourdieu denominaba “la transferencia cultural de un campo nacional a otro” (*Intelectuales, política y poder* 162) en un momento clave de la cultura española, a través de una serie de operaciones sociales: un proceso de selección, donde asumen la responsabilidad de

⁷⁷ No hay que olvidar que en aquellos años los principales canales de distribución de los libros era la venta a crédito seguido en segunda posición por la venta en los quioscos (*Catalunya, clúster internacional* 145).

⁷⁸ Sin duda, en aquellos años, en lo concerniente a las cubiertas de los libros, tuvieron gran relevancia los diseñadores Daniel Gil y Alberto Corazón, cuyos proyectos en las colecciones de Alianza, Ciencia Nueva o Comunicación fueron las primeras expresiones del nuevo diseño editorial, caracterizado ahora por una nueva voluntad artística (Martínez Romero 21)

escoger y recopilar los textos que consideraron más imprescindibles de la nueva vanguardia cultural; una segunda operación de “marcado”, es decir, al editar unas obras extranjeras *dégriffé*, se inicia, como es natural, un proceso de “re-apropiación” a través de la editorial específica que los selecciona, la colección, el traductor y, en ocasiones, el prologuista. Todas estas elecciones obviamente también van poco a poco surtiendo de una determinada identidad a cada una de las nuevas editoriales. Por último, un proceso (y actualización) de lectura, en la que nuevos lectores obviamente aplican al texto categorías de percepción y problemáticas singulares derivados de un campo de producción diferente. Desentrañar todo este itinerario resulta imprescindible y sólo así se puede desvelar la nueva y variada oferta cultural que el joven universitario, “curioso de saberes de calidad” (Martínez Romero 122) en aquel momento, ya podía confrontar. Aquí es donde quizá se puede aplicar el concepto de “mediación estética”, tal como lo concibe Janet Wolff, a los miembros de la *gauche divine*, al ser ellos proveedores y responsables de unas nuevas condiciones de producción de las obras editadas y por su familiaridad con las convenciones estéticas existentes, dentro y fuera de España.

La crítica periodística de la *Gauche Divine*

También dentro de la crítica literaria los jóvenes escritores de la *gauche divine* captaron posiciones de privilegio. Como bien escribió Pierre Bourdieu en *Las reglas del arte*: “el discurso sobre la obra no es un mero aditivo, destinado a favorecer sus aprehensión y su valoración, sino un momento de la producción de la obra, de su sentido y de su valor (258). El afán de modernizar el espacio literario que desplegó la *gauche divine* también incluía por tanto la crítica literaria, como señalaba un joven Vicente Molina-Foix en aquellos años: “así como es necesaria una nueva literatura española que sustituya a la anterior y la aniquile, se precisa de igual modo el acceso de

nuevos individuos y corrientes críticas que modernicen, limpien y ordenen el *status* de la crítica literaria” (*Infame turba* 65). No hay que olvidar además que la crítica periodística durante la década de los años setenta alcanza un nuevo vigor desconocido en años anteriores en España. La labor fundamental de Rafael Conte o J. P. Quiñonero en el reputado suplemento madrileño *Informaciones de las artes y las letras* o de Vázquez Montalbán y Eduardo García Rico en *Triunfo* dotó de una nueva legitimidad a la profesión. Además muchos de los jóvenes universitarios accedieron a la lectura de estas revistas con asiduidad. En una “Encuesta sobre hábitos de lectura, radioaudición y televisión” elaborada por el Instituto de la Opinión Pública en 1970⁷⁹ ya ubicaban a *Cuadernos para el Diálogo* y a *Triunfo* como la tercera y cuarta revista más leídas respectivamente por los universitarios y los altos mandatarios y poseían además “la audiencia más extendida entre la generación joven de la élite española” (319). En Barcelona emergían las grandes figuras de Juan Ramón Masoliver, que escribía en *La Vanguardia* o Joaquín Marco, que lo hacía en la revista *Destino*⁸⁰. Sin duda, estos críticos ya consagrados ampararon y promovieron a los jóvenes de la *gauche divine*, como confiesa Ana M. Moix: “Bueno, a ver, sobre todo Ródenas, Conte también, sí. Vieron un intento de algo diferente, que les gustó [...] tanto poesía como novela” (*Entrevista personal*)⁸¹. Castellet, en su obra más reciente, *Seductores*,

⁷⁹ El estudio apareció en *Revista española de la opinión pública*, en el número de julio-septiembre de 1970. La encuesta ofrecía algunos datos curiosos: *Cuadernos para el Diálogo* era la revista más representativa entre los jóvenes estudiantes, licenciados y profesores universitarios, incluso por delante de *Triunfo*, aunque esta tirara casi el doble de ejemplares. Entre las revistas extranjeras, la única que tenía una audiencia considerable era *Paris Match*, sobre todo en Barcelona.

⁸⁰ Este nuevo clima cultural más fecundo fue promovido por la ampliación de espacio reservado a las páginas de crítica literaria que asumieron algunos periódicos catalanes como *Tele-Exprés* o *La Vanguardia*. También la revista *Destino* confeccionó a partir de 1966 un gran equipo de jóvenes intelectuales en la sección de crítica e información literaria coordinados por Joaquim Marco. Allí se integraron Pere Gimferrer, Josep Maria Carandell, Lluís Izquierdo, Alberto González Troyano y Nicanor Ancochea.

⁸¹ Agradezco profundamente al profesor William Sherzer que me haya facilitado la entrevista que realizó recientemente a la escritora Ana M. Moix y que ha sido una de las fuentes que ha gestado el tercer capítulo dedicado a la escritora catalana en su obra de reciente publicación *The Spanish Literary Generation of 1968*.

ilustrados y visionarios, describe bien esta transición generacional en la editorial Seix Barral incitada por Carlos Barral que luego se reconvertiría en Barral Editores:

Siguiendo el ejemplo de las grandes editoriales extranjeras –Einaudi, Gallimard-, quería formalizar la tarea de asesoramiento creando un comité de lectura (Ferrater, Castellet, Barral, Antoni Vilanova y José María Valverde) [...] También fueron lectores más tarde Jaime Gil de Biedma, Luis Goytisolo, Margarita Fontseré, Joaquim Marco y Francesc Rodon. Finalmente, como relevo generacional, accedieron Salvador Clotas, Félix de Azúa y Pere Gimferrer (110).

En esta mutabilidad muchos de los jóvenes escritores de la *gauche divine* accedieron pronto a estos órganos de difusión a pesar de su juventud (no olvidemos, por ejemplo, que Pere Gimferrer, que frecuentó en sus inicios el ambiente de la *gauche divine*, perteneció al equipo de jóvenes colaboradores de Joaquim Marco en *Destino* y poco después pasó a sustituirle tras la dimisión de este como coordinador de las páginas de crítica y de información literaria de la revista). De la misma forma, dentro de estos jóvenes, se puede citar a Terenci Moix o el propio Gimferrer, que comenzaron con colaboraciones de crítica cinematográfica en *Fotogramas* (Terenci escribió también para *Serra d'Or*, *Cuadernos para el Diálogo* y *Tele/eXprés*) Joan de Sagarra y Ana M. Moix escribieron en *Tele/Exprés* y en la revista *Bocaccio*, Enrique Vila-Matas trabajó en *Fotogramas* y en *Bocaccio* o Salvador Clotas y Carandell, que también escribieron con frecuencia en *Bocaccio*. Probablemente, de todos diarios, el órgano que absorbió a más miembros de la *gauche divine* fue el periódico *Tele-eXprés*, como bien describe el filósofo Eugenio Trías:

En Barcelona se había aglutinado un colectivo periodístico renovador en torno al periódico vespertino *Tele-Express*. Fue una especie de premonición del “nuevo periodismo” que luego se prodigaría en la capital de España. El impulsor de la

iniciativa fue Manuel Ibáñez Escofet, un periodista de mucho prestigio y con muchos años de profesión [...] Entre los colaboradores figuraban las estrellas emergentes de la escritura barcelonesa del momento; o para decirlo en términos de Carandell, los escritores de la “nueva generación”: Joan de Sagarra, que colaboraba cada día con unas desternillantes “Rumbas” en las que repasaba el ambiente local; Terenci Moix, que acababa de publicar su propia novela; el propio Carandell, que llevaba a cabo la crítica de libros. A mí se me propuso colaborar con regularidad; escribir un artículo cada semana, o cada quince días, Inicié esa aventura periodística en el otoño de 1969 (*El árbol de la vida* 343-44).

Incluso desde los sectores más críticos se denunciaba el nuevo papel hegemónico y caprichoso de miembros afines a la *gauche divine* en la crítica literaria. Sin duda, la reprobación más radical afloró del libro de Alfonso Sastre *La revolución y la crítica de la cultura* publicado en 1970. Sastre acusaba a los representantes de aquella nueva crítica de “diletantes” que desvelaban la “muestra de una verdadera cultura” inspirados únicamente en un “carácter ‘eruditario’ y descomprometido” (23). Imbuidos de una amalgama de las nuevas estéticas foráneas, la nueva crítica derivaba en una “ficción de pensamiento progresoside, compuesto de tics moderadamente ‘a la izquierda’ o utópicamente ‘radicales’” (76). Aquella crítica adulterada estaba también falseada por su dependencia ideológica con las editoriales y los agentes: “A la crítica precariamente ideológica de años anteriores ha sustituido ahora una crítica puramente fraseológica. Estos críticos son, en realidad, y en la mayor parte de los casos ‘malgré eux’, agentes de ventas al servicio del mercado promovido por los grandes editores y agentes” (76). Su naturaleza veleidosa y frívola, según Sastre, les permitía abanderar las causas más insólitas y en boga y mutar de una a otra con facilidad, anulando así cualquier capacidad de pensamiento crítico real:

En cuanto a los 'principios' ideológicos, un día se es marxo-populista, al otro neo-marxista, estructuralista, etc... ¡Todo antes que pensar! ¡Todo antes que rechazar los (cambiantes) mitos y tabúes que se nos imponen desde las metrópolis culturales!. El oportunismo más desdichado rige el trabajo de nuestros subcomisarios culturales (críticos), incluyendo de manera especial a lo que se llama la joven crítica o la 'crítica de la izquierda'. El dogmatismo cambiante (oportunismo) es un simulacro de pensamiento crítico (79).

Algunos de estos jóvenes catalanes asumieron además la redacción de crónicas de los eventos culturales internacionales más importantes y de mayor repercusión. Un buen ejemplo de ello fue el reportaje que envió desde Nueva York la editora Esther Tusquets a la revista *Triunfo* en 1968 sobre el controvertido musical *Hair* del director Tom O'Hogan, "el sumo sacerdote de off-off-Broadway", como lo describía Tusquets (32). La obra provocó gran escándalo por una célebre escena de desnudo integral de cuatro actores y cuatro actrices al final del primer acto como signo de protesta contra la guerra de Vietnam. Tusquets describe su reacción en sus memorias:

Y por primera vez, en un teatro de Broadway, teatro comercial, montaje de lujo, precios caros, localidades agotadas durante meses, *Hair*, desnudo masculino integral. En un momento dado del musical, muchos de los actores se situaban en el centro del escenario, a plena luz, y se desnudaban. Para una española que llegaba de la España franquista del año 68, era inimaginable. Tanto que, cuando tuve ante mis ojos aquella variedad de penes y cojones [...] cuando vi que lo del desnudo integral era verdad y además tan generoso, se me escapó a voz en grito un comentario de sorpresa (195).

La crónica de Tusquets constituía un sumo elogio a aquella obra en la que brotaban múltiples rasgos de la contracultura americana y que había conseguido implantarse en Broadway y erigirse en el gran éxito de la temporada. Aquella creación, “musical rock americano de amor tribal” como la definía Tusquets (30), alcanzó gran repercusión internacional también por las explicaciones de su director, al asegurar que los verdaderos autores de la obra *hippy* eran Herbert Marcuse y Marshall MacLuhan, y que sus doctrinas filosóficas y sociológicas se habían convertido en teatro con su obra creativa (Haro Tecglen 117). Apenas dos años más tarde, como describía a finales de 1970 Josep Maria Soria en un artículo en *Tele-Exprés*, una gran expedición de la *gauche divine* se trasladó a Londres en un “week end Boccaccio” (9) con la intención de asistir a las representaciones de *Hair* y de *O Calcutta*. Parece ser, según atestiguaba el periodista, que uno de los miembros, concurrente con el afanoso ritual de ostentación y desenfado del grupo, apareció en el teatro casi desnudo, vestido de bailarina árabe con collares blancos y que finalmente sería saludado por los actores de la función⁸².

***La Gauche Divine* y el *Boom* Latinoamericano**

Dentro de este tejido social tan ensamblado -la “constelación” *gauche divine*, como la tilda Gubern- también muchos de estos jóvenes escritores y cronistas, junto con los nuevos editores, tuvieron estrechos vínculos con los jóvenes narradores del *boom* latinoamericano ubicados en Barcelona⁸³. Sólo en 1967 Seix Barral publicó *Tres tristes tigres* de Guillermo

⁸² “La ‘Gauche Divine’ en Londres”, *Tele-Exprés* (24-11-1970): 9.

⁸³ Sin duda, la recepción del *boom* latinoamericano ha sido uno de los temas que más atención ha suscitado entre la crítica del hispanismo de narrativa contemporánea en los últimos años. Poco a poco, se ha implantado un reconocimiento unánime sobre la influencia primordial de estos narradores en la legitimación de un nuevo canon estético de la novela en España. El tejido crítico surge con las aportaciones clásicas de los estudios de índole sociológica de Ángel Rama de principios de los ochenta. El crítico uruguayo ya integró en el complejo fenómeno del *boom* la importancia de los mecanismos editoriales y de mercado y deslindó Barcelona como un punto de inflexión en la posterior difusión de estos autores. Sin embargo, ha sido en la última década cuando se han propagado las aportaciones críticas que ya conciernen de forma específica a la recepción en España de estos autores.

Cabrera Infante, editó *El reino de este mundo* de Alejo Carpentier o *Las máscaras* de Jorge Edwards y en Lumen apareció *Los cachorros* de Mario Vargas Llosa. En aquellos años, cinco de los diez premios que otorgó Seix Barral recalaron en escritores latinoamericanos. No se trataba únicamente de que muchos de estos escritores vivieran en Barcelona, tales como Mario Vargas Llosa, Gabriel García Márquez, José Donoso o Jorge Edwards, (también el peruano Julio Ortega, el mexicano Néstor Sánchez o el colombiano Humberto Moreno Durán)⁸⁴, sino que muchas de las decisiones que afectaron enormemente al devenir de sus integrantes se gestaron en este círculo. La célebre agente literaria Carmen Balcells convenció a Mario Vargas Llosa de que abandonara la enseñanza y se dedicara enteramente a la literatura⁸⁵. El novelista peruano permaneció en Barcelona durante un interregno de cuatro años y en aquel fructífero período redactó su tesis, *García Márquez: historia de un deicidio* y finalizó su novela *Pantaleón y las visitadoras*.

Probablemente, las obras más importantes sobre este ámbito han sido *Foreigners in the Homeland: The Spanish American New Novel in Spain, 1962-1974* (2000) de Mario Santana, una obra de referencia en el hispanismo norteamericano y *La llegada de los bárbaros: la recepción de la narrativa hispanoamericana en España, 1960-1981* (2004), una voluminosa compilación de artículos con una posterior selección de textos editada por el crítico y profesor Joaquín Marco y por Jordi Gracia, uno de los mayores especialistas del hispanismo del período de posguerra en España. Entre las publicaciones más recientes, podemos citar el estudio de Curiel Rivera (2006), donde se conciben los nuevos preceptos estéticos difundidos por los novelistas del *boom* como una deontología o a Herrero-Olaizola (2007), que se concentra en los efectos purgativos que tuvo la censura sobre las novelas publicadas en España de estos autores. En esta breve revisión bibliográfica habría que añadir el trabajo de tesis de Nuria Prats (1995), una investigación precoz y con pocos referentes previos en aquel momento y que, sin embargo, sigue siendo muy citada por su valía. Para valorar en toda su magnitud la evidente relación simbiótica entre aquellos jóvenes miembros de *la gauche divine* y los narradores latinoamericanos del *boom* habrá que esperar a que se desvele el enorme archivo personal de la agente literaria Carmen Balcells, vendido recientemente por tres millones de euros al Ministerio de Cultura español. Toda esa ingente cantidad de documentos se encuentran en la actualidad en el Archivo General de la Administración de Alcalá de Henares. Aunque han pasado a ser públicos, el escándalo se desató cuando se filtraron ciertas informaciones a los medios de comunicación. La célebre agente literaria, amparada en la ley de patrimonio, ha conseguido restringir el acceso sin autorización al archivo en la actualidad.

⁸⁴ Como señala Martínez Cachero, además de los escritores latinoamericanos ubicados en Barcelona, habría que añadir a todos aquellos invitados por el Instituto de Cultura Hispánica que intervinieron en el ciclo “La literatura hispanoamericana comentada por sus creadores”, que gozó de bastante repercusión (280).

⁸⁵ Como señaló Vázquez Montalbán en mayo del 2000 cuando se le otorgó a Carmen Balcells la medalla de oro al Mérito de las Bellas Artes: “Hasta Carmen Balcells, los escritores firmaban contratos vitalicios con las editoriales, percibían liquidaciones agonizantes y a veces, como premio, recibían algunos regalos en especie” (Moret 224).

Tanto editores como críticos literarios de la *gauche divine* generaron algunas ideas sobre los autores del *boom* que se convertirían con el paso del tiempo casi en certezas ontológicas. Pere Gimferrer, por ejemplo, por su evidente vínculo y complicidad con las editoriales de mayor prestigio, sobre todo Seix Barral, dictaminó reseñas sobre *Rayuela* y sobre *Cien años de soledad* que se erigieron casi en guías de lectura de estas obras. Gimferrer vinculó *Rayuela* con *Finnegans Wake* más que con *Ulysses*, que fue sin embargo el icono evocado por José María Valverde en *La ciudad y los perros* (Santana 98). No hay duda de que en aquellos años estos novelistas latinoamericanos alcanzan la hegemonía en el campo de producción literaria en España y legitiman nuevas vertientes estéticas.

Hay en este sentido un fenómeno que quizá ha sido todavía poco mencionado en los estudios críticos literarios de este período: la repercusión de la narrativa del *boom* debería estudiarse paralela (y complementaria) a la influencia que suscitó el *nouveau roman* francés en España. A diferencia de la exclusiva explicación de renovación estética que difunde Donoso en su *Historia personal del boom*, no hay que olvidar que en España las obras del *boom* fueron concebidas como literatura comprometida. Fue de hecho esta mixtura entre vanguardia literaria y vanguardia política y revolucionaria (hay que tener en cuenta en todo esto la reciente revolución cubana y su apoyo íntegro en un principio de estos intelectuales) lo que cautivó a los agentes culturales y lo que enlazó casi de inmediato a estos narradores con círculos intelectuales del antifranquismo. Fueron sin embargo las primeras traducciones de los escritores del *nouveau roman* la vertiente de literatura experimental que se exhibió como alternativa opuesta a la escritura integrada en la categoría social-realista que se cultivaba en España en aquellos años.

Por otro lado además, las novelas del *boom*, más allá de las complejas razones que puedan participar en esta operación, alcanzaron un inaudito éxito de mercado en España. Muchas de ellas (no sólo *Cien años de soledad*), ya fueran manuscritos originales o reediciones importadas de

Hispanoamérica, alcanzaban de entrada cuatro o seis ediciones, con tiradas totales que rara vez bajaban de los veinte mil ejemplares. Este éxito está muy vinculado con las tareas de mediación de la *gauche divine*, el proceso de enaltecimiento de muchos de estos autores como diferentes modelos literarios, la movilización de un nuevo público lector universitario y, ciertamente, el depósito en Latinoamérica de las esperanzas revolucionarias para la izquierda española y europea⁸⁶. La novela que mejor exhibe el cerco de la realidad comercial de la industria editorial sobre los escritores del *boom* y sus coetáneos latinoamericanos es *El jardín de al lado* (1981) de José Donoso. Aquí se describen los avatares del fenómeno del *boom* desde una nueva perspectiva: la del autor excluido, un escritor protagonista relegado de esa nómina de autores canónicos por no plegarse a los “alardes experimentales” y el “puro escepticismo” que, según el protagonista, demandaban en aquel momento las novelas para ser encumbradas, “esa literatura de consumo, hoy tan de moda, que ha encumbrado a falsos dioses como García Márquez, Marcelo Chiriboga y Carlos Fuentes” (13). Esta tríada de personajes que aluden a referentes obvios integran la corporación de la “mafia”, como especifica el narrador. Pero la mediadora y juez en última instancia del filtro del éxito literario será el personaje de Núria Monclús (una evidente traslación de la figura en la que se inspira el personaje, la agente literaria Carmen Balcells). En la novela Julio Méndez, el protagonista, quiere relatar la historia de su martirio personal en el calabozo a raíz del Once pero la editora catalana le sugiere que se aparte de la “crónica de sucesos” y le alienta para que describa una “metáfora válida en sí y no por lo que señala afuera de la literatura” (29). La editora alude al modelo estético de novela “totalizadora” de la que hablara Vargas Llosa

⁸⁶ Como escribió Mario Santana, la compleja amalgama de apología crítica, éxito comercial y posicionamiento ideológico desembocó en una percepción de estos autores como objetos de valor y justificó en cierta medida la predilección por ellos de muchos de los nuevos agentes culturales, ya fueran editores o críticos literarios. Más allá de influir sobre múltiples autores peninsulares, los escritores latinoamericanos instauraron nuevos valores y normas literarias entre la nueva hornada de lectores (157).

en uno de sus ensayos críticos sobre la narrativa de Gabriel García Márquez. Era el engranaje que teñía a muchas de las ambiciosas novelas del *boom*: la experiencia subjetiva y local se entrelazaba con ingredientes míticos y simbólicos para surtir una semblanza universal de índole metafísico.

Sin embargo, cuando el protagonista se somete a los cambios sugeridos por la editora, la reacción de Núria Monclús, que detenta “the last authoritative word” como dice Lucille Kerr (60), no puede ser más desoladora: la tacha de mera simulación y critica su excesivo artificio. Monclús presenta el manuscrito a tres editoriales diferentes, que son lógicamente un trasunto de las editoriales vinculadas a la *gauche divine*, ubicadas en Barcelona y rectoras del estallido del *boom* hispanoamericano, y la rechazan por un errado sentido del gusto. Desde una voz narrativa resentida Donoso despliega las tiranías de una industria editorial que se inspira en modas volátiles y contradictorias. El protagonista, ajeno a las modas y obsesionado con los novelistas del *boom*, comete un grave “error de perspectiva” porque no se adhiere al modelo estético de la novela “totalizante” del *boom* en su primer manuscrito y luego, cuando el canon estético suscita un cambio radical a través de la integración de la cultura popular, el *camp* de Susan Sontag o el *kitsch* (oscilaciones promovidas en gran medida por la labor de mediación cultural de la *gauche divine* desde Barcelona en el campo de producción literario hispánico), el escritor Julio Méndez vuelve a cambiar su estilo a una estética ya anacrónica y abandonada. Se aleja ahora del modelo estético del denominado *posboom* que promovían autores como Manuel Puig y Antonio Skármeta apenas dos o tres años después. Como describió Oscar Montero en su análisis de la novela: “Lo que sugiere es el estudio no sólo de los mecanismos de la producción narrativa, sino de la historia de esa producción y de su circulación en el mercado literario” (465). En aquellos años siempre fluía en el horizonte un arquetipo estético al que plegarse aunque su duración siempre era fugaz.

Los novelistas del *boom* alcanzaron el estatus de modelo narrativo en España, pero no de una versión única, y menos aún de una vertiente exclusivamente experimental. La primera obra de Vargas Llosa, *La ciudad y los perros* (1962), se concibió como una renovación de la novela testimonial, tanto individual como colectiva, que tanto se cultivaba en aquellos años en España. Cortázar, en cambio, encarnaba una versión radical del experimentalismo discursivo, de ahí que el denominado grupo de “novelistas metafísicos” lo ensalzara como su espejo prototípico. García Márquez por su parte y su célebre novela representaban la potencia fabuladora, es decir, casi el arquetipo opuesto a la novela ensimismada y de grandes dosis de abstracción típica de los “novelistas metafísicos”. Este proceso de canonización diversa -y en cierta medida arbitraria- derivó de la interpretación de las obras de los propios autores y sobre todo de los agentes culturales españoles del campo de producción literario. Por eso, de nuevo resulta de gran importancia recrear detalladamente y en su globalidad el ámbito de críticos, editores y escritores y el capital simbólico que cada uno detentaba.

Desde esta perspectiva, la célebre polémica que se suscitó en España en el suplemento *Informaciones de las artes y las letras* por la irrupción de los novelistas del *boom* en España no es tal, si observamos las voces críticas frente a los partidarios de los nuevos escritores hispanoamericanos. Se trata de una mutación en las leyes internas que rigen el campo de producción literaria y por ello, sólo autores que ya apenas detentaban capital simbólico en el ámbito literario de principios de los setenta, como Alfonso Grosso, Gironella o Antonio Martínez Menchén, serán críticos con las novelas del *boom*. Además en la apreciación crítica, este debate confluía en aquel momento con la percepción de la literatura social-realista que tanto se había promovido en las décadas anteriores. No hay que olvidar que apenas unos meses antes del origen de la polémica en el suplemento cultural del diario *Informaciones*, Barral, Castellet y Clotas –

todos muy afines a la *gauche divine*- acababan de publicar artículos y manifiestos donde incidían en la consumación del tipo de novela comprometida que ellos mismos habían promovido previamente. Frente a los autores críticos de una manera o de otra con el *boom*, replicaron las voces que atesoraban mayor prestigio y por tanto mayor acceso a la difusión de la competencia estética, como el crítico Rafael Conte y los escritores (muchos de ellos de nuevo vinculados al ámbito de la *gauche divine*) Gimferrer, Terenci Moix, Baltasar Porcel, Guelbenzu o Juan Goytisolo.

El vínculo y la amistad entre los narradores latinoamericanos del *boom* y los integrantes de la *gauche divine* eran evidentes y también aquellos acudían con frecuencia a las reuniones lúdicas “en la boíte de Bocaccio o en la tortillería Flash Flash de Barcelona” (Esteban y Gallego 250). En cierta medida la consumación de los lazos de amistad entre los escritores del *boom* concurrió con el deceso de la *gauche divine*⁸⁷. Ya en la nochevieja de 1970, en la casa del escritor Luis Goytisolo ubicada en Barcelona, las disputas que allí se fraguaron en torno a la revista *Libre* marcaron un punto de inflexión irresoluble. Sin embargo, la difusión del fenómeno del *boom* en España se propagó hasta 1974, fecha en la que Vargas Llosa abandona España, despedido clamorosamente con artículos en *Informaciones* o en *Tele/ Expres*⁸⁸ y cuando la casi recién

⁸⁷ Román Gubern ha escrito en diversas ocasiones que Terenci Moix consideraba su cena de despedida en ‘‘Can Cullerets’’ en mayo de 1971 (al recibir Gubern una beca para estudiar en el M.I.T. en Estados Unidos) como el último gran acto oficial del aquel club elitista. Allí asistió ‘‘toda la espuma de la *gauche divine*, con sus acólitos sudamericanos’’ y Colita, por supuesto, inmortalizó el evento con su cámara. Gubern señala a Alfredo Sánchez Bella como el responsable de la cancelación de ‘‘aquel patio de recreo generacional’’.

⁸⁸ También en la revista *Triunfo* Manuel Vázquez Montalbán dedicaba al escritor peruano un sentido homenaje en su despedida: ‘‘Me parece que Vargas ha vuelto al Perú para reponer palabras y gestos y que un día volverá con maletas cargadas de lenguaje y personajes. Volverá entonces a meterse en un piso anónimo que le habrá buscado Carmen Balcells, Superagente Literario 009, y nos lo volveremos a encontrar en salpicadas apariciones en actos de la sociedad literaria barcelonesa en actos de la sociedad literaria barcelonesa. La vinculación de Vragas a Barcelona ha sido el ‘‘leit motiv’’ de la mayor parte de las últimas preguntas que le han hecho los periodistas. Vargas ha respondido que aquí encontró un sustrato cultural fundamental para que el escritor respire, un clima de soterrada y asumida libertad de palabra y gesto, más allá y más acá de los controles de la política cultural con mayúscula. Vargas ha compensado

estrenada Barral Editores anuncia el fin de su premio literario y el sello fue vendido a la Editorial Labor.

Hay un aspecto en la confluencia de novelas de este período quizá poco aludido pero que vislumbra con claridad la asunción de ciertos vectores estéticos que desvelan el anhelo de un nuevo concepto de modernidad y la influencia en todo aquel engranaje de la *gauche divine*: los autores que mayor capital simbólico detentan en España en aquellos años, tanto hispanoamericanas como peninsulares, derivan el concepto de novela hacia criterios ontológicos. Es decir, tanto Vargas Llosa, Donoso, Fuentes o Cortázar, como por otro lado Goytisolo, el joven Guelbenzu y, sobre todo, el nuevo adalid de las letras españolas, Juan Benet, travestían el concepto de literatura –y por extensión el de novelista- con un proceso de sacralización que va a ser fundamental en el modo de leer sus novelas. Si se analizan por ejemplo las argumentaciones de Vargas Llosa en su polémica con Ángel Rama derivada de la sección de su tesis dedicada a García Márquez (“El novelista y sus demonios”), la canónica obra de Donoso *Historia personal del boom* (1972) o el ensayo donde Benet difunde sus preceptos estéticos en literatura, *La inspiración y el estilo* (1966), se observa un cauce común en la concepción de la literatura, muy acorde además con el nuevo horizonte de expectativas del público lector más joven y antifranquista.

Estas nuevas inclinaciones se vislumbraron con claridad en las polémicas, muy difundidas en la época, en torno a las funciones y competencias que debía asumir un intelectual o un escritor. Vargas Llosa y Cortázar abogaron por la absoluta autonomía de creación del escritor como condición indispensable de una obra literaria. Cualquier encauzamiento o subyugación de la obra artística derivada de afanes revolucionarios estaba condenada al fracaso. En la mesa redonda que

nuestro afecto con su interés por lo que hacíamos y no hacíamos, incluso por su encomiable interés por la cultura catalana, de la que es un buen *connaisseur* desde sus raíces.” (“Adiós a Vargas Llosa” 64).

se organizó en la Ciudad Universitaria de París a finales de abril de 1970, donde también participaron Rubén Bareiro Saguier, Julio le Parc y Robert Schwartz, ambos autores incidieron en esa posición, en un coloquio sobre “El intelectual y la política” enmarcado en los eventos de la “América Latina no oficial”. Vargas Llosa, en una conferencia originalmente pronunciada en francés, insistió en su concepto de hombre dual, distinguiendo entre el hombre comprometido con la izquierda por un lado y el escritor, ya que este último se alimenta de ideas pero también de obsesiones, intuiciones y demonios:

Pretenden siempre eliminar, en la creación literaria, la espontaneidad, es decir, ese factor que puede intervenir y que puede contradecir las ideas revolucionarias ortodoxas de progreso y de cambio. Creo que el realismo socialista es el caso ejemplar de esta forma de resolver el problema del divorcio posible entre el hombre de izquierda y el escritor, o de establecer una unidad, una integralidad total entre el hombre de izquierda y el escritor. Sabemos que los resultados han sido, en el caso del realismo socialista, lamentables. [...] este hombre dual, el hombre doble que es el escritor, puede, debe comprometerse y hacer todo lo que pueda según sus capacidades, según su temperamento, a favor del progreso, de la revolución, pero que, en cuanto a escritor, debe seguir, sin desconfianza, con toda libertad –de la misma forma que sus ideas y sus convicciones-, sus obsesiones, sus intuiciones y sus demonios. (“El escritor y la política” 35)⁸⁹.

Aquí, los miembros de la *gauche divine* desempeñan una tarea fundamental porque los mismos agentes culturales que promueven la autonomía artística y esta poética de novela total, apenas dos o tres años después difunden desde Barcelona la cultura de masas por el vínculo que se establece con el *Gruppo 63* italiano y sobre todo con Umberto Eco. Toda esta concatenación de

⁸⁹ Julio Cortázar también aludió a las limitaciones artísticas de una “obra revolucionaria” en el mismo congreso: “La obra revolucionaria que se pide al creador es más un instrumento de exaltación o de educación que una obra creadora en la medida en que esta comporta nuevas experiencias literarias, muchas veces oscuras, difíciles y perturbadoras”. (“El intelectual y la política: viaje alrededor de una mesa” 11).

acontecimientos en un período de tiempo muy breve será necesario estudiarlo en profundidad porque de aquí se deriva la posterior lectura canónica sobre los autores del *boom* que se instauró durante muchos años.

Asimismo, si se revisan los directores literarios de las nuevas editoriales, o incluso, los jurados de los nuevos premios de mayor prestigio, nos encontramos también con miembros afines a este círculo (que serán también los responsables de premiar a los novelistas latinoamericanos). Por ejemplo, el jurado del Premio Biblioteca Breve, el que alcanzó más prestigio durante unos años en España y en Latinoamérica, estaba compuesto por Castellet, Clotas, Barral y Félix de Azúa. El jurado del posterior premio Barral estaba integrado en 1971 por Cabrera Infante, Rulfo, Joan Ferraté, Pere Gimferrer, Luis Goytisolo y Jorge Semprún⁹⁰. El premio de ensayo de Anagrama, a su vez, estaba constituido por Juan Benet, Luis Goytisolo, Salvador Clotas, Mario Vargas Llosa, Jorge Herralde y Hans Magnus Enzensberger. En esta atmósfera, donde el contingente catalán casi monopolizaba los jurados, se comenzaron a desprender rumores de complot entre los intelectuales catalanes contra los escritores peninsulares ya que se premiaba con frecuencia, sobre todo en los premios vinculados a la editorial Seix Barral, a escritores latinoamericanos (Esteban y Gallego 274).

Algunas de las nuevas editoriales, capitaneadas e integradas por estos jóvenes, marcaban en cierta medida un punto de inflexión con lo que se editaba antes y representaban el fermento de una nueva *intelligentsia* que afloraba en torno a ellas, bien como directores literarios, lectores, traductores, jurados de premios o críticos. La apuesta era siempre la edición de textos novedosos de la vanguardia internacional de cierto calado teórico y la incesante cantera de la juventud en la

⁹⁰ Cuando Carlos Barral mutó a Barral Editores su afamada editorial anterior, el interés por los escritores latinoamericanos era una prioridad indiscutible. De hecho, en el primer premio Barral (que reemplazaría al Biblioteca Breve) participaron 102 originales y de todos ellos la mitad procedían de América Latina. Aquella inclinación se exhibió en la colección 'Hispanica Nova', donde casi todos sus integrantes eran narradores latinoamericanos.

búsqueda de nuevos creadores. Terenci Moix, con su habitual estilo socarrón, describía así la situación editorial en aquellos años:

Ya sabemos que el coeficiente de ignorancia que priva entre la mayor parte de los críticos de este país es muy elevado. Esa ignorancia solo es comparable a la de los “lectores” de algunas editoriales; entre las más “in” cuentan con un lector que está al tanto de todo lo que sucede en el extranjero; entre las llamadas “comprometidas” abundan verdaderos tarugos que siguen exigiendo a Virginia Woolf que sea Rosa Luxemburg. La confusión es enorme, es pavorosa en ambos casos. Uno de mis placeres mayores es leer algunos informes de los que perpetran esos lectores [...] Entramos en el peligro de los “profesionales de la juventud”, claro: en pleno confusionismo se juega la carta de los jóvenes a ciegas, no sé si por moda o por no perder el tren (*Infame turba* 110).

Analizado con la perspectiva de los años, la labor de los integrantes de la *gauche divine* que floreció desde aquellas editoriales surgidas a finales de los años sesenta fue notable y significativa. Eran los adalides de la modernidad en un período en el que España continuaba anclada en hábitos culturales arcaicos, circunscritos a lo autóctono y totalmente cercenados.

La Ley de Prensa de 1966 desplegaba tres alternativas ante las propuestas de manuscritos originales o libros foráneos sin traducir, se trataba de la célebre “consulta voluntaria”. Era un filtro azaroso e ignorante podía desembocar en “desaconsejar” la publicación (es decir, prohibirla), recomendar la supresión de determinados pasajes o su definitiva autorización. Aquellas visitas extenuantes a Madrid amputaban continuamente inversiones previas ya que se podían secuestrar tiradas enteras de libros. Algunas editoriales arriesgaban a presentar libros ya impresos al Ministerio. Una vez entregado había que esperar un día por cada cincuenta páginas y, tras los días correspondientes, se podía comenzar a distribuir. Sólo entre 1968 y 1969 a Anagrama

le “desaconsejaron” 39 títulos y Tusquets sufrió la censura de 25 obras. La mayoría de los textos que finalmente veían la luz aparecían estigmatizados con la rémora de “silencio administrativo”, una intimidación que estimulaba la autocensura.

Pero a pesar de todas estas dificultades y limitaciones, fue imprescindible la labor de mediación cultural que surtieron estas editoriales noveles en aquella España tardofranquista especialmente para aquellas nuevas hornadas de jóvenes universitarios afanos por familiarizarse con las vanguardias culturales y corrientes teóricas que brotaban en los grandes países europeos y en Estados Unidos.

Con el paso de los años y el advenimiento de la democracia algunas de estas editoriales no sólo se asentaron sino que rápidamente ocuparon posiciones de preeminencia en la campo de producción cultural (Jorge Herralde por ejemplo fue nombrado “Hombre del Año” por la revista *Cambio 16* en el ámbito literario en español en 1987). Los catálogos de sus colecciones, sobre todo de la tríada Lumen, Anagrama y Tusquets⁹¹, atesoraron gran capital simbólico y publicar en estos sellos dotaba de una marca de distinción instantánea. Muchos de los nombres más importantes de las últimas décadas de narrativa y ensayo, tanto españoles como foráneos, emergen de sus ambiciosas colecciones, desde Umberto Eco y Almudena Grandes hasta muchos de los jóvenes escritores de la reciente “Generación Granta” o John Kennedy Toole y Milan Kundera. El Premio Sonrisa Vertical de Tusquets o el Premio Anagrama de Ensayo son auténticos vectores de identidad en el mercado editorial de la España democrática. Durante años, bastantes autores españoles publicados por Anagrama, precisamente por la distinción del sello, se publicaban y traducían en otros lugares y el lazo de las “afinidades electivas” que podía despegar la editorial ha permitido influir sobre el grado de difusión de determinados autores. La amistad y

⁹¹ Como señala Xavier Moret: “Hay tres editoriales barcelonesas que han parecido ir de la mano en su historia: Lumen, Tusquets y Anagrama. Son editoriales vinculadas de algún modo a los años de la llamada *gauche divine* y ligadas a una generación que supo oponerse al franquismo sin renunciar a la diversión” (315).

la estima mutua de Herralde con otros editores de gran prestigio, como Christian Bourgois, Wagenbach, Feltrinelli o Einaudi, han marcado en ocasiones las elecciones de sus catálogos (*Conversaciones con editores* 226).

Hace unos años un periodista se lamentaba con Beatriz de Moura de la carencia en España de espacios como el Instituto de la Memoria de la Edición que se creó en Francia. Sin duda, los itinerarios de las grandes editoriales siempre marcan los cauces del destino cultural y literario de una comunidad y el rastreo de sus huellas, como bien refleja el historiador Roger Chartier, es imprescindible en el estudio de la Historia Cultural. En España, la vehemente búsqueda de la modernidad que se activó en algunos círculos desde la década de los años sesenta en una sociedad agrietada entre la superestructura política y los hábitos y preferencias culturales de gran parte de la juventud es incomprensible sin aquella labor de unas editoriales noveles asentadas en Barcelona. Luego, durante décadas, absorbieron gran parte de la hegemonía en el campo de producción cultural. Pero aquella labor de mediación cultural en sus inicios ancló los pilares de la modernidad cultural en España y desde entonces son, en gran parte, los responsables del devenir de la historia de la literatura contemporánea en español.

4. Las Polémicas de la Modernidad

Sería difícil descifrar la magnitud en la labor de mediación cultural que desempeñaron los miembros afines a la órbita de la *gauche divine* sin tener en cuenta el relieve de determinadas revistas y publicaciones periódicas donde se fundían con facilidad afanes culturales y políticos. Obviamente todo el abanico de intelectuales antifranquistas tenía denegado el acceso a los estratos superiores del sistema académico y mediático del régimen de manera tenaz y estratégica.

Como veremos en la primera de las polémicas aquí analizadas, integrantes antifranquistas tan diversos como Manuel Sacristán y Eugenio Trías experimentaron siempre problemas para acceder a los espacios universitarios. Por ello, había una necesidad perentoria en articular esferas propias de discusión y participación (más allá de las nuevas editoriales) donde se pudieran exhibir en cierta medida pretensiones por una búsqueda de un conocimiento más crítico de la realidad y versiones particulares de autoridad y legitimidad dependientes sólo del reconocimiento de los propios integrantes del campo intelectual antifranquista.

Se podían cifrar una serie de rasgos que singularizaban el campo de las revistas sobre otros campos comerciales de mayores dimensiones. La televisión, la radio o la gran mayoría de la prensa periódica estaban demasiado imbricadas con la burocracia del régimen y con los intereses de un incipiente capitalismo industrial de gran escala. Las empresas editoras de los diarios históricos españoles tenían en última instancia un preferente propósito comercial. Su alto coste en inversión determinaba que se concentraran en los grupos económicos importantes o en las grandes familias con evidentes vínculos con la esfera política. Si se revisan los grandes periódicos de la época (dejando a un lado el insólito caso de *Madrid*), todos ellos –*Ya*, *ABC*, *Arriba*, *Pueblo* o *La Vanguardia Española*–, más allá de las inclinaciones ideológicas con las que más se identificaran,

se caracterizaban siempre por la moderación crítica y de hecho nunca fueron sancionados por la censura. Frente a ellos, determinadas revistas, al editarse con una relativa mayor facilidad y tener menos capacidad de difusión, exhibían una lógica contrapuesta y transgredían las sofocantes fronteras de la cabida crítica.

Dentro del ámbito de estas publicaciones del campo minoritario, algunas revistas – *Triunfo*, *Destino*, *Mundo Social*, *Gaceta Universitaria* o incluso *Cuadernos para el diálogo*– consiguieron abrir una hendidura, un espacio institucional, independiente tanto de la prensa controlada por la burocracia del Estado como de la infinidad de revistas asociadas a los sectores de la Iglesia. Desplegaron estratégicamente instituciones heterogéneas, configuradas simultáneamente por valores políticos, económicos y culturales, que se erigieron en instituciones mediadoras entre diferentes universos sociales y que facilitaron el ingreso y la visibilidad de intelectuales antifranquistas en espacios de opinión. Como señala Juan Pecourt, “si a nivel estructural el campo de las revistas políticas estaba situado entre el campo político y el eclesiástico, a nivel simbólico conectaba el espacio intelectual con el espacio político” (44). Ciertamente estas revistas modelaron un cordón umbilical de todos los sectores relegados por el régimen y promovieron plataformas para que muchos intelectuales pudieran participar (con las obvias limitaciones) en el debate público. El mayor hallazgo fue sin duda la interconexión de universos simbólicos, que producía una doble erosión en los espacios de la cultura y la política. Por un lado, podían intervenir en pugnas internas por la acumulación de capital simbólico, y en el plano político, se discernía también un lento proyecto de largo alcance para minar los sistemas de clasificación y las añejas categorías de percepción vigentes en el régimen franquista. Sin duda, durante aquellos años del tardofranquismo se exhibía con claridad una de las reflexiones más recurrentes de Pierre Bourdieu:

Cabe plantear la hipótesis (confirmada por el análisis empírico) de una homología entre el espacio y las obras definidas en su contenido propiamente simbólico, y en particular en su *forma*, y el espacio de las posiciones en el campo de producción [...] Debido al juego de las homologías entre el campo literario y el campo de poder o el campo social en su conjunto, la mayoría de las estrategias literarias están sobredeterminadas y muchas de sus “elecciones” son *golpes dobles*, a la vez estéticos y políticos, internos y externos (*Las reglas del arte* 308).

Este talante tácitamente bipolar asignaba aún más realce a la labor de mediación cultural de los sectores de la *gauche divine* y facilitaba la imbricación de los apoderados de una nueva y más transgresora vanguardia cultural o, como se decía en la época, de todo el cenáculo de la “progresía”. Habría que matizar aquí la verdadera proyección del concepto de “vanguardia”. Como es bien sabido, en los años sesenta el éxito multitudinario del arte de vanguardia moldeó un uso paralelo del término erigido ahora en un lema publicitario. Lo que cuarenta años antes había sido una insultante y ofensiva retórica llegó a transfigurarse en algo placentero y ocurrente. Aquellas apocalípticas protestas contra vetustas inclinaciones estéticas fueron transformadas en cómodos clichés inocuos. Paradójicamente, la condición intrínseca de vanguardia fracasó estrepitosamente a causa de lo único que tenía prohibido: el éxito. Una de las voces más acreditadas de la época, el crítico americano Leslie Fiedler, ya denunció este derrumbe en su ensayo *Death of the Avant-Garde* (1964) porque la otrora quintaesencia del proyectil anticánónico se había convertido, gracias a los medios de comunicación de masas, en una extendida moda. En la década de los sesenta la vanguardia había sido totalmente absorbida por la cultura modernista y la sociedad burguesa en muchos países.

Sin embargo, en la España de los últimos años del régimen de Franco el término “vanguardia” sí cobraba más valor. En otros países occidentales, para enarbolar la crítica y la irrelevancia del concepto en el nuevo contexto histórico se argumentaba con la etimología del vocablo, como bien explicaba Matei Calinescu (128). Pero aquellas justificaciones no sólo no tenían cabida en la España tardofranquista, sino que casi amparaban la aplicación de su significado. Por un lado, a sus representantes se les podía concebir o mejor, juzgarse ellos mismos, como adelantados a su época ‘geo-social’, no tanto por asumir una filosofía de la historia progresiva, sino por estar orientada hacia un propósito específico: el fin de la dictadura. Por otro lado, todas las versiones de la ‘progresía’ encaraban en mayor o menor medida una amarga lucha contra un enemigo que simboliza las fuerzas del estancamiento, la tiranía del pasado y las viejas formas y modos del pensamiento. Sin caer en una contradicción de términos, podía ser una vanguardia insólita y chata, pero imprescindible para muchos de sus portadores.

La aceleración cultural y política que determinaron aquellos años se podría reseñar con el término de ‘estasis’, tal como lo empleó Leonard Meyer en su capítulo “History, Stasis and Change” incluido en su obra *Music, the Arts, and Ideas: Patterns and Predictions in Twentieth-Century Culture* que publicó en 1967. Aquí el concepto describe una versión de “estado-permanente fluctuante”, es decir, una cultura ajetreada con actividad y cambio pero totalmente estática. Se podía exhibir en determinados círculos una intensa actividad cultural pero desplegada en un mundo perfectamente estático porque la estasis alude, no a la novedad y a la mutación, sino a la ausencia de un cambio secuencial y ordenado. Las plagiadas versiones de modernidad que podían florecer en aquel régimen dictatorial eran, en cualquier caso, exégesis de una “modernidad líquida”, parafraseando a Zygmunt Bauman. Aquella cascada incontrolada de información foránea sólo podía mantener su forma de manera efímera porque “se descomponen y se derriten antes de

que se cuente con el tiempo necesario para asumirlas [...] dada su breve esperanza de vida y mutación constante, no pueden servir como marcos de referencia para las acciones humanas” (*Modernidad líquida* 7). Esta condición cultural que exhibía el país, muy influida por las labores de mediación cultural de la *gauche divine* y de sus brazos armados ubicados en Madrid, suscitaba un estado de confusión y aparente crisis que se discernía perfectamente en las múltiples polémicas que habían brotado. Un editorial de *Cuadernos para el diálogo* de 1970 catalogaba bien este dilema:

Son muchos los factores acumulados que señalan la existencia de esa crisis [...] el rumbo posterior de la polémica iniciada con los novelistas latinoamericanos [...] la ya famosa antología de novísimos poetas, fuertemente contestada desde algunos sectores; el impacto del libro de Alfonso Sastre, *Revolución y crítica de la cultura* [...] la incipiente aparición de una “industria de la cultura” radicada principalmente en Barcelona y la confusa denominación de “escuela de Barcelona” a un grupo, no obstante su heterogeneidad, muy amplio de escritores [...] la consolidación de una crítica habitual en la prensa y la aparición en ella de grupos y tendencias muy marcadas [...] todos ellos juntos [...] son índice de un tiempo y un lugar que ya no se define por las líneas que, aunque convencionales, servían al menos como referencias. Derecha e izquierda, vanguardia y realismo, crítica oficial y crítica marginada [...] son ya contraposiciones inútiles (“Tiempo de polémica” 4).

Lo que había era sin duda una férrea pugna por acceder a la hegemonía en el campo de producción cultural a través de la acumulación de capital simbólico. En estos espacios de lucha que articularon las polémicas y disputas intelectuales eran donde mejor se podían identificar las

reivindicaciones y estrategias de las diferentes facciones antifranquistas. Desde una perspectiva global se pueden desbrozar con nitidez estas disputas y concebirlas como unidades discursivas de análisis que facilitan la revelación de los diferentes posicionamientos en el espacio político y cultural y, de forma indirecta, su contribución para desgarrar y ensanchar sus límites.

Hasta ese momento, como es bien sabido, la oposición antifranquista constituía un cenáculo compacto y macizo que se movía en torno a la órbita del partido comunista. Como veremos, gran parte de estas polémicas hacía gotear un rechazo hacia las cerradas premisas del PCE y sobre todo a su afán de monopolizar la cultura y el enemigo. De los nuevos sectores que ahora brotaban con intensidad, la *gauche divine* fue probablemente el círculo que destiló mayor repercusión. Unos meses antes del aluvión de estas polémicas, Josep Maria Carandell, con el motivo de la publicación de *La filosofía y su sombra* de Eugenio Trías, notificaba en un escrito titulado “La filosofía de una nueva generación” publicado en *Destino*, la presencia de una nueva generación, que básicamente se corresponde con la *gauche divine*:

La generación catalana que hoy en día, y en los dos idiomas (más los de la imagen), empieza a sentar plaza presentando, con bastante radicalidad, aquello que ya estaba en el ambiente, nacional y extranjero. Las características de estos hombres, entre los 20 y los 30 años, son diversas: pero coinciden todos ellos en prestar mayor atención a las sombras, a los reflejos, a los fantasmas, a lo onírico y fantástico que a las realidades [...] Los de ahora han nacido en el momento en que la realidad se transfiguraba, en que las calles se cubrían de escaparates, en que todo se disfrazaba púdicamente [...] Esto les ha vuelto irónicos, contemporizadores, irracionales, dúctiles, fantasiosos, escépticos, nihilistas [...] Moix, por ejemplo, monta su novelística a partir de los reflejos: el arte, el sueño, la imaginación. Juan

de Sagarra, en el periodismo, crea un mundo caótico donde lo real y lo supuesto crean un tercer mundo de explosión imaginativa [...] Teóricos de este grupo son, por un lado X. Rubert de Ventós, en el campo de la estética, y Eugenio Trías, en la filosofía. Tenía ya el grupo literatos, periodistas, directores de cine, directores de teatro, dibujantes, poetas, un teórico de la estética, y ahora, ¡un filósofo!” (32).

Como veremos, la presencia de la *gauche divine* en los medios era ubicua y siempre con resonancia. Quizá el término generación para designar al grupo, concebido desde su perspectiva más amplia, sea excesivamente opresor para abarcar a toda esta “progresía” que, dentro de sus particulares registros, también conspiraban como decía Vázquez Montalbán. Por otro lado, en 1970, la *gauche divine* ya había encontrado un tenue vaso comunicante en Madrid, representado sobre todo en el nuevo cenáculo de Juan Benet y en el suplemento cultural del diario *Informaciones*, como bien atestiguaba Alfonso Sastre.

Todo este repertorio colectivo de jóvenes escritores, periodistas e intelectuales intervendrá en las polémicas que florecen hacia 1970 y, por ello, se hace imprescindible deconstruir sus motivaciones y esbozar el mapa del campo cultural del momento. Quizá las tres que atesoraron mayor resonancia mediática fueron la diatriba entre Juan Benet e Isaac Montero en *Cuadernos para el Diálogo*, las trifulcas sobre la influencia de los escritores del *boom* entre diversos escritores españoles en el reputado suplemento madrileño *Informaciones de las artes y las letras* y, muy especialmente, la polémica de Eugenio Trías y Alfonso Sastre en las páginas de *Triunfo*. Este análisis puede desvelar con mayor nitidez la posición de hegemonía que alcanzan los miembros de la *gauche divine* en el campo de producción cultural.

Polémica entre Eugenio Trías y Alfonso Sastre en *Triunfo*

La primera polémica germinó en una de las revistas políticas más seductoras y exitosas de la época, el célebre semanario *Triunfo*. La revista representa bien la lógica difusa de las instituciones heterogéneas, situándose en el intersticio entre el mercado económico y el más propiamente cultural. Aunque sus orígenes se remontan a 1946 como revista dedicada a la crítica de cine, a partir de 1962, con la dirección de José Ángel Ezcurra y el sustento del poderoso grupo de comunicación *Movierecord*, la revista adopta un semblante mucho más ambicioso, siguiendo modelos internacionales, sobre todo *Paris Match*. Se ampliaron enormemente los reportajes y se incentivaron nuevos senderos culturales, pero también se cultivó una estética impactante basada en la profusión del color y la fotografía y el diseño de portadas atractivas (Ezcurra 44). Sin duda, la representatividad y el éxito de *Triunfo* derivaron de la intencionalidad, tras una confección de producto mediático y un consumo masivo, de desvelar y escrutar las acciones de poder político. Fue por tanto esta amalgama entre la celebración de la contracultura y la cultura *pop* con la rigurosidad del análisis político lo que determinó su singularidad dentro del campo cultural (Pecourt 108). Las tiradas alcanzaban con facilidad los 50.000 ejemplares y en los años de mayor proyección se elevaba hasta los 160.000. En esta época de auge se expandió incluso con otras publicaciones, como la revista humorística de tintes políticos *Hermano Lobo* y *Tiempo de Historia*. Muchos de los colaboradores de *Triunfo* provenían de una órbita muy cercana al partido comunista (Eduardo G. Rico, Vázquez Montalbán o el que sería redactor jefe en los años setenta César Alonso de los Ríos) y, pese a moldearse siempre a las demandas del mercado, el semanario albergaba en ocasiones posiciones de una izquierda ácrata y revolucionaria muy en boga entre los nuevos jóvenes de otros países. Los grandes pilares fueron Eduardo Haro Tecglen, que se dedicaba a la sección de política internacional, Enrique Miret Magdalena, responsable de la

temática religiosa, José Monleón y Eduardo García Rico que se dedicaron respectivamente a la crítica teatral y de libros, Manuel Vázquez Montalbán y el seudónimo Arturo López Muñoz, que se trataba de una firma colectiva de tres profesores universitarios para lidiar con la temática económica (Plata 25-26). En el año de 1970 la revista estaba en plena efervescencia tras la bancarrota de *Movierecord* un año antes y el nuevo control integral y sin obstáculos del consejo editorial. Aquello les permitía una libertad intelectual más acentuada que se exhibía en titulares desafiantes durante aquel año como “Treinta años de Teatro de la derecha”, “Los jesuitas en la hora de la contestación” o “Sexo über alles”. También por supuesto agrias polémicas entre las distintas facciones antifranquistas, como la que brotó en el verano de aquel año activada por dos buenos colaboradores de la revista: Alfonso Sastre y Eugenio Trías.

Para entender los vericuetos de esta polémica de tintes colectivos habría que proceder a una deconstrucción del campo de producción filosófico de aquellos años y deslindar toda una localización y formación estratégica de sus integrantes. El torrente de obras atractivas y originales del joven Eugenio Trías que publica hacia 1970, *La filosofía y su sombra* (1969), *Filosofía y carnaval* (1970), *Teoría de las ideologías* (1970) y *Metodología del pensamiento mágico* (1970) son, no sólo textos de naturaleza propedéutica en su itinerario filosófico, sino una voluntad explícita de desacreditar a la filosofía académica vigente (tanto la metafísica oficial como la filosofía analítica) y a una sociología del conocimiento de inspiración marxista, sobre todo en sus versiones más ortodoxas. Trías exhibe una inclinación obstinada de polemizar con figuras reconocidas, especialmente con el personaje más sobresaliente y dominante de un sector del campo filosófico del tardofranquismo: Manuel Sacristán. Él representa la dilatada sombra que envuelve la polémica de la revista *Triunfo* aunque no interviniera en las trifulcas. Trías, como

muchos años después recordó en sus memorias, enarboló una “literatura de combate” en aquel momento:

Pasé a la literatura de combate. Así hay que entender textos de naturaleza panfletaria como Filosofía y carnaval (especialmente en la tercera parte, en la que recopilaba artículos publicados anteriormente en *Tele-eXprés*). Y en cierto modo también *Teoría de las ideologías*, un libro que sacó de sus casillas al abotargado marxismo local. Me había convertido en una auténtica “bestia negra” de ese antiguo progresismo algo necio y escasamente cultivado. Se me tachaba de filósofo burgués, o pequeñoburgués. Hasta que al final se dio con el rótulo adecuado: yo practicaba una “filosofía lúdica” (333).

Sacristán, que ingresó en el PCE y en el PSUC en 1956, llegaría a ser miembro del Comité Central y del Comité Ejecutivo de aquellos órganos respectivamente. Desempeñó en esos años un papel fundamental en el ámbito intelectual y universitario en Barcelona tejiendo toda una red antifranquista cercana a la órbita del marxismo. Redactó los estatutos del SDEUB (Sindicato Democrático de Estudiantes de Barcelona), intervino decisivamente en la célebre Caputxinada de 1965 y emergió como un gran guía carismático para una buena parte de la juventud antifranquista. Josep Maria Castellet, en su último libro de memorias, rememora en un extenso capítulo la estrecha amistad que trabó con Sacristán desde su infancia en el instituto Balmes, y le detalla como un exquisito seductor, sólo comparable, en aquellos años de hermandad en la revista Laye, con Gabriel Ferrater y Jaime Gil de Biedma (61). Castellet evoca la figura de los primeros años del filósofo madrileño, la tuberculosis que ambos sufrieron, su tan aludida época como jefe de centuria del Frente de Juventudes franquista, su pasión germanista, el distanciamiento posterior entre los dos amigos ante las exigencias electivas que le demandaba Sacristán, ya integrado en el

partido comunista, y con especial énfasis de su perseverante “exigencia intelectual y su obsesión por la ética a la hora de tomar decisiones importantes” (17).

En el plano filosófico, Sacristán, junto al madrileño Enrique Tierno Galván, se convirtió en el mediador principal de las dos corrientes filosóficas más en boga a finales de la década de los años sesenta: la filosofía analítica y el marxismo (*La filosofía española: herederos y pretendientes* 347). No hay que olvidar, a pesar de todos los obstáculos que experimentó en su inserción universitaria, su viaje iniciático a Alemania, donde se especializaría en lógica matemática en el Instituto de Lógica de la Universidad de Münster y su posterior tesis doctoral sobre las ideas gnoseológicas de Martin Heidegger. Sacristán además activó en cierta medida los dos debates más enconados de la época en el espacio filosófico: la polémica sobre el lugar de la filosofía en los estudios superiores, derivado de su publicación en 1968 de su exiguo impreso *Sobre el lugar de la filosofía en los estudios superiores*, y donde también participarían Gustavo Bueno o los jóvenes Eugenio Trías, Fernando Savater y Javier Muguerza. También promovió una segunda polémica sobre la naturaleza analítica o dialéctica de la racionalidad cuando escribió su célebre prólogo a la edición castellana del *Anti-Düring* de Engels titulado “La tarea de Engels en el Anti-Düring” editada por Grijalbo en México en 1964 y que se convirtió en un texto básico en la formación marxista de una generación.

Uno de los cenáculos que se puede considerar deudor y casi discípulos de Sacristán fue el Equipo Comunicación, que participaría también con vehemencia en la polémica desatada en la revista *Triunfo*. Ludolfo Paramio, Valeriano Bozal, Felipe Martínez Marzoa, Carlos Piera y otros jóvenes pensadores y filósofos marxistas comenzaron en la década de los años sesenta a publicar sus manuscritos en Ciencia Nueva, una editorial muy vinculada al PCE. Tras su posterior cierre por orden de Manuel Fraga constituirían el denominado “Equipo Comunicación”. El editor de sus

textos fue Alberto Corazón y unos años más tarde comenzarían a publicar la revista *Zona Abierta*. La afinidad y admiración hacia Sacristán era evidente y Valeriano Bozal llegó a proponerle incluso trasladar el núcleo del grupo a Barcelona y cederle la función de liderazgo pero el proyecto finalmente no fructificó. Más allá de sus críticas al pensamiento cientificista de Althusser –que entonces estaba muy en boga entre los jóvenes universitarios antifranquistas- o la defensa de la filosofía de la praxis en su versión gramsciana, el Equipo Comunicación mostró también enorme interés por vetas artísticas y literarias. No hay que olvidar que de aquella agrupación germinó la colección de poesía Visor o que Valeriano Bozal se convertiría en toda una institución en la Historia del Arte. Por ello no es extraño que en la polémica en *Triunfo* vislumbraran una labor colectiva de los miembros de la *gauche divine*, que identificaran semblantes afines en sus propuestas creativas. Reconocían su brillantez y sus inquietudes por las nuevas tendencias foráneas pero en última instancia eran proyectos avocados a la esterilidad por su amparo en la “mistificación” que impedía “actuar sobre la realidad”. Quizá la respuesta en la polémica del Equipo Comunicación fue la que con más precisión determinó las razones de la controversia. Se trataba no tanto de conceder estatus a ciertas actitudes frívolas o de alternativas culturales de sesgo regional sino de valorar su versión creativa como posible alternativa de “crítica de la situación social y cultural” por un lado, y de evaluar su naturaleza de vanguardia innovadora, es decir, de nueva tendencia artística que podía transfigurarse de manera gradual en hegemónica.

A nuestro juicio la causa de estas críticas sitúa el problema en su verdadero contexto, lejos de la polémica regional que se está extendiendo como cortina humo. La causa es doble: la pretensión de esos movimientos y actividades de, por una parte, llevar a cabo una crítica de la situación social y cultural; por otra, la de

convertirse en vanguardia innovadora e, incluso, en arte de “contestación” [...] Vázquez Montalbán, Terenci, Trías, Gimferrer, etc. Están llenos de recursos, llenos de brillantez, llenos de información; están al día. Pero, una vez más, chocamos con la dificultad central, una vez más aparece la mistificación. Lo importante no eran la banalidad y la insuficiencia por sí mismas, sino que tal banalidad e insuficiencia hacían inviable la función básica de la cultura: actuar sobre la realidad; la función básica de una cultura crítica: contribuir a cambiar el sistema (“Otra alternativa cultural” 56).

Frente a estas figuras emerge en aquella polémica el joven filósofo Eugenio Trías, uno de los integrantes de la *gauche divine* barcelonesa en aquellos años. En el campo filosófico, los inicios de Trías se suelen afiliar a una corriente alternativa que brotó en aquellos años y que acoge diversas designaciones, la mayoría de ellas difamatorias en sus orígenes, como “filosofía lúdica”, “nihilismo”, “malditismo” o, la que quizá institucionalmente más ha prosperado, “neonietzscheanismo” (“Rituales de interacción” 47). Se trata de una nueva generación de filósofos antihumanista, con un estilo en la escritura ensayística menos académico y más creativo, con nuevas preferencias en el canon de lecturas y que lógicamente exhiben un entusiasmo superlativo, más que por la obra de Nietzsche, por la recepción y mediación francesa que se empezaba a difundir y filtrar de su obra a través de figuras capitales como Pierre Klossowski, Georges Bataille, Gilles Deleuze o Michel Foucault. Aquí podríamos incluir en aquellos años a filósofos tales como Eugenio Trías, Fernando Savater, Rubert de Ventós, Víctor Gómez Pin o Javier Echeverría. El grupo, y en especial la figura de Trías, es sin duda la versión filosófica más afín a las inclinaciones estéticas y hábitos de conducta de la *gauche divine*⁹².

⁹² El campo filosófico de estos nuevos jóvenes discípulos y admiradores de Nietzsche se escindía sobre todo entre Madrid y Barcelona. Tendían siempre a reunirse en círculos informales de lectura y como prolongación de los

Muchos de sus textos sólo se pueden entender desde las coordenadas históricas de la fragmentación y cierta radicalización ácrata de la izquierda antifranquista hacia 1968 o los movimientos alternativos de la “contracultura” que apenas se filtraban todavía en España. Se podría citar toda una cascada de atributos que incardina sin mucha dificultad a estos filósofos con otros miembros de profesiones diversas de la *gauche divine*: una actitud de cierto desapego esteta, el afán por la espontaneidad vital, inclinaciones filosóficas vanguardistas, descomponer en una especie de proceso arqueológico las condiciones y fundamentos epistemológicos del saber, las críticas constantes hacia la instancia del sujeto tan influidas por el postestructuralismo francés, las preferencias claras de “experiencia” frente a “concepto”, la contraposición de “sujeto pasional” frente al racional y, por supuesto, su rechazo absoluto frente a la academia imperante⁹³. Se pueden encontrar por tanto muchas afinidades entre el célebre prólogo de Josep Maria Castellet en su antología de “novísimos” con los afanes antihumanista y el estructuralismo antisociologista

seminarios paralelos mientras cursaban la carrera. Es decir, desde muy pronto crearon una forma de enseñanza alternativa a la académica y oficial. En Madrid, Fernando Savater y Javier Echeverría frecuentaban una tertulia dominical que se celebraba en la cafetería Montana. También fueron aquí fundamentales los seminarios impartidos por García Calvo, tanto en Madrid (en la calle del Desengaño) como en París. En Barcelona, las nuevas promesas, Eugenio Trías y Rubert de Ventós, se reunían en el domicilio del viejo profesor Josep Maria Calsamiglia, a los que también acudía Manuel Sascristán. Eran unos años en los que tanto Trías como Ventós estaban muy próximos a la órbita del PSUC y donde acababa de llegar a Barcelona José Luis Aranguren, recién desposeído de su cátedra. Gracias a la mediación de Rubert de Ventós, el célebre profesor impartía conferencias en el Colegio de Ingenieros Técnicos Industriales y más tarde enseñaría cursos en la Escuela de Diseño de Barcelona, una institución muy vinculada a la *gauche divine*. En aquellas clases de Aranguren se congregaban muchos de sus miembros: Trías, Ventós, Salvador Pániker o Josep Maria Castellet (*Herederos y Pretendientes* 279).

⁹³ Elías Díaz en su obra ya clásica, *Notas para una historia del pensamiento español actual, 1939-1973* (1974), vislumbraba ya con claridad esta nueva promoción de jóvenes filósofos con una relativa identidad común. Reconocía en ellos su enorme afán por erosionar los planteamientos dogmáticos habituales en aquellos años, pero sus propuestas eran imposibles de asumir como pensamiento sistemático: “Su intencionalidad era ir más allá de ese contexto analítico-dialéctico, y a veces su objetivo se logra (en sus críticas al dogmatismo, sobre todo); pero con frecuencia sus palabras no llegan a los problemas allí realmente planteados (no digo resueltos), sino que, evadiéndose de ellos, quedan más bien –y no es poco– en viejas lamentaciones, en gritos en el fondo desesperados y doloridos bajo un aparente incondicional hedonismo; en arbitrariedad verbal como comprensible e inútil defensa frente al cansancio de las arbitrariedades reales; en disfraz, juego y carnaval ante tantas y tan serias y graves mentiras e injusticias [...] Y cuando la lúdica filosofía carnavalesca o la consecuente filosofía del absurdo se proponen a su vez (a la postre era inevitable) como “programa” (aunque no se diga así, o expresamente se diga lo contrario), como “sistema” o concepción del mundo (aunque se pretendan radicalmente asistemáticas) entonces esas palabras se convierten con frecuencia en pura gratuidad” (247).

acogidos por el joven Eugenio Trías. En sus memorias el filósofo barcelonés también reconoció cierto amparo generacional de la *gauche divine* en aquel momento clave:

Me sentía, además, arropado por un consorcio generacional que, aunque procedente de otros ámbitos (poesía, novela, cine, pintura o arquitectura), podía contrarrestar la inquina o el vacío con que querían castigarme mis colegas profesionales. Ese eco que mis libros tenían entre los jóvenes descolocaba a quienes se creían guardianes de la verdad a través de una pretendida síntesis de filosofía neopositivista y marxismo de viejo estilo, por no hablar de las filosofías académicas de corte escolástico o neoescolástico (332).

No hay que olvidar además que Eugenio Trías, junto a su hermano Carlos, fueron los responsables de una de las novelas más experimentales de aquellos años y probablemente la que ostenta una mayor influencia y huella del *nouveau roman* francés. Desde una original autoría bifacial, la obra *Santa Ava de Adis Abeba* (1970) surge sobre todo de la fascinación de los hermanos Trías por determinadas novelas de Alain Robbe-Grillet. La obra se publicó en Tusquets Editores de Beatriz de Moura por la sugerencia del entonces joven mexicano Sergio Pitol, asesor de narrativa de los Cuadernos Ínfimos de la editorial en aquel momento. En la novela además se inventó una contracción nominal para exhibir la autoría: Cargenio Trías. En Barcelona presentó la novela el periodista Luis Carandell, muy afin también a la *gauche divine*, que escribía en aquellos años la célebre sección “Celtiberia Show” en la revista *Triunfo* y que sería otro de los miembros partícipes de la polémica. La presentación de la novela se celebró en la librería Anthropos y Carandell apareció vestido con una capa de Conde Drácula como si fuera un cura que oficiaba Ejercicios Espirituales (*El árbol de la vida* 357) ante un aforo con muchos de los integrantes de la *gauche divine*. También el devenir de la publicación de la primera obra de Trías, *La filosofía y su*

sombra (1969), está totalmente entrelazada con las redes y las instituciones culturales afines a la *gauche divine*. En principio, cedió el texto a Vázquez Montalbán, que en aquel momento poseía una pequeña editorial pero el aliento definitivo derivó de la mediación de su íntima amiga Rosa Regás, que entonces trabajaba en Seix Barral. Al editor Carlos Barral le hizo mucha gracia el descaro con que desafiaba los tabúes más sagrados de la izquierda ortodoxa de aquel momento y sobre todo la impertinencia con que se enfrentaba al gran “gurú” de la izquierda de aquel momento: Manuel Sacristán. La función de Rosa Regás en torno a este grupo de filósofos noveles fue indispensable. Desde su sello editorial, la Gaya Ciencia, editó *Metodología del pensamiento mágico* (1970) de Trías, así como otros textos de Gómez Pin o de García Calvo, pero el verdadero órgano aglutinador de esta nueva inclinación filosófica fue sin duda la revista *Cuadernos de la Gaya Ciencia*, también editada por Regás. Aunque únicamente aparecieron cuatro números, la revista alcanzó pronto una reputada distinción y una ubicación institucional dentro del campo filosófico. En su Consejo de Redacción figuraban los nombres más destacados de esta nueva hornada de pensadores: Víctor Gómez Pin, Fernando Savater, Eugenio Trías, Rubert de Ventós y otros creadores con estéticas afines como Félix de Azúa o Eduardo Subirats.

La segunda obra de Trías, que alcanzó una gran difusión, *Filosofía y carnaval* (1970), sería publicada por la editorial Anagrama de Jorge Herralde y la presentación de la novela se efectuó en el Pub Tuset por Josep Maria Castellet entre “cóctels Margarita” (*El árbol de la vida* 346). La obra, que está constituida por dos ensayos sobre la filosofía de Foucault y una posterior selección de los mejores artículos que había publicado en el diario *Tele-Exprés*, era tremendamente deudora sobre todo de *Historia de la locura* del pensador francés. Quizá la idea más representativa era el afán por la disolución de la idea tradicional de sujeto y de la identidad para desplegar “la liberación de una profusión de máscaras o disfraces” (15), Trías proclamaba

también con vehemencia la nueva posición de preeminencia que se debía asignar a la imaginación y apuntaba como valor imprescindible en la reflexión a una “suprarracionalidad que incluye la demencia y el onirismo” (59). Repentinamente emergía una voluntad análoga en muchos de los autores de la *gauche divine* por deconstruir y reinventar la función actual del escritor trazando una obvia distancia con los intelectuales de la izquierda más ortodoxa. Trías alentaba una “imaginación esquizofrénica”, Salvador Clotas en una entrevista declaraba algo muy similar: “Yo creo que la imaginación es siempre esquizofrénica. Lo que obliga a la imaginación a entrar en un orden (yo por “orden” entiendo siempre “limitación”) es la presión social” (Campbell 134), el arquitecto Ricardo Bofill dirigía el largometraje *Schizo*, con un texto de José Agustín Goytisolo y muy deudora de la antipsiquiatría de la época y Vázquez Montalbán esbozaba la figura de un intelectual subnormal que en última instancia “diseña un esquema semiológico que permita formar a un sujeto revolucionario en la época neocapitalista” (Afinoguenova 59). Pero era quizá Trías el que más confrontaba esta versión con un concepto de “intelectual comprometido” que ahora había que reinventar:

La función actual del escritor y del artista es esta: situarse en ese intersticio, vivir a fondo la dualidad y la escisión, saber que su imaginación “debe” ser “esquizofrénica” (como señala Salvador Clotas). Si la expresión “intelectual comprometido” no nos resultara un tanto irritante, manida, anticuada y hasta “camp”, diríamos que la función de ese personaje en la hora actual es ésta: encarar, como Sade, ese signo de oposición-articulación [...] evitar en todo caso la tentación de asignarse una terapéutica contra una esquizofrenia que no debe ser tratada ni curada. (*Filosofía y carnaval* 77).

Parece evidente por tanto que se entretejían lazos vigorosos entre los miembros de la *gauche divine* y esta nueva alternativa filosófica que encarnaba una vertiente filosófica vanguardista, de cierta altanería, vitalista y con veneración hacia Nietzsche y algunos pensadores de la Escuela de Francfort. Este cenáculo de jóvenes, con vetas anti-academicistas, alcanzó sin embargo estatus de institucionalización de forma diligente favorecidos, entre otras cosas, por la labor de la mediación cultural de la *gauche divine* en Barcelona, ya fuera a través de las editoriales, nuevas revistas o incluso, unos años después, la creación del Col.legi de Filosofia. Este sustento de afinidad entre los “divinos” promovía un fuerte sentido de identidad colectiva y participación en un proyecto (o múltiples) común, a pesar de la heterogeneidad de sus campos profesionales. Las cadenas de rituales de interacción entre grupos intelectuales de las que habla Randall Collins permitían con mayor comodidad actitudes de cierta irreverencia frente a los espacios del campo de producción cultural que detentaban la hegemonía o, de forma más precisa, aquellos jóvenes filósofos brillantes estaban avocados a verse envueltos en discusiones directas y recíprocas con los pensadores que ostentaban mayor capital cultural para ubicarse dentro del campo filosófico español (256). Desde estas coordenadas es como deben entenderse las acusaciones más redundantes de la polémica en la revista *Triunfo* que siempre alcanzaba un cariz colectivo frente a los miembros de la *gauche divine*, de aquella “conspiración” promovida por un nuevo “imperialismo catalán”. Como decía el periodista Juan Pedro Quiñonero en el diario madrileño *Informaciones* en una reseña de la novela *Santa Ava de Adis Abeba* de los hermanos Trías en 1970, aquel magma se intensificaba porque no estaban dispuestos a pactar con los diversos elencos de ‘cultura subnormal’ (utilizando la terminología de Vázquez Montalbán) y por el cultivo de la provocación:

Lo que genéricamente se conoce como “industria cultural catalana”, que en determinados sectores posee estipendios peyorativos. Por este motivo, la novela inmersa en el juego de la compraventa de valores al margen de la cultura, se integra, sociológicamente, en el determinismo del objeto fetiche, el producto a consumir durante la temporada, el experimento canalizado como instrumento operativo en un festival de mercaderías de intercambio entre sectores pseudoprogresistas. Tampoco la personalidad de sus autores contribuye a superar esta limitación elemental; por el contrario, la figura de Eugenio Trías lleva implícita en nuestro contexto una carga, quizá excesiva de intelectual ‘a la page’, que la publicación de su último libro, *Filosofía y Carnaval*, ha contribuido a fomentar, dada nuestra falta de la más elemental capacidad de controversia, asimilación o crítica, que la ortodoxia de turno considere oportuno distribuir o amparar. Tampoco Eugenio Trías está dispuesto a pactar con los diversos elencos de cultura subnormal que han proliferado en nuestro país y, particularmente, cultiva la provocación, el terrorismo cultural a niveles que desde diversos ángulos pudieran considerarse como integrista al servicio del sistema (“Mercaderías y provocaciones” 7).

Por otro lado, no hay que olvidar la profusión de obras que emergen en el año de 1970 y que se podrían integrar en esta órbita afin a la *gauche divine*: *Filosofía y carnaval* o *Teoría de las ideologías* de Eugenio Trías, *Manifiesto subnormal* de Manuel Vázquez Montalbán, la antología de *Nueve novísimos poetas españoles* de Josep Maria Castellet; pero también es coetánea una obra denunciatoria de signo opuesto, *La revolución y la crítica de la cultura* (que también era una recopilación de artículos de sus colaboraciones en *Cuadernos para el Diálogo*), del otro gran

integrante de la polémica, el dramaturgo Alfonso Sastre. Como se podrá observar, hubo algunos parámetros que articularon toda la polémica: por un lado, un uso intencional de una nueva terminología de conceptos muy en boga en aquel momento, en segundo lugar, la legitimidad de un nuevo canon de lecturas alternativo de cierto sesgo “maldito”, una obvia tendencia a la simplificación y al maniqueísmo en algunas de las argumentaciones y también la posible validez legítima o bien oportunista percepción esencialista de una identidad colectiva de este sector barcelonés de la *gauche divine*.

El inicio de la polémica se atisba con una entrevista realizada por Josep Ramoneda a Eugenio Trías en la revista *Triunfo* tras su publicación de *Filosofía y carnaval* donde, entre otras cosas, declaraba que los autores del “realismo social” ofrecían una concepción academicista de la realidad. Alfonso Sastre –que firmó con seudónimo “Luis” en esta primera aparición- respondía con contundencia en uno de los números de agosto. En un breve artículo titulado “Imperialismo cultural catalán”⁹⁴ Sastre aludía a los diversos sectores de la *gauche divine* (poetas *novísimos*, Trías, el ámbito de los editores) y asociaba su nueva aclimatación y cierto dominio de las instituciones culturales a los vericuetos de nuevas formas de capitalismo que se estaban instalando en España:

Toda esa farándula que forman poetas de medio pelo, filósofos de tres al cuarto, mercachifles en general de las ideas como una exudación primeriza e infantil de un gran país (Cataluña) que entra decididamente por la senda del capitalismo

⁹⁴ La elección del término de Sastre no era banal. El concepto de “imperialismo cultural” adquiere especial difusión y visibilidad a partir de 1968 en el Congreso de Cultura realizado en La Habana. Por tanto aquí sin duda una determinada atmósfera política favorece el empleo de una nueva categoría de análisis. En las décadas de los años sesenta y setenta es cuando emerge la teoría de la dependencia y con ella una tentativa teórica compleja y sofisticada de escapar de la ahistoricidad y aquella sobreentendida universalidad de conceptos que siempre emergían de la sociología europea y norteamericana. La crítica sistémica a la teoría de la modernización tenía como objetivo interrumpir el ciclo de esta dominación cultural. El debate sobre el “imperialismo cultural” estaba por tanto intrínsecamente unido a la “colonización” del pensamiento (*Términos críticos de la sociología* 143-44)

desarrollado y científico. Y es precisamente este montaje económico lo que les permite un lanzamiento editorial inusitado, una propaganda exhaustiva, una buena dosis, en fin, de bombo, autobombo y bombo mutuo. (35).

Sastre criticaba el perfil de ostentación y suntuosidad que exhibían y su evidente dominio de los nuevos códigos, de la nueva interrelación entre las dimensiones económica y simbólica de las comunicaciones públicas. Todo aquel oropel, según Sastre, sólo albergaba vacuidad y como tal los definía como “epifenómeno” y “absolutamente consecuentes con la ideología que cuestionan” (35). En términos muy severos aludía a su frivolidad y su confort económico: “niños mimados por necesarios al sistema, y que en la práctica le son fieles adoptando todo hábito burgués: cóctel de presentación para el último libro, marketing a nivel personal (escándalos, cotilleos, formas externas pretendidamente provocativas,) divismo, etc..” (35).

Tras ella, se sucedieron sendas respuestas en el número siguiente de *Triunfo* a mediados de agosto de Eugenio Trías y Luis Carandell. Trías en su escrito confrontó directamente el nuevo libro de Sastre, *La revolución y la crítica de la cultura*, y describía el tipo de discurso que florecía del texto como una desmedida “denuncia sistemática” (“La hora de la confusión” 26) con cierto hedor de “Contrarreforma”. Hacía incluso una apología del *snob* ante el rechazo sistemático de la “moda” de Sastre y ensalzaba a los nuevos adalides de la subversión de la cultura establecida, auténticos “topos” del *underground* según Trías: Nietzsche, Artaud o el Marqués de Sade (en la versión del personaje de la obra de Peter Weiss *Marat/Sade*, tan en boga en aquel momento). Este alegato hacia un canon de lecturas alternativo inspirado en escritores “malditos” era fundamental porque de ellos emanaba una capacidad más contundente de “llevar a cabo la más severa crítica y el programa más amplio de subversión de la cultura establecida y de sus instituciones y valores”. (“La hora de la confusión” 26). Se trataba de un nuevo repertorio de autores literarios revestidos

con un aura de misterio y maldición que permitían rasgar la dicotomía Razón-Sinrazón con “un discurso insólito que enmascara bajo los códigos lingüísticos de la normalidad las experiencias prohibidas que hace la sinrazón” (*Filosofía y carnaval* 63). Por fin, como insistía Trías en varios escritos, “el loco tiene la palabra”, es decir, una nueva forma de discurso que integraba también el onirismo, la sinrazón y la imaginación. Trías se defendía también de uno de los denuestos más habituales dentro de la requisitoria contra los filósofos neonietzscheanos: “irracionalistas”. Se avistaba ya una contienda conceptual de términos cargados de contenido y que irradiaban connotaciones ideológicas. Parfraseando a Raymond Williams, los itinerarios históricos de los conceptos son imprescindibles en el despliegue de su significado “is not simply that meanings of term change, but that their history impinges on their current use, and that the radical changes that terms undergo suggest that there is no stable and reliable meaning for any term. Terms cannot be used as though they were neutral instruments (...) using a term commits you to a set of values and strategies that it has developed over the history of its use” (Lentricchia y McLaughlin 3-4). Aquí el término cobraba mayor dimensión por los responsables específicos de un determinado uso. Como escribía Trías: “es muy fácil colgar un sambenito, avalado por ‘autoridades’ como el reputado Lukacs (el Lukacs que ofreció al papa Stalin la varita mágica de un término -‘irracionalismo’- susceptible de avalar cualquier represión de descarriados)” (“La hora de la confusión” 26). Para Trías una inclinación irracionalista consistía simplemente en invertir la relación entre el término marcado y el no marcado o en apelar nostálgicamente a un estado utópico de Arcadia originaria. La estrategia crítica y por tanto la verdadera finalidad discursiva del filósofo catalán no era invertir las diferencias o abolirlas, sino de multiplicarlas, de aquí derivaría un concepto fundamental en su etapa filosófica de aquellos años: la dispersión (**nota**). Trías también achacaba a Sastre la reducción y simplificación de otro término complejo y paradójico que con frecuencia

se convertía también en motivo de agravio: “estructuralista”. Pero aquellos autores cercanos a la órbita de la *gauche divine* tomaron mucha distancia con la aproximación epistemológica del estructuralismo. Como señala Afinoguenova, en España “el discurso de la crisis del estructuralismo se anticipa a la publicación de las propias obras estructuralistas” (25) que se filtran tras los acontecimientos del ‘mayo francés’ y la ocupación de Praga por las tropas soviéticas. Por ello, a diferencia de Herbert Marcuse o Henri Lefebvre, el discurso estructuralista ya no se asociaba con las nuevas hornadas de jóvenes estudiantes rebeldes sino con el poder (27). Las críticas de Trías al estructuralismo derivaban de sus limitaciones al exhibirse como un espacio epistemológico cercado y que no le permitía cumplir las premisas que divulgaba. El filósofo catalán se apoya en el propio análisis estructural pero para explorar las pautas y carencias del pensamiento conceptual dominado por una lógica demarcatoria en dicotomías maniqueas. No se trata de inclinarse y escoger las “sombras”, sino por rastrear una ontología alternativa que dimana en sus escritos en una profusión de máscaras o en la dispersión. También el polifacético Manuel Vázquez Montalbán asociaba el estructuralismo con una ideología que se amparaba y fortalecía el poder de una nueva clase privilegiada; el estructuralismo era en cierta medida el código intelectual que a floraba con el “neocapitalismo”.

La respuesta de Luis Carandell por su parte incidía en el carácter agrio y combativo en que se transfiguraba en España cualquier polémica: “la polémica intelectual toma en seguida entre nosotros la forma del cuerpo a cuerpo” (“El gran rezagado Alfonso Sastre” 27). Carandell acusaba a Sastre de acatar obstinadamente “el evangelio según San Lukacs” y aducía maliciosamente que las nuevas teorías más vanguardistas que fermentaban en el mundo occidental habían dejado “rezagados” a algunos intelectuales. También aquí el escarnio arrastraba cierta simplificación, en este caso contra el dramaturgo. En aquellos años Sastre apostaba en sus obras teatrales por una

fórmula estética que denominó “tragedia compleja” en el noveno capítulo de su obra *La revolución y la crítica de la cultura* y que aglutinaba las tres tendencias quizá más fecundas del teatro de aquellos años: el teatro épico de Bertolt Brecht, el drama crítico del estadounidense Eugene O’Neill y la veta experimental de Samuel Beckett, que en cierta medida se plasman y exhiben en sus piezas *M.S.V. o La sangre y la ceniza* de 1965 pero que se estrenaría en 1976, y quizá con más claridad en su célebre *La taberna fantástica* de 1966, aunque se estrenaría también muchos años después (en 1985), o en *Crónicas romanas* (1968), una versión del cerco de Numancia que se interrelacionaba en una singular amalgama con reverberaciones del nazismo, imágenes del Che Guevara y un final con la canción “No nos moverán”. No hay que olvidar tampoco que uno de los actos más notorios del antifranquismo cultural resultó de la conversión del estreno en el Teatro Español en 1968 de una de las obras predilectas de Trías y la *gauche divine*, *Marat/Sade* de Peter Weiss, bajo la dirección de Adolfo Marsillach (que desempeñó también el papel de Sade) y la versión de Alfonso Sastre (también hay otra versión del filósofo Manuel Sacristán), en un auténtico acto de denuncia de la dictadura, con un público al final en pie y coreando a gritos la palabra “revolución” (Villamandos 39). No extraña por ello, que en una réplica posterior en aquella polémica Sastre escribiera un artículo en *Triunfo* a mediados de septiembre reivindicando su familiaridad y sólido conocimiento de la vanguardia más reciente:

Por lo demás ¡Qué ejecutoria nihilista-vanguardista la de uno! ¡Traductor del maldito Kafka nada menos que en el 49! ¡Exaltador de Beckett! ¡Amigo espiritual de Oscar Wilde en un sospechoso prólogo a sus obras completas! ¡Admirador de Strindberg y postulador de su genio! (Yo comprendo cuán duro resulta conocerme: habría que leer mis obras, repasar mis trabajos y eso es duro, duro.) ¡Embajador de Peter Weiss! ¡Escribidor castellano de su Marat-Sade, y ahora de su más que

sospechosísimo Trotsky! ¡Autor de la única obra teatral sobre el terror metafísico creada en España en las últimas décadas (El cuervo) y de ese extraño y maravillosos libro que se titula Las noches lúgubres! ¡Surrealista con Cargamento de sueños! (“Sin sede y sin grey” 31).

Pero quizá una de las conclusiones más evidentes en aquella polémica era la correlación, ya sobreentendida casi como inherente en 1970, entre aquella “fábrica de clichés”, como decía Vázquez Montalbán en su intervención en la polémica en un artículo a comienzos de septiembre en *Triunfo*, y la denominada y cohesionada “Escuela de Barcelona” que, de acuerdo a los improperios de Sastre, aludía e integraba a los miembros de la *gauche divine* (al que añadía también el diario vespertino *Informaciones* como eslabón difusor en Madrid de toda aquella “subcultura”). Todos los integrantes de la polémica cercanos de algún modo a la órbita del Partido Comunista incidían en una “conspiración” donde se aglutinaban diversos sectores intelectuales que tanteaban novedosos senderos estéticos inspirados en un sólido conocimiento de las vanguardias más coetáneas de su tiempo y, por otro lado, las editoriales nuevas con inclinaciones experimentales similares que los promocionaban. En el engranaje se incluía, como describió el Equipo Editorial de Comunicación, “los movimientos de subnormalismo, novísimos, Carnaval filosófico,...; las actividades ínfimas de Tusquets, Anagrama, Lumen, Barral Editores, etc. Son movimientos y actividades que aparecen en Barcelona y no tienen igual en la Meseta.” (“Otra alternativa cultural” 55-56). Como escribió Vázquez Montalbán “está creciendo un sordo y torpe rumor sobre el nacimiento de una Escuela de Barcelona, especializada, al parecer, en artes y oficios de irracionalismo, integracionismo, irrealismo y neocapitalismo.” (“El imperialismo cultural catalán” 32). Las intervenciones en el intenso debate se sucedían y la revista *Triunfo* creó directamente una sección en la revista denominada “Polémicas” donde insertaba ya todas las

intervenciones en esta pugna. Los tres grandes focos del virus de los “divinos” se sedimentaban en tres semblantes básicos, como escribía Vázquez Montalbán: su “no convencionalidad del lenguaje”, “la no domesticación a fracasadas fórmulas de política doméstica” y “un cierto talante lúdico un tanto enervante (hay que reconocerlo)” (32). Era evidente también que esta novísima estética de sesgo irracional y ‘hedonista’ de aquel nuevo “imperialismo cultural catalán” se enfrentaba ya abiertamente a la sección cultural antifranquista inspirada en el marxismo ortodoxo. Así, la polémica agrupaba y escindía por un lado a Eugenio Trías, Luis Carandell y Manuel Vázquez Montalbán. Por otro, emergía Alfonso Sastre, el columnista vasco Ignacio Latierro, que llegaría a ser a comienzos de la década de los ochenta secretario general del PCE de Euskadi, y los planteamientos más audaces del madrileño Equipo Editorial de Comunicación. Esta polémica, que se gestó en la revista *Triunfo*, se propagó a algunos periódicos donde intervendrían también Manuel Ballesteros desde *Madrid*, Pablo Corbalán en *Informaciones de las artes y las letras* o Jordi García-Soler en *La Vanguardia* (Gabriel Plata 149).’

La gran preocupación derivaba, como explicaba Ignacio Latierro, en que aquellos jóvenes catalanes abrían nuevos horizontes estéticos “como alternativa cultural” (“la extraña amalgama”). Es decir, todos los vericuetos de esta polémica discursiva se acendrabán porque el entorno de la *gauche divine* detentaba de forma gradual un mayor capital simbólico en el campo de producción cultural. Los referentes culturales cambiaban y se hacía inevitable vislumbrar y comprender el nuevo código como insinuaba Latierro: “si, por fin, vemos cómo sistemáticamente los ancianos santos padres, Lukacs y Sartre, se pierden en la bruma del olvido y en su lugar aparecen la Sontag y Roland Barthes, el ‘Kitsch’ y lo ‘Camp’, Marilyn e Yvonne de Carlo, no queda más remedio que pensar que algo pasa y reflexionar sobre ello” (“La extraña amalgama” 55). Se trataba de una escisión ya latente en los años previos y que anclaba en una relación inversamente proporcional

vanguardia estética e ideológica. Como escribió Manuel Vázquez Montalbán en la obra colectiva *Reflexiones ante el neocapitalismo* de 1968:

Uno sospecharía que la agresiva adjetivación de la dividida vanguardia progresista española peca de mala fe. Pero decide creer que más bien peca de analfabetismo o del raquitismo intelectual equivalente, a ciertos niveles de exigencia, que preside la vida cultural española. La cuestión es que enfrentados a la realidad de unos *establishments* culturales insuficientemente inteligentes para satisfacer las necesidades de la más reciente vanguardia, el problema de un productor cultural en España que no reniegue de socializar los medios de producción un día de estos, pero que se niegue en redondo a creer que el arte o la literatura deben más a Gorki que a Mallarmée [...] es el de fijar su certeza de que estos dos pies de su conciencia cultural no pertenecen a dos cuerpos distintos, sino a uno solo [...] Se está disponiendo a la vanguardia cultural contra el *establishment* político de vanguardia (107).

Esta diversificación del canon de lecturas estaba muy vinculada con el concepto “underground”, muy de moda en aquel momento. No hay que olvidar que la difusión del concepto entre los jóvenes de diversos países no sólo comprendía la voluntad de crear una especie de “contrasociedad” opuesta a la establecida, sino que también implicaba una labor de zapa sobre ella. Y desde ahí, había determinados autores considerados especialmente subversivos. Como escribía Eugenio Trías al citar a Nietzsche y a Artaud “diríase que, al igual que el Carnaval, irrumpen una vez en el gran año de la historia y se sumergen enseguida en el underground de su locura [...] que la ‘Moda’ los traiga un tiempo a la superficie no puede engañarnos sobre su verdadera naturaleza de ‘topos’.” (“La hora de la confusión” 26). En aquellas argumentaciones

discursivas lo “underground” se asociaba al nuevo protagonismo que debían adquirir la imaginación y la “locura”, y ambos conceptos a su vez se vinculaban a autores específicos con especial capacidad subversiva. Para Alfonso Sastre en cambio, el “underground” era un concepto irradiado desde dentro por el propio sistema. Una forma alternativa de alienación: “Y cuidado: el sistema nos prefiere energúmenos, gesticulantes, borrachos, ‘locos’. El sistema, con sus anticuerpos, ha segregado sus ‘reservas’ donde se puede gesticular a gusto... El underground es una creación del sistema: son sus calabozos. Sólo faltaría que nos sintiéramos a gusto en esas catacumbas.” (“Sin sede y sin grey” 32). Por tanto, como se puede observar, la legitimidad de un determinado canon literario y cultural se teñía de posicionamiento ideológico y, con ello, de divergencias en las alternativas al franquismo.

Esta polémica compulsiva, no obstante, no puede entenderse sin las implicaciones que las habían gestado desde su inicio: las mutaciones evidentes que se habían generado en el campo de producción cultural español. Cuando Sastre denunciaba en su obra *La revolución y la crítica de la cultura* que la atmósfera cultural española se había mercantilizado, obviamente aludía a la *gauche divine* y a sus “líderes espirituales fetichizados” (21). Aquella nueva autoridad se revelaba especialmente en la renovada crítica literaria, convertida en “verdaderos comisarios secretos” gracias a su nueva “proximidad –retribuida o no- a las plataformas del dominio cultural y a los establecimientos y los filtros de la cultura (acabamos de decir que pululan en los ‘alrededores de las Editoriales’)” (25). Por ello, frente a las acusaciones de veleidosos, frívolos y cómplices con el sistema capitalista (y, como prolongación, con el sistema ideológico instaurado, según Sastre), los escritores afines a la *gauche divine* se alzaban como estandartes de la vanguardia internacional más reciente y se apartaban con distanciamiento de lo que se denominaba maliciosamente como “las carencias de la meseta” o “la provincia intelectual”. Eugenio Trías denunciaba incluso la

aglomeración y fusión arbitraria de obras que pertenecían a ámbitos culturales diversos en el germen de las críticas que proferían sus detractores: “He aquí que hacemos un solo paquete con ‘Novísimos’ y ‘Manifiesto y Carnaval’ y lo bautizamos de algún modo. Correlacionamos este paquete 1 con un paquete 2, constituido por varias editoriales [...] se trata, como vemos, de un caso flagrante de esos cortes de esencia tan bien analizados por Louis Althusser.” (“‘Comunicación’ y su sombra” 34). Vázquez Montalbán, ante la difusión que comenzaba a irradiar aquella polémica, proclamó en varias ocasiones la autenticidad y legitimidad de los intelectuales vinculados a la órbita de la *gauche divine* (o, emulando sus palabras aquí, “Escuela de Barcelona”) porque también bajo sus escritos latía el mismo afán crítico y revulsivo que en otros sectores de la cultura antifranquista⁹⁵.

Los intelectuales de la llamada Escuela de Barcelona son tan impotentes como todos los intelectuales del ‘guetto’ europeo. Esgrimen su praxis con el mismo propósito crítico y revulsivo que los injustamente llamados realistas de la berza. Lo único que les caracteriza como grupo, a mi entender, es que proponen su propia inseguridad como un punto de partida y de estímulo intelectual. Si beben, peor para ellos, y si practican el *menage a trois*, no es cosa para mirones. Ponen una palabra detrás de la otra, una piedra detrás de la otra, un día detrás de otro.” (“El imperialismo cultural catalán” 32).

Hay algunas conclusiones que se pueden derivar de esta polémica colectiva que brotó en la revista *Triunfo* en 1970 y que exhibe bien la escisión evidente y la diversificación experimentada ya a

⁹⁵ En el año 2003 Vázquez Montalbán celebraba en su columna del diario *El País* la concesión por parte de la Generalitat de la *Creu de Sant Jordi* a José Ángel Ezcurra por su dilatada labor como director de la revista *Triunfo*. Al recordar aquella década terminal del franquismo en Cataluña Vázquez Montalbán escribía: “Los que recuerdan la Cataluña de entonces como una isla de prodigios culturaldemocráticos poblada casi exclusivamente por *gauche divine*, permítanme que les corrija sin acritud. La *gauche* que había era sobre todo *satanique* y la *divine* fue solidaria, ética y estéticamente ejemplar.” (“Triomf”, 13-10-2003).

finales de los años sesenta entre todo el arco de la izquierda antifranquista de la cultura española. Todos los integrantes de la polémica, tanto los afines a la órbita del Partido Comunista como la nueva izquierda alternativa que se podría vincular con algunas de las pretensiones de la *gauche divine*, se alejan voluntariamente en sus discursos de la legislación de esa “gramática de la racionalidad”, parafraseando al sociólogo norteamericano Alvin Gouldner, que emergía desde las instituciones académicas del ámbito universitario porque representaba cierta complicidad ideológica con el régimen franquista y aproximaciones epistemológicas y preferencias estéticas ancladas en el pasado. Pero con la nueva hornada de estudiantes en España el poder académico apenas controlaba ya los instrumentos legítimos para la producción y difusión del conocimiento entre los universitarios. Se imponía en cambio todo un abanico de discursos promoviendo la heterodoxia y la rebeldía cognitiva. Por otro lado, la izquierda antifranquista se había desbrozado por un modelo en que la pugna entre discursos desestabiliza la categoría de lo “dominante” al afirmar jerarquías múltiples que compiten entre sí. Los filósofos neonietzscheanos, que alcanzarían una posición institucional preeminente en apenas unos años, albergaban mayor capital cultural en aquel momento por su mayor familiaridad con la nueva vanguardia foránea y el amparo de una red de instituciones (editoriales, revistas, etc) mejor moldeada a las nuevas versiones de la cultura de masas o la publicidad, y se movían quizá con mayor habilidad entre diversos códigos culturales. Más allá de un canon de lecturas alternativo, que ciertamente Sastre conocía tan bien como Trías (Artaud, Nietzsche, Weiss), sí se puede identificar un desplazamiento notable en la sensibilidad, en las prácticas y formaciones discursivas más afines a los gestos anti-autoritarios, hábitos iconoclastas y crítica de la vida cotidiana que desplegaban las políticas específicas de la “nueva izquierda” en aquel entramado del “imperialismo cultural catalán”. Otro aspecto al que se podría aludir, como incidía Vázquez Montalbán, a pesar de la inclinación

constante a la provocación y la actitud desafiante de Trías (en cierta medida necesaria dentro de las luchas en el campo filosófico español), es que determinados patrones de consumo cultural ya no podía determinar el valor político y moral de un individuo: “Esgrimen su praxis con el mismo propósito crítico y revulsivo que los injustamente llamados realistas de la berza” (“El imperialismo cultural catalán” 32). Por último, todas esas acusaciones y críticas al “imperialismo cultural catalán” en sus diferentes facciones subraya el sentido de identidad colectiva que ya en 1970 exhibía la *gauche divine*.

Polémica entre Juan Benet e Isaac Montero en *Cuadernos para el diálogo*

Esta segunda polémica floreció en otro de los grandes referentes culturales de aquellos años: la revista de difusión mensual *Cuadernos para el Diálogo*. Fue creada en 1963 por el ex ministro de Educación Joaquín Ruiz Giménez, tras su derrota política por las violentas pugnas universitarias de 1956. Retomó su posición en la Universidad Complutense y conformó poco a poco un grupo de discípulos brillantes que se integrarían como miembros fundadores de la revista, con figuras eminentes como Gregorio Peces-Barba o Elías Díaz. Aquellos jóvenes redactores de la revista, que tanta autoridad y pujanza tendrían en los primeros años de la democracia española, habían asistido a los colegios más elitistas y a los estratos universitarios más distinguidos, como el colegio mayor César Carlos para graduados, en el que residían Raúl Morodo, Elías Díaz o Roberto Mesa. Aunque se buscó una amalgama ecléctica, una gran fracción de los integrantes fundadores alcanzaría posteriormente posiciones preeminentes en el campo de producción cultural y político, donde se incluían nombres como Juan Luis Cebrián, Ignacio Camuñas, Pedro Altares o José María Riaza. Por otro lado, se activaron sólidos vínculos con los nuevos sectores católicos, en pleno proceso de renovación bajo el papado de Juan XXIII y el Segundo Concilio Vaticano, y que promulgaban una nueva autonomía y distanciamiento del régimen franquista. La revista

afloraba, como se describía en el primer editorial, con una voluntad preferente de facilitar el diálogo y la intercomunicación de ideas y sentimientos, y se adhería claramente a principios democráticos. Aunque esta publicación alcanzó éxito comercial y se abrió a un amplio espectro generacional, en los comienzos el apoyo más directo emanó de miembros de la generación del 36, como Pedro Laín Entralgo, Aranguren o Tierno Galván (Pecourt 105).

Cuadernos para el Diálogo se asentaba cómodamente en los nuevos senderos del mercado de consumo y se desligaba de cualquier institución política o cultural oficial. En los años de mayor esplendor alcanzó tiradas de 120.000 ejemplares, y una encuesta elaborada por el Instituto de la Opinión Pública en 1970 la ubicaba como la publicación de mayor difusión entre el sector social constituido por estudiantes, licenciados y profesores universitarios, por delante incluso de *Triunfo* (Muñoz Soro 73). A pesar de que su masa lectora más asidua se situaba quizá en el espacio político de la socialdemocracia y los democristianos, la presencia de firmas afines al PCE fue una constante en la revista. Armando López Salinas, responsable de las reuniones del Comité de Intelectuales en Madrid, Jesús López Pacheco, Antonio Ferres, Isaac Montero, Juan García Hortelano o Alfonso Sastre intervenían con asiduidad. Aquel proyecto intelectual, como es bien sabido, incluía, además de la revista, una editorial, Edicusa, que publicaría obras claves de Aranguren o de Elías Díaz. Desde la perspectiva de los años resulta sorprendente que les permitieran editar una amplia gama de libros de enfoque marxista y otros de tono más liberal que resaltaban además el creciente interés en la sociología que se había suscitado en España. Aunque el corresponsal del *New York Times* anunciaba que la Ley de Prensa había abierto “la caja de Pandora” (Mangini 204), en aquellos años se abrieron numerosos expedientes, suspensiones y multas a diarios y revistas como *Triunfo*, *Destino*, *Madrid* o la propia *Cuadernos para el Diálogo* que les acarreaban además múltiples problemas económicos. *Cuadernos*, a pesar del éxito de

ventas durante años y de su singularidad en el campo cultural, encaró también obstáculos económicos derivados de las sanciones de la censura, la resistencia a aceptar ingresos publicitarios y sobre todo de la participación en otras empresas editoriales deficitarias como la editorial marxista Ciencia Nueva (Pecourt 106).

Hacia 1970 *Cuadernos para el diálogo* ya se había convertido en absoluto referente entre la intelectualidad antifranquista. Apenas un año antes, se había suscitado una enconada polémica con motivo de la publicación del número extraordinario de mayo de 1969 dedicado a “Treinta años de literatura española”, donde participaron incisivamente Carlos Barral, Rafael Conte o Salvador Clotas y rápidamente se extendió a otras revistas y alcanzó tintes políticos. Curiosamente desde publicaciones muy afines al régimen, como en *Arriba* y en *Pueblo*, se incluyeron críticas con reprobaciones hacia los miembros de la *gauche divine* muy similares a las que vertían desde la órbita comunista, acusándolos de “neo-capitalistas”⁹⁶. En diciembre de 1970 se encendió de nuevo la polémica con motivo de una mesa redonda que había preparado la revista para hacer un diagnóstico de la novela actual bajo el título “A treinta años del siglo XXI” en uno de los números más sugerentes de la historia de la revista⁹⁷. Entre los participantes se había escogido taimadamente a autores de muy diversa estirpe: Juan Benet, J.M. Caballero Bonald, José María Guelbenzu, Carmen Martín Gaité, A. Martínez Menchén e Isaac Montero. El devenir de las

⁹⁶ Incluso al propio consejo editorial de la revista les sorprendió la enorme repercusión de aquel número extraordinario dedicado a las últimas décadas de la literatura española. A Salvador Clotas le caían críticas encarnizadas por su extenso artículo “Meditación precipitada y no premeditada sobre la novela en lengua castellana”. Ciertamente, uno de los denuosos más recurrentes fue el de encarnar una nueva versión del “neocapitalismo”, como decía Tomás Salvador: “*Cuadernos para el diálogo*, patrocinado por un ex-embajador, ex ministro, es una de las variadas publicaciones del neo-capitalismo español. El fenómeno del neo-capitalismo es que, teniendo un miedo enorme a la nacionalización de la Banca y la socialización de los servicios claves, ha suscitado un movimiento liberal-progresista cuya finalidad esencial es evitar dichas nacionalizaciones.” (*Arriba*, 19-05-1969).

⁹⁷ En aquel número especial también se incluían una mesa de poesía (que reunía a Carlos Bousoño, Gabriel Celaya, Ángel González, José Hierro, Antonio Martínez Sarrión, Blas de Otero y Luis Rosales) y otra de poesía en Cataluña (con Carlos Barral, Bartra, F. Cid, Cucurull y Carles Miralles), pero ninguna de ellas desencadenó tanto interés ni rechazo como la dedicada a la novela.

intervenciones desencadenaría una dura pugna que se recogía en otra sección de ese mismo número titulada “Polémica” entre Juan Benet e Isaac Montero.

En 1970 los lazos entre Juan Benet y los miembros de la sección más literaria de la *gauche divine* eran férreos y fructíferos. Como describen Gracia y Ródenas: “las afinidades barcelonesas de Juan Benet propician todavía, en torno a 1970, un nuevo circuito y casi una suerte de delegación catalana para el ingeniero madrileño” (195). El propio Benet describe bien en un exiguo ensayo, “El efecto Barral”, los súbitos orígenes de esta amistad:

Un día de otoño de 1969 se presentaron en mi casa, sin previo aviso, Vicente Molina-Foix y Pere (entonces Pedro) Gimferrer; habían leído mi primera novela, publicada unos meses antes, y deseaban comprobar que yo contaba con una existencia en carne y hueso o constatar que eran tan solo un personaje de ficción [...] y para sellar sus dudas me anunciaron la próxima visita de un tercer joven, de nombre Félix de Azúa, también interesado en verificar mi identidad [...] El tercer joven me visitó en los umbrales del invierno [...] y tuve la imperdonable flaqueza de mostrarle una pieza inacabada, escrita a máquina sobre un rollo de papel continuo de unos 80 metros de longitud (151).

Las relaciones entre Benet y aquellos jóvenes fueron intensas durante años. Gimferrer ya había escrito tres reseñas encomiásticas por su novela *Volverás a Región* (1967) y Félix de Azúa confesó incluso el proyecto de un libro colectivo con Benet: “hay incluso un libro inacabado entre Gimferrer, Benet (como maestro) y yo” (*Infame turba* 79). Aquellos vínculos –Félix de Azúa era en aquel momento asesor literario de Seix Barral- desembocaron, como es bien sabido, en el premio Biblioteca Breve para la novela de Benet *Una meditación* (1969). El escritor madrileño reconocía el poder de gravitación que desplegaba la editorial de Carlos Barral entre la atmósfera

cultural de aquellos años: “Seix Barral parecía el centro de un sistema que dictaba gusto y tendencias alrededor del cual giraban muchas personas y cosas, todas animadas por el afán de novedad” (“El efecto Barral” 153).

A pesar de la distancia, Benet en aquellos años vivió muy próximo a la *gauche divine* y, tras la escisión de Seix Barral apenas unos meses después del premio, Benet confió toda su obra a Rosa Regás y a su nueva editorial *-La Gaya Ciencia-* durante toda la década de los años setenta. Incluso se adhirió a aquel nuevo estilo de vida que exhibían los “divinos” en Barcelona: “no será difícil comprender que quien entraba en aquel mundo por la puerta grande – y el premio Biblioteca Breve era una de esas puertas- podía sentir el giro en su vida hacia una trayectoria más mundana, más desenfadada, también más próspera con un poco de suerte y talento y acaso más elegante” (154). La visita de Benet al despacho de Carlos Barral adoptaba visos de un punto de inflexión, el umbral hacia una nueva versión de entusiasmo y hedonismo que desplegaban aquellos jóvenes catalanes irreverentes: “creo recordar que tuve la sensación de que aquella tarde, para mí en particular, había concluido la posguerra” (154).

A finales de los años sesenta, por fin la segregación y frialdad que habían mostrado los polos de Madrid y Barcelona comenzaban a anularse entre los jóvenes escritores. Terenci Moix se traslada a la capital en 1966 a un ático del barrio de Salamanca y fragua una estrecha amistad con Antonio Martínez Sarrión y por otro lado Félix de Azúa, Molina-Foix y José María Álvarez compartían tertulia en Madrid (*Nuevos y novísimos poetas* 115). Benet también marcó esa transición en Madrid al sustituir la añeja tertulia de los escritores realistas en el restaurante Gambrinus por la flamante terraza del bar Dickens en los albores de los años setenta, rodeado de apóstoles jóvenes, como Fernando Savater, Antonio Martínez Sarrión, José María Álvarez, y también figuras más consagradas como Juan García Hortelano o el chileno José Donoso. Siempre

en las fechas cercanas a la Feria del Libro de Madrid se integraban también a la congregación la fracción editorial catalana de la *gauche divine* (Castellet, Barral, Moura o Herralde) (José María Álvarez 318).

Hay dos profundas convicciones que siempre han teñido la figura de Juan Benet. Por un lado, el espeso hermetismo que dimana de sus novelas. Sus abruptos cambios temporales, un estado de suspensión que anula la comprensión integral de su obra, la abundancia y especificidad léxica o la extrema longitud de sus párrafos discursivos entrelazan un desafío a la lectura de sus novelas que en ocasiones le arrinconan en una voluntad premeditada confesada por el propio autor: “la gloria de un escritor descansa en la facultad de seguir siendo un motivo de gozo para la clase culta” (“La aparición de Juan Benet” 25). No hay duda, como asevera David K. Herzberger, que aunque cronológicamente Benet pertenece a aquella hornada de autores (encasillada como la Generación de 1950) con una predominante estética de orientación neorrealista y una concepción de la novela como servicio público, su obra se revela como una profunda ruptura (25), no ya sólo con un realismo más o menos crítico, sino contra toda la tradición realista de la literatura española, incorporando en cambio a las depauperadas letras españolas de la posguerra la tradición anglosajona que había leído con minuciosidad.

En segundo lugar, Benet, con sus juicios enfáticos, irreverentes y maniqueos, se había convertido en un “enfant terrible” de las letras españolas hacia 1970, cuando ya gozaba de enorme reputación entre los jóvenes. En marzo de aquel mismo año rechazaba la invitación de Pedro Altares, director de *Cuadernos para el Diálogo*, en una célebre carta en respuesta a la invitación que se le había propuesto para que colaborara en un número de la revista que iban a dedicar al novelista decimonónico. Benet, siempre excesivo, consideraba el culto a Galdós “una desgracia nacional” (“Sobre Galdós” 138). También en aquel momento redactó el prólogo a la versión

española del ensayo de Stuart Gilbert *El Ulysses de James Joyce* que se publicaría un año después donde relegaba y mostraba sus dudas sobre la grandeza del escritor irlandés: “para mí tengo que las innovaciones de Joyce fueron de tono menor, como corresponde a un escritor menor” (“James Joyce, una separación” 153). A comienzos de julio de 1970 insistía con una tónica muy similar en el diario *Informaciones* con un artículo titulado “Contra James Joyce”. Desde una óptica similar, en la reciente edición preparada por José Teruel, *Correspondencia* (2011), donde se publican 67 cartas entre Juan Benet y su íntima amiga Carmen Martín Gaité, la escritora salmantina, que había sido en cierta medida mentora de Benet, le reprocha en una misiva de junio de 1970 los nuevos hábitos exhibicionistas y provocadores que había adoptado derivados de sus nuevos vínculos con los jóvenes “divinos”

Desde que estás tan descaradamente entregado a la exhibición y publicidad de tu propia persona física de escritor de moda apreciado no tanto por la calidad de sus páginas cuanto por un entrechocar de anécdotas, ditirambos y variedades, he pensado que mi llamada la meterías en el mismo saco que la de Molina Foix, Ana María Moix o cualquier otro *oix* similar, tan proclive como tu nueva situación te ha hecho confundir la velocidad con el tocino. (*Correspondencia* 76).

Por tanto será desde estas coordenadas tan peculiares como debe afrontarse la posición de Benet en el campo literario cuando se desencadena la agria polémica que le enfrenta a Isaac Montero en diciembre de aquel año. Benet en aquel momento gozaba de un vasto capital simbólico entre los escritores más jóvenes, encauzado por sus novelas de claro sello experimental, su autonomía y su conducta irreverente. Como describe Ignacio Echevarría en el prólogo de su edición de los ensayos de Juan Benet:

En el contexto cultural de la España de los años sesenta, Benet era un rara avis. Su formación de ingeniero, la amplitud y la variedad de sus lecturas, guiadas por una curiosidad infatigable, sólo refrenada por sus intolerancias y sus fervientes rechazos; la radical incompatibilidad de su gusto con el imperante entre la mayor parte de sus contemporáneos; la determinación con que orientó su vocación de escritor, exento de las servidumbres que conlleva ganarse la vida por medio de la escritura, le procuraron una posición muy peculiar (*Ensayos de incertidumbre* 23).

Desde aquí, Benet propaga su peculiar concepción de la novela y de los valores estéticos, evocada especialmente en su ensayo *La inspiración y el estilo* (1966), publicado en la *Revista de Occidente*, que alcanzaría un notable éxito unos años después. El texto constituye todo un programa literario, pero sin duda lo más significativo de esta creación es la naturaleza del vínculo con la tradición en la que se inserta, y para cuya consideración parece imprescindible concebir su obra desde una integridad global, insertando su obra ensayística casi como una prolongación de sus piezas narrativas. Como él mismo afirmó en una entrevista: “Sí, yo escribo ensayo con el mismo espíritu con que escribo novela” (*Ensayos de incertidumbre* 20). La obra en principio exhibe un propósito muy concreto: “indagar la razón por la cual desapareció del castellano el *Grand Style* para dar paso al costumbrismo” (*La inspiración y el estilo* 26), ya que, según el autor, desde el siglo XVI la literatura española sólo ha salido de la taberna para ir a la iglesia (121). Pero indudablemente sus aserciones más interesantes derivan de su asociación de inspiración y estilo: “la inspiración le es dada a un escritor sólo cuando posee un estilo o cuando hace suyo un estilo previo” (36). La creación de una novela se sintetiza en última instancia en la asunción de un estilo personal: “el hombre maduro lo es tanto más cuanto no necesita de los descubrimientos; más bien los rechaza, ya que es capaz, de ahora en adelante, de concebir cualquier obra como un puro

problema técnico o como el ejercicio de unas facultades acrisoladas” (45). El escritor, por tanto, no encara su creación a través de habilidades cognoscitivas sino gracias a una estilística que le va a dictar el microcosmos de su universo. Se concede de esta manera al estilo unas cualidades trascendentales. No hay duda de que para Benet el estilo es una vía de conocimiento (como lo atestigua claramente en su prólogo a la edición en castellano publicada en 1970 de la obra de William Faulkner *Las palmeras salvajes*, autor por el que sentía absoluta veneración), pero singular, ya que desde su perspectiva el conocimiento sensible abre instancias cualitativas del mundo que la ciencia o la técnica no pueden comprender. Lo inviste incluso con ropajes de una religión:

Yo adelanto ya mi proposición: el estilo proporciona el estado de gracia; a mi modo de ver, y a falta de otro término más específico, es preciso buscar en el estilo esa región del espíritu que, tras haber desahuciado a los dioses que la habitaban, se ve en la necesidad de subrogar sus funciones para proporcionar al escritor una vía evidente de conocimiento, independiente y casi trascendente a ciertas funciones del intelecto, que le faculte para una descripción cabal del mundo (*La inspiración y el estilo* 49).

Como se puede observar por su selección léxica y por la abstracción de sus aserciones, Benet describe el proceso de creación literaria como una veta trascendente y colmada de “incertidumbre”, “un estado que me cumple”, como decía el autor (*Ensayos de incertidumbre* 33). Detrás de estas aseveraciones se filtra la filosofía neokantiana de las formas simbólicas (aunque siempre de forma implícita porque son reflexiones que se “naturalizan” como evidencias), que ha estado con mucha frecuencia presente en las reflexiones literarias y de otros ámbitos artísticos, o bien se podrían imbricar con todas las tradiciones que afirman la existencia de estructuras

antropológicas universales. Se trataría en última instancia de unas formas universales de la “creatividad” literaria, una esencia de lo “literario” que el autor debe desentrañar.

Obviamente también las definiciones de “estilo” adquirirían en Benet unos atributos llenos de indeterminación: “Se puede imaginar que el estilo no es otra cosa que el resultado de unas condiciones sin par (personalidad, rasgos de carácter, sedimentos de la educación, sublimación de una vocación o de un quehacer) aplicados al cumplimiento de una función” (*La inspiración y el estilo* 190) o bien como una suma de imaginación y lenguaje: “El mundo de la poesía [...] es un producto único de la Imaginación y del Lenguaje, confundidos en una sola categoría que a falta de otra palabra he terminado por llamar estilo” (101). Benet alude por tanto a valores transhistóricos y ontológicos para definir el proceso de creación literaria, una versión de maná indeterminado que debe alcanzar el autor para sumirse en él. Analiza la literatura con categorías y conceptos entresacados de los propios textos literarios, a los que al mismo tiempo aspira a conocer. El célebre filósofo y antropólogo francés Paul Ricoeur deslindaba tres delimitaciones que consideraba imprescindibles para acotar una obra literaria y que quizá Benet hace desvanecer al investir sus reflexiones de unos códigos sacros: pensar la pieza literaria inscrita en un tiempo concreto, determinar configuraciones de sentido que impliquen las consecuentes dimensiones dialécticas complejas y por último acometer el texto literario con sus dimensiones altamente mediatizadas que son, por su propia naturaleza, áreas de interpretación.

El paradigma que mejor exhibe los nuevos códigos estéticos de Benet son sus propias novelas, muy representativas e influyentes de un auténtico cambio en la sensibilidad literaria colectiva que se desencadena en apenas unos años en España. Su fuerte estructura simbólica y la ubicación en aquella comarca mítica y enigmática donde sitúa sus novelas, “Región”, acarrea, como muy bien señaló hace años el editor Constantino Bértolo, una lectura que supone poco a

poco el traslado de la guerra civil desde el lugar que hasta entonces había ocupado, la historia, lo político, hacia un espacio diferente: lo mítico, lo privado, gracias al despliegue de nuevos instrumentos narrativos que se inspiraban en la tradición literaria anglosajona: Conrad, James o *La rama dorada* de Frazer (Bértolo 37). El trasvase por tanto era evidente. Si la literatura de cuño realista, que tanto vilipendíaba Benet, había originado una concepción de la novela como servicio público, su propuesta literaria supondría una “reprivatización” y, yendo más allá, su transformación en servicio sacro (39).

No sería complicado trenzar una tradición en la teoría literaria, especialmente anglosajona, donde se podrían inscribir las ideas sobre literatura de Benet. Aquella idealización estético-humanística de una determinada tradición literaria era similar a la que había brotado de Matthew Arnold y sobre todo del temprano ensayo de T.S. Eliot *Tradition and the Individual Talent* (1919). Eliot también aderezaba un “escrutinio” de las obras que conformaban la “tradición”. Benet, como señala Antonio Chicharro, a pesar de entender la creación literaria desde ese estado de “incertidumbre”, derivada de la inspiración que sólo reverbera con “ciertas insinuaciones”, entendía también que este proceso comportaba un oficio y suponía una tradición (190). Incluso el gusto, como “categoría de juicio” sólo brotaba a través de la familiaridad con las obras de arte (*La inspiración y el estilo* 109). Sin embargo para Eliot, el “sentido histórico” que debía confrontar un escritor, es decir, la necesidad de ubicarse en un lugar concreto dentro de la tradición escrita, debía desembocar en la “despersonalización” del artista y el poeta en una forma de “catalizador” impersonal de la experiencia. Para Benet en cambio, el “estilo”, como hemos visto, constituía la personalidad y el fin último del creador. En esta voluntad ulterior de definir las condiciones necesarias de la experiencia estética o desentrañar la esencia del lenguaje literario podríamos inscribir también a muchos de los escritores de la órbita de la revista francesa *Nouvelle Revue*

Française, sobre todo a Paul Valéry, o a los estudiosos, redescubiertos y muy en boga en aquel momento, del formalismo ruso y a los estructuralistas de la Escuela de Praga.

Aquella marca de identidad que Benet cultivaba con énfasis fue la instancia atractiva para los jóvenes “divinos”. Años más tarde, Gimferrer aseguraba: “Lo que más pudo en su día chocar al lector español en Benet es el estilo, violenta transgresión y desafío lanzado a la totalidad de la prosa castellana de posguerra” (Chicharro 176), y Félix de Azúa en el ensayo que le dedicó recientemente, “Benetiana”, recordaba “esa peculiaridad de su *maniera* que tanta influencia ha tenido sobre los escritores más jóvenes” (*Lecturas compulsivas* 271).

No hay que olvidar que en aquellos años, donde se desata la polémica entre Benet y Montero, la teoría literaria por fin se desfloraba en España. Fernando Lázaro Carreter acercaba la teoría literaria de base lingüística que se estaba difundiendo en Estados Unidos y a algunos de los formalistas rusos; la colección Ensayos/Planeta y las editoriales catalanas afines a la *gauche divine* publicaban múltiples trabajos sobre semiología y algunos jóvenes profesores universitarios se empapaban de la “explosión de la moda Goldmann que a finales de los años 60 era un reguero de pólvora en las facultades de letras españolas” (Garrido Gallardo 40). Por supuesto, se cultivaba con profusión todo un abanico de teorías literarias marxistas mediante las traducciones permitidas (en gran medida a través del equipo Comunicación) y por otro lado se propagaban también los estudios lingüístico- estructurales.

Estas coordenadas históricas y culturales desataban con facilidad en aquel momento en España perspectivas estéticas opuestas sobre la novela y los planteamientos se polarizaban. Como así sucedió en la mesa redonda de escritores que preparó *Cuadernos para el diálogo*. Benet ya avisaba: “A mí me parece que las discusiones de este género, cuando se centran sobre caracteres sociológicos, van por mal camino” (“Mesa redonda” 49). El equipo de redacción de la revista se

sintió incluso obligado a añadir un editorial en aquel número en el que se desmarcaban de las opiniones de los autores que lo integraban y asumían necesaria una pequeña “explicación introductoria”:

Quizás pocos números de *Cuadernos para el diálogo* estén tan necesitados de una explicación introductoria como este extraordinario que el lector tiene en sus manos. Explicación no tanto de una posible ‘exposición de motivos’, quizás innecesaria como de la génesis de su elaboración, significativa en cuanto que remite a un momento de la literatura española difícilmente abarcable con arreglo a unos criterios ideológicos fijos, sean éstos de un tipo o de otro (“Tiempo de polémica” 1)

En España era obvio que el debate sobre el concepto de estética en aquel momento se teñía de múltiples implicaciones. La indeterminación y amplitud de la noción permitía sin embargo ubicar al artista en el campo de producción cultural y casi asignarle un estatus y un capital simbólico concreto. Como ha escrito Terry Eagleton:

If the aesthetic returns with such persistence, it is partly because of a certain indeterminacy of definition which allows it to figure it in a varied span of preoccupations: freedom and legality, spontaneity and necessity, self-determination, autonomy, particularity and universality, along with several others. My argument, broadly speaking, is that the category of the aesthetic assumes the importance it does in modern Europe because in speaking of art it speaks of these others matters too, which are at the heart of the middle class’s struggle for political hegemony (*The Ideology of the Aesthetic* 3).

El otro gran protagonista de aquella contienda en *Cuadernos* fue el escritor madrileño Isaac Montero. Tradicionalmente siempre se ha inscrito su obra en lo que “en término vago aún se llama realismo social”, como decía Jesús Fernández Santos (algo que enfurecía al escritor). Sin embargo, aunque siempre mantuvo una “ética de compromiso” en su creación artística, adoptó poéticas experimentales y transgresoras. Probablemente el ejemplo más evidente de este afán fue su serie de volúmenes *Documentos secretos* (editados por Mario Muchnik en cuatro tomos), que comenzaría a publicar en 1972 y que procuraba atestiguar algunas de las prácticas monstruosas del franquismo pero con una escritura con estructuras novedosas. Su producción literaria no menguó con los años, y en 1999 recibiría el Premio de la Crítica por su obra *Ladrón de lunas*.

Pero ya antes de la polémica con Benet de 1970 su actividad literaria y cultural había alcanzado un dilatado curso. Si Juan Benet había asistido a las veladas del restaurante Gambrinus en Madrid como habíamos mencionado, junto a Valverde, Martín Santos, Sastre, Aldecoa o Ferlosio, Isaac Montero lo hacía en la activa tertulia ubicada en las cuevas de Sésamo. En 1957 conquistó el célebre premio de relatos que allí se fallaba (fundado dos años antes) y que se publicaría en 1960 en forma de libro con los otros ganadores, tales como Juan Marsé, Alfonso Grosso o Luis Goytisolo. También estuvo muy vinculado con aquellas reuniones conspirativas que se organizaban en el Hotel Suecia desde 1958 con el cenáculo catalán de la órbita de Seix Barral, empeñados en aquel momento en difundir obras de cuño realista y con evidente voluntad de servicio público. Pero probablemente su función más importante en aquellos años fue la dirección de *Acento cultural* (1958-1961), la última de las revistas culturales del SEU y sin duda la que acarrió más importancia. Aquella publicación fue por encima de todo una auténtica factoría de hallazgos, renovaciones y amparos de las diferentes versiones de la estética realista. En su primer número en noviembre de 1958, Jesús López Pacheco denunciaba el “realismo sin

realidad”, muy difundido, según él, en la narrativa de aquel momento, frente a las versiones más depuradas de Carmen Laforet, Sánchez Ferlosio o Fernández-Santos. De forma similar, en el segundo número Alfonso Sastre demandaba un “realismo profundizado” capaz de superar un mero costumbrismo (Gracia y Ródenas 128). En aquel magma que brotaba de la revista, Castellet defendía la originalidad formal que exhibía *Las afueras* de Luis Goytisolo, César Armando Gómez reflexionaba sobre el arte y la libertad y dos militantes comunistas, Antonio Ferres y López Salinas, publicaban capítulos de su libro de viajes *Caminando por las Hurdes* (que editarían posteriormente en Seix Barral en 1960 con ilustraciones de Luis Buñuel y de Oriol Maspons). Hacia marzo de 1959 se dedicó el quinto número de la revista a Antonio Machado -aunque mutilado por la censura- sumándose a los múltiples homenajes de aquel año. Aquella transgresión sin embargo determinó secuelas: el siguiente número no aparecería hasta un año después y desencadenaría la desaparición de la dirección de Isaac Montero y la incorporación como redactor jefe de un jovencísimo Rafael Conte.

Isaac Montero sufriría las mutilaciones de la censura desde todas sus gradaciones. Una de las medidas iniciales de la “Ley de Prensa” de Fraga de 1966, después de apenas seis meses de entrar en vigor, fue la prohibición de la difusión de su primera novela, *Alrededor de un día de abril*, que no saldría en una editorial comercial hasta 1981. Como decía el autor en una crónica en la que deliberaba sobre las últimas décadas de la narrativa española titulada “Una crisis entre dos exaltaciones antagónicas” publicada en *Triunfo* en junio de 1972, la censura había sido “el verdadero crítico todopoderoso, teórico de primera magnitud, omnímodo programador de la industria editorial [...] orientando y cribando selectivamente los tanteos y búsquedas” (90). En aquel detallado diagnóstico Montero enfatizaba también la atmósfera de crisis de la novelística española en los años sesenta, sacudida por la nueva narrativa del *boom*, los hallazgos de la

literatura del exilio o la difusión de autores prominentes que escriben en catalán. Curiosamente en su análisis, aunque rechazara la condición de vanguardia de la novelística de Benet -“calificar de ‘vanguardia’ a estas alturas a una obra nacida de la contemplación de Faulkner, como es el caso de Benet, resulta una broma” (94)-, le reconoce como “abanderado” de las nuevas tendencias estéticas:

Los tanteos y búsquedas de los novelistas aparecidos en el transcurso de la década estarán presididos a mi modo de ver por la presencia de un nuevo autor: Juan Benet. Él es quien en sus tres novelas –Volverás a Región, Una meditación y Viaje de invierno- encarna y en cierto modo resume la necesidad de orientar nuestra novela en sentido contrario de la tentativa de los años cincuenta. Su obra será asimismo la que proporcione un dato vivo ejemplar a quienes propugnan aquí no sólo sacar el género de moldes gastados, sino situarlo en un quehacer ajeno a las preocupaciones y servidumbres de la conciencia y la crítica históricas. En la obra de Benet importa más el ejercicio literario en sí –cultivo, dominio e innovación de las formas- que las significaciones –oscuras y ambiguas, impenetrables-. Es todo ello precisamente, lo que convertirá a Benet –el último en llegar— en abanderado de la nueva tendencia (93).

La prioridad absoluta que Benet concedía a aquel “ejercicio literario” la exhibió con llana franqueza en la mesa redonda de *Cuadernos para el diálogo*. Todas las intervenciones de sus integrantes confluyeron sobre las piezas y factores que componían una novela. Benet insistía una y otra vez en la condición autónoma de la novela, denunciaba simultáneamente que en el análisis de algunos de los escritores participantes “los términos de la discusión están basados sobre cánones extraliterarios” (48) y avalaba “un proyecto centrado sobre las artes narrativas y sobre las

reglas del arte narrativo que no se definen por otras cláusulas de la sociedad” (50). Guelbenzu y Martín Gaité, de forma más moderada, amparaban ese mismo juicio. Frente a ello, Isaac Montero, con una tendencia más conciliadora en aquella mesa, añadía al trabajo personal del autor la influencia básica de “unas determinaciones históricas concretas”:

Lo que yo no veo es que toda evolución literaria sea sólo fruto de un esfuerzo personal; que ese esfuerzo existe, es innegable, como también es innegable que ese trabajo personal se constituye como oposición a unos cánones literarios. No me refiero solamente a un pensamiento dominante o a un gusto dominante, sino, incluso, a unos cánones literarios establecidos. Pero no veo que esa evolución, nacida de ese esfuerzo y esa oposición al canon dominante, no esté ligada a determinaciones históricas concretas, a imposiciones del momento en que el escritor vive (50-51).

Benet en la última intervención, sentencioso y grandilocuente, se mantenía inquebrantable: “habría un colofón: levantar una especie de acta notarial de que los criterios sociológicos, históricos y científicos de la literatura no son presentables” (52).

En la siguiente sección de aquel número extraordinario de *Cuadernos* se encendía irremisiblemente el litigio con un insólito y belicoso artículo de Isaac Montero titulado “Acotación a una mesa redonda” en una sección que la revista rotulaba como “Polémica” (65). Al final de su extenso escrito Montero justificaba su registro por la “arrogancia” y los modos que había exhibido el autor de *Una meditación* en la mesa redonda. Desde la perspectiva de nuestro análisis, el artículo que publica Montero atesora un gran interés. Más allá de los exabruptos contra Benet, “un sacerdote de la infabilidad del acto creador” con “finalidad autopropagandística” y la necesidad de mantener su “reputación de *play-boy* de las letras” (66), de su escrito se pueden

desprender tres grandes ideas: en primer lugar, la convicción de que tras la retórica de Benet emanaba una “ideología político-cultural de grupo que aspira al predominio” (66). Según Montero, se anhelaba en aquellas facciones “una situación hegemónica” y la consecuente “formación de un cuerpo doctrinal”.

En un segundo punto reitera la percepción de una identidad colectiva entre parte de la nueva *intelligentsia* española en la que se integraría Benet; estaría compuesta en su gran mayoría por miembros de la *gauche divine*, y exhibirían una, digamos, formación discursiva común y unas preferencias estéticas afines:

La importancia de las *boutades* de Juan Benet, en consecuencia –y quizá esto no le guste a un titulado del más pudoroso individualismo-, se asienta en lo que en ellas hay de expresión colectiva. En la misma corriente, y con métodos de navegación parejos, se sitúan trabajos como los de Carlos Barral y Salvador Clotas en el anterior número de *Cuadernos* dedicado a la literatura de nuestra posguerra; o la postrera actividad editorial del mismo Barral en el terreno de la literatura española viva; o la antología de ‘novísimos’ y otros chispeantes ensayos de José M. Castellet; o las gacetillas pseudocríticas de un Eduardo G. Rico; o muchos de los ejercicios de onanismo narrativo de Terenci Moix; en otros terrenos cabe encontrar los equilibrios metafísico-funambulescos de Eugenio Trías (66).

A continuación Montero enumeraba una serie de rasgos que anudaba aquella fracción de intelectuales, ya casi clichés, con los que incidía en los denuestos habituales que recibían los miembros de la *gauche divine*: “elitismo”, “irracionalismo”, “pretensiones de cosmopolitismo y ruptura con las tradiciones nacionales”, “culto a la trivialidad y búsqueda permanente de la moda”, “concepción de la vanguardia como mero experimento lingüístico”, “adscripción a los

métodos críticos estructuralistas, aunque, eso sí, con el debido despego, a la espera de cualquier nueva invención que, sea cual sea su utilidad, aparezca en lontananza; *snobismo* en fin” (67). Había, como vemos, una alianza tácita entre los añejos intelectuales antifranquistas apegados al partido comunista de recelo y sospecha hacia esta nueva ola “divina”. Aunque, como intuía Montero, más allá de una disposición conspirativa, parece evidente que se traslucía una nueva realidad discursiva, muy dependiente de los vaivenes intelectuales foráneos, que amasaba sin duda el nuevo capital cultural dentro del campo literario y que ellos detentaban. No se puede atender por tanto a la deconstrucción de esta polémica sin considerar a todos los agentes inmersos, las posiciones que ocupan, las instituciones que los actualizan y toda la violencia en su dimensión simbólica, como bien decía Pierre Bourdieu (*Las reglas del arte* 297).

Por último, derivada de esta argumentación basada en la inclinación conjunta de una nueva *intelligentsia*, Montero discernía en ellos también el fin último de enfrentarse directamente con los parámetros del “materialismo histórico-dialéctico” y su secuela estética: “el realismo socialista”:

A mi modo de ver, el rasgo fundamental, cuidadosamente velado además, de esta actitud con aspiraciones ideológicas es el de situarse frente a las concepciones del materialismo histórico-dialéctico, o más exactamente, y por no abandonar el terreno de la literatura, frente a lo que se ha denominado poética del realismo social (67).

Ciertamente Montero envolvía toda su argumentación en una sospecha subrepticia. Su afán por “descubrir la mercancía que se oculta en los vagos eufemismos y en las imprecisas alusiones al canon literario por excelencia de esta estética” le empujaba quizá no sólo a olvidar las lógicas internas de los objetos culturales, sino a voltear en relación inversa las recriminaciones de Benet.

La “fecundidad liberadora de la literatura” no recae en una “oscura independencia” sino que “se arraiga en compromisos ideológicos” por lo que las preferencias de los nuevos exquisitos avocaba “en instrumento de esterilización de una novela auténticamente libre” (68).

La consecuente respuesta de Benet aparecía a continuación en la misma sección, por lo que se entreve la mediación de los editores de *Cuadernos para el Diálogo*. Benet reaccionaba con sorna en un escrito más breve. Aducía cómo ante la “recia personalidad política y artística” de Montero, el devenir de acontecimientos siempre empujaba a “que le lean a uno la cartilla” (75). “El catecismo es bien breve y conocido: el materialismo histórico-dialéctico, con guión para que el tándem funcione como debe (75). Benet entendía que sus discrepancias derivaban exclusivamente de la fe de Montero en una doctrina, que además había que aceptar en su integridad por su propia naturaleza o rechazarla. Sin artificios, Benet se mostraba totalmente reacio a la ortodoxia marxista: “yo no creo que la historia se mueva accionada por un solo motor, no creo que la sociedad sea –exclusivamente– la consecuencia de la lucha de clases ni que la conciencia haya de ser, antes que otra, el conocimiento y participación en ese conflicto” (75). Con aire satírico parodiaba aquel idealismo combativo muy extendido entonces entre intelectuales afines al partido comunista que sobrevaloraba el papel de la literatura en la lucha política: “El arte literario es tan idóneo para hacer la revolución como el cuplé patriótico para enardecer un país y ganar una guerra en ultramar [...] la literatura, por tener un ‘status’ propio, tiene su propia moral, que no tiene por qué coincidir con el deber social” (75). Rechazaba incluso, en una confusa aseveración terminológica, que en cualquier producción artística hubiera “determinación ideológica”.

Quizá lo más interesante de la intervención de Benet fuera la denuncia del afán monopolizador de la causa antifranquista que emanaba desde la órbita comunista y la implicación

de una equívoca “ética del compromiso”. Sus palabras denotaban una situación ya obvia en España en aquel momento: la cultura seguía siendo antifranquista, pero no toda la cultura se identificaba ya con la resistencia.

Un poco más excesiva es su ambición de monopolizar la cultura y el enemigo. Durante años han servido una cultura tan ramplona como una alpargata, y tan aromática como un insecticida, que cierto buen público español se ha visto obligado a tolerar e incluso a aplaudir bajo la coacción de la culpa colectiva, pues de no hacerlo así quedaban alineados junto a los censores oficiales y las fuerzas del orden (76).

La deriva de esta segunda polémica entre Benet y Montero hacía confrontar una nueva versión de una reiterada antinomia que reverberaba continuamente en las esferas intelectuales de la España tardofranquista: por un lado, una perspectiva literaria formal, con afán esencialista, que busca delimitar las condiciones necesarias para la experiencia estética y que envuelve la creación artística en un aura enigmática que concede a la literatura una condición sagrada. Por otro lado, las diversas variantes de los análisis marxistas de las obras culturales, especialmente los de Luckács y Goldmann. Aquellas aproximaciones solían caer con facilidad en la “reducción” que deviene de todas las teorías del “reflejo”, ya fueran más o menos refinadas.

Pero esta confrontación ilustraba, más allá de las diferentes aproximaciones a la lectura y a los textos, la oposición entre la ortodoxia y la herejía, que es constitutiva de todos los campos de producción cultural (*Las reglas del arte* 308). Aquellos posicionamientos, el analizado previamente entre Eugenio Trías y Alfonso Sastre, o el de *Cuadernos para el Diálogo* entre Benet y Montero, de tintes más literarios, exhibía la pugna continua, por un lado, de las posiciones hasta aquel momento dominantes dentro de la oposición antifranquista de las diferentes versiones del

abanico marxista, que tendían obviamente a la conservación del orden simbólico y estético establecido. Por otro lado, aleteaba la ruptura herética de una vanguardia innovadora, comandada por el “imperialismo catalán”, como decía Sastre, que tendía a una crítica frontal a las formas establecidas y a la subversión de los modelos en vigor para auparse hacia un mapa de la modernidad que sólo percibían en modelo foráneos y que bien podría caracterizarse con el término de “estasis”, es decir, ese estado permanente-fluctuante que implica creaciones y perspectivas que no son teleológicas pero que permiten sin embargo moldearse y adaptarse con facilidad para poder mudar de formas. Había sin duda, como decía el poeta José María Álvarez, una “facilidad para deslumbrarse ante cualquier yerma ´modernidad” (312).

Por último, la figura de Juan Benet, modelo novelístico para los jóvenes novísimos de la *gauche divine*, exhibía también, junto con otros autores noveles de la capital, la insólita prolongación “divina” que comenzaba a germinar en Madrid hacia 1970. La *gauche divine* -y todas sus connotaciones- ya tenía sede en la capital.

Polémica entre el *boom* hispanoamericano y los “realistas de la berza” en *Informaciones*

La última de las polémicas aquí incluidas se desencadenó en el suplemento cultural del diario madrileño *Informaciones* que aparecía todos los jueves bajo el título de *Informaciones de las Artes y las Letras*. Es muy extraña la poca atención que esta publicación ha suscitado entre la crítica literaria y cultural especializada, ya que era muy probablemente la manifestación de esta índole más leída entre las capas sociales antifranquistas. Se podría ir más allá y decir que el suplemento cultural de *Informaciones* encarnó la génesis, el tono y el estilo de la crítica literaria en los periódicos durante el tardofranquismo. Se erigió en el faro crítico de mayor repercusión cultural y representó el paradigma dominante en aquellos años.

Sin duda fue la edición que mejor supo amoldarse y aprehender el momento de intensa aceleración cultural y política que exhibía el país en aquellos años y descifrar la sed cultural que manifestaban muchos jóvenes universitarios. Conectó tanto con el proceso de transformación que exhibían las capas más dinámicas de la sociedad como con la revolución que suscitaron las nuevas casas editoriales. Su gran logro, teniendo en cuenta la naturaleza de este tipo de suplementos, fue claramente acceder a un público masivo. Representó en cierta medida el punto de inflexión, o el cauce, entre la edición de la crítica literaria en revistas más o menos especializadas, y la nueva propagación en la prensa diaria que, de modo unánime y mimético, recogería el ejemplo de *Informaciones* y ofertaría también semanalmente suplementos literarios de naturaleza similar.

Se podrían distinguir tres grandes semblantes que perfilaron su hegemonía: por un lado, difundió un “estilo” en la crítica literaria que acabaría imponiéndose; una versión de marca de calidad fundada en una aparente neutralidad ideológica del crítico, una erudición enciclopédica para contextualizar la obra de un autor, primacía hacia lo novedoso, cierto mimetismo ante las modas que brotaban en el extranjero o la inclinación natural hacia lo heterodoxo. No extraña por ello que se considerara al suplemento cultural de *Informaciones* la publicación más afín en Madrid a los órganos de difusión de la *gauche divine* en Barcelona. Alfonso Sastre en su denuncia ya citada frente al “Imperialismo cultural catalán” y todo su entramado añadía: “del lanzamiento de esa subcultura se encarga en Madrid, sobre todo, un diario de la tarde en su página cultural, y lo hace con una mezcla de oportunismo y consecuencia [...] Todo una gran mentira sólida y sinfónica” (“Imperialismo cultural catalán” 35).

En segundo lugar, *Informaciones* fue sin duda la publicación que más difundió la nueva vanguardia teórica, sobre todo la de raíz francesa a través de Rafael Conte, pero también la

literatura hispanoamericana o la literatura del exilio. Por otro lado, y de forma concluyente, podemos decir que el suplemento cultural de *Informaciones* conformó el gusto y los criterios de consumo literario de aquellos grupos sociales que luego tanta incidencia tendrían en el proceso de transición democrática. Desde sus páginas se “normalizó” la literatura, es decir, la apartó de lo político y la situó en el mercado.

El suplemento, que tanto prestigio acumuló, estaba dirigido por el poeta Pablo Corbalán, apareció por primera vez en junio de 1968 y tendría una vigencia de ocho años. No hay que olvidar que aquella nueva sección del periódico casi se inauguró con otra polémica que germinó en un número extraordinario de *Cuadernos para el diálogo* consagrada a Pío Baroja y que se conoció como la “desmitificación del 98”. El equipo de colaboradores lo componía José de Castro Arines, crítico de arte, Antonio Iglesias (música), Enrique Llovet (teatro), Alfonso Sánchez (cine) y, muy especialmente, los dos célebres críticos literarios: Rafael Conte y Juan Pedro Quiñonero. Rafael Conte fue probablemente el crítico en España durante años más al corriente del devenir cultural foráneo y con sus artículos se ocupó de divulgar los nuevos *ismos* teóricos, especialmente los procedentes de la crítica y la narrativa francesa. Quiñonero, por su parte, era el responsable último de las diferentes secciones dedicadas a la literatura, aunque contó con múltiples colaboraciones, como el malogrado Gustavo Fabra Ferreiro, Sánchez Ferlosio, Ángel González, Félix Grande o Caballero Bonald. Las secciones literarias quizá más valiosas del suplemento fueron “Guía de libros”, un espacio literario donde se incorporaban las novedades teóricas de interés; “Nodo de Letras”, aplicado a las noticias literarias más relevantes y donde se incidía en la confusión que se estaba gestando por el desconocimiento de unas nuevas corrientes teóricas que se multiplicaban y, por supuesto, la sección de “Collage”, en la que se analizaban las figuras actuales más relevantes: Foucault, Lacan o Benet, Trías y Valeriano Bozal.

La polémica motivo de estudio entre los narradores del *boom* hispanoamericano y algunos sectores de los novelistas peninsulares se divulgó desde el suplemento de *Informaciones* durante mayo y junio de 1969 (aunque luego tendría un eco prolongado en otros órganos de prensa). Esta disputa, una de las más difundidas de la época, tuvo dos peculiaridades básicas: en primer lugar, ninguno de los novelistas latinoamericanos participó en la pugna. Aquellos escritores, que ya albergaban un considerable prestigio, se cernían más como un espectro vasto y ubicuo sobre los narradores españoles del “realismo de la berza”, según el pérfido apelativo con que los había bautizado el crítico César Santos Fontenla. En segundo lugar, la polémica fue orquestada desde el propio suplemento, como reconocía Rafael Conte: “otra polémica, impulsada esta vez ‘desde arriba’, esto es, desde la propia redacción del suplemento” (“Punto final a una falsa polémica” 3).

El debate, estudiado detalladamente por Adrián Curiel Rivera en una publicación reciente⁹⁸, escenifica bien en última instancia la consumación de un proceso de mutación en las leyes internas que regían el campo de producción literaria en España. Desde la perspectiva de los escritores de la escuela del realismo sociológico de finales de los cincuenta y comienzos de los sesenta, la irrupción de los novelistas del *boom* se traducía en una usurpación gradual (o más exactamente, en la expiración definitiva) de editoriales y lectores, el acaparamiento casi integral de premios y el poder de seducción hacia una crítica veleidosa que se afanaba por seguir el influjo de las modas y que se sentía fascinada por esta nueva versión de “realismo”. Los escritores digamos más críticos con el *boom* y que participaron en la polémica, Antonio Martínez Menchén, Isaac Montero o incluso Alfonso Grosso, detentaban ya un disminuido capital simbólico hacia 1970, resultante de la estética que cultivaban en sus novelas. No hay que olvidar que apenas unos días antes del origen de la polémica Carlos Barral y Salvador Clotas acababan de publicar sendos artículos en un número extraordinario de *Cuadernos para el diálogo* donde incidían en

⁹⁸ Curiel Rivera desglosa con minuciosidad las intervenciones de todos los integrantes en la polémica en su obra *Novela española y boom hispanoamericano. Hacia la construcción de una deontología crítica* publicada en 2006.

la consumación del tipo de novela comprometida que Barral o Castellet habían promovido previamente⁹⁹. Frente a los autores críticos de manera más o menos sesgada con el *boom*, replicaron (en la polémica o en posteriores reverberaciones) las voces que atesoraban mayor prestigio y por tanto mayor acceso a la difusión de la competencia estética, como el crítico Rafael Conte o los escritores más audaces del momento como Pere Gimferrer, Terenci Moix, Baltasar Porcel, Guelbenzu o Juan Goytisolo.

Las semillas de la polémica, aunque como señalaba Conte se trataba de una querrela literaria “latente desde hace tiempo” (“Carta abierta a Alfonso Grosso: los avatares del realismo” 3), provenían de la eterna desubicación en el campo literario que padeció el sevillano Alfonso Grosso. Rafael Conte explicaba al respecto: “Adscrito en sus orígenes al grupo del ‘realismo sociológico’, del equipo del editor Seix Barral, Grosso destacaba en dicho grupo por su barroquismo verbal y por su evidente influjo faulkneriano” (3). Aquel estilismo que exhibía Grosso producía cierta perplejidad entre los componentes de la denominada Escuela de Madrid que, de forma muy despectiva, decían de sus primeras novelas que sonaban a sudamericanas (Curiel Rivera 110).

Carlos Barral, siempre estratégico, organizó el acto de presentación de la última novela de Grosso, *Inés Just Coming* (1968), en la librería Cult-Art de Madrid, tras todo un ciclo de conferencias sobre la novela latinoamericana más reciente, quizá por estar ambientada en Cuba y sobre todo por su exquisito estilismo y capacidad de mimesis que permitía identificar la novela con el fenómeno del *boom*. Aquello desataría indignación entre ciertos sectores afines al social-realismo que estaban presentes entre el público. Grosso se justificó como pudo ante sus correligionarios de lo que en ese momento era concebido casi como una infamia ideológica. Aquel incidente probablemente desató la salida de Alfonso Grosso de Seix Barral a Planeta, institución que ya se identificaba claramente con un perfil más comercial. El novelista sevillano, en uno de los artículos de la polémica, desglosaba las razones de su cambio: la “perfecta red de

⁹⁹ Carlos Barral en su artículo titulado “Reflexiones acerca de las aventuras del estilo en la penúltima literatura española” describía el realismo social como un naturalismo depauperado y una moda que, afortunadamente, cambió radicalmente. Salvador Clotas, por su parte, en un artículo que recibió demoledoras críticas, “Meditación precipitada y no premeditada sobre la novela en lengua castellana”, que posteriormente adoptaría forma de libro en una versión más extensa, llegaba a asegurar que presentar una novela bajo el sello del compromiso político podía ocultar una actitud totalmente reaccionaria. Ambas publicaciones aparecieron en el número 14 de *Cuadernos para el diálogo*, el 14 de mayo de 1969.

distribución que tiene montada la Editorial Planeta, la salida de una nueva colección en la editorial Planeta, que agrupaba a los novelistas contemporáneos más importantes, y en la cual he sido incluido, y las mejores condiciones económicas que me ofrecía” (“Polémica sobre polémica” 2).

Sin embargo, el devenir del tiempo reflejaría el error estratégico de Grosso, siempre embarcado en un problema de filiaciones que le perjudicaría claramente en su obra literaria. Aunque Planeta le garantizaba absoluta libertad de creación, la presentación de su siguiente novela, *Guarnición de silla* (1970), suscitó desavenencias con los asesores literarios de Planeta porque la consideraron excesivamente difícil de entender y la devolvieron. Grosso era sin duda un escritor con un perfil más afín al nuevo catálogo de Seix Barral. Es más, probablemente su creación se aproximaba más a los narradores del *boom* que a los escritores del “realismo sociológico” peninsular.

En cualquier caso, tras su experiencia antes citada en la librería Cult-Art y para evitar cualquier ambigüedad entre su círculo, en una conferencia posterior en el madrileño Club Pueblo en abril de 1969 titulada “Rómulo Gallegos, el Americanismo y la Novela Hispanoamericana”, Grosso arremetería duramente contra los autores del *boom*, especialmente ante Julio Cortázar. Aquel incidente adquirió una inesperada difusión cuando el ya citado periodista catalán Luis Carandell, que escribía jocosas colaboraciones en la célebre sección “Celtiberia Show” en la revista *Triunfo*, redactó el artículo “Alfonso Grosso: primeros gritos de independencia”¹⁰⁰. El corresponsal catalán, que meses después participaría también en la pugna contra Sastre y que había estado presente en la ponencia, describía minuciosamente en *Triunfo* los denuestos de Grosso:

No se proponía dar una conferencia, sino, acaso más bien, lanzar un manifiesto [...] La primera bomba de la noche: `He leído esta mañana las declaraciones de Julio Cortázar a la revista *Life* y tengo que decir que Julio Cortázar es un histrión´ [...] Los residuos de la berza arremeten contra todo el sándalo que hubiera en el mundo. Afirmó que Cortázar no

¹⁰⁰ Luis Carandell también escribiría unos años después en las páginas del diario *Informaciones*. Como explica en sus memorias, sufrió hacia 1973 una versión de exilio porque desde las altas esferas franquistas se demandó que no siguiera escribiendo en el diario, Sin embargo, la complicidad del director entonces, Jesús de la Serna, le permitió continuar con sus publicaciones con el seudónimo Antonio Pintado (*Mis picas en Flandes* 215).

tendría inconveniente en aceptar un puesto en el senado, lo cual no hizo Rómulo Gallegos, que prefirió el exilio (“Alfonso Grosso: primeros gritos de independencia” (73).

La difusión de aquel escrito desencadenó una entrevista de Antonio Bernabéu a Alfonso Grosso donde el autor sevillano reiteraba sus opiniones sobre el *boom*, que se presentaban en el suplemento de *Informaciones* con un vasto titular: “Cortázar no me interesa nada”. En sus declaraciones vertía la idea de que los narradores del *boom* despreciaban a los escritores españoles y que la redacción de su novela *Inés Just Coming*, “demuestra la endebles de los sudamericanos. Lo fácil que resulta imitarlos” (2).

Rafael Conte, en el siguiente número del suplemento cultural del diario, decidía encauzar (o quizá engendrar) la polémica en su artículo “Carta abierta a Alfonso Grosso: los avatares del realismo”. Tras hacer una recopilación de acontecimientos previos referentes a la gestación de la controversia, Conte aludía a la condena al silencio que había padecido el “realismo sociológico” español y sus diferentes razones: “fueron condenados al silencio progresivamente por una serie de causas que van desde el abandono de sus editores, pasando por una una especiosa propaganda adversa, hasta las dificultades administrativas que encontraban para publicar” (3). A continuación, Conte enarbola un interesante mapa literario de la novela más actual en España en aquel momento como efecto del fracaso de los “realistas de la berza”. Habla de una pequeña corporación de narradores que esgrimen su “tesis de trascendentalismo o realismo total, mientras elabora un tipo de novela perfectamente tradicional de índole espiritualista”, refiriéndose obviamente a García-Viñó y la versión de su “novela metafísica”. Otros, “defendiendo la literatura de consumo, atacan las experiencias renovadoras de los latinoamericanos”. Aquí podría referirse a autores comerciales como Ángel María de Lera, y por prolongación al director de Planeta José Manuel Lara (Curiel Rivera 113). Y por último alude a los que contraponen irremisiblemente a “estos narradores americanos con los realistas españoles”, citando a los camaradas de Grosso que arremetieron contra él en la librería Cultart. Conte pensaba que Grosso había sido víctima de una trampa y había caído en ella.

Para el crítico literario de *Informaciones*, la polémica estaba mal planteada desde el principio porque no había una antítesis real entre unos y otros: “la postura de la que nacen los jóvenes escritores latinoamericanos es sensiblemente idéntica a la de los realistas españoles. Todos ellos son narradores

críticos, con evidentes implicaciones reformadoras y con proyección hacia terrenos de todo tipo: social, ideológico, político o cultural” (3). La diferencia básica, la “trampa”, como él decía, se asentaba en los usos de la técnica, pero aludía a un claro sustrato común: entre españoles y americanos, la apelación al realismo, y entre los hispanoamericanos, una confusa “realidad propia” y “un idioma fluctuante”. Conte insinuaba también un equívoco derivado de la recepción, ya que quizá en Europa la literatura del *boom* podía sonar a “literatura de consumo”, pero en el continente americano se trataba claramente de “literatura crítica”. Por ello, juzgaba totalmente improcedentes los denuestos de Grosso hacia García Márquez, Cortázar o Vargas Llosa.

El afanoso crítico hacía un llamamiento colectivo a la participación en la polémica, especialmente a los escritores más jóvenes. La reacción fue multitudinaria. El primero en responder en el siguiente número del suplemento fue el narrador jienense Antonio Martínez Menchén con un artículo dividido en dos secciones titulado “Polémica sobre una falsa polémica. Narrativa latinoamericana frente a novela realista española”. Se trataba de otro acólito de Barral en los sesenta que había cultivado un realismo de índole experimental (incluyendo técnicas como el monólogo interior y el flujo de conciencia) sobre todo en su novela *Cinco variaciones* (1963). El primer apartado se titulaba “Martínez Menchén contra... Santos Fontenla”, donde se identificaba con la *boutade* de Fontenla -“realismo de la berza”- frente a la “dislocada zarabanda de tiempos” (1) de la nueva novela latinoamericana. La segunda parte se denominaba “Martínez Menchén contra... Guelbenzu y Vázquez Montalbán”. Aquí Menchén denunciaba cómo el paralelismo entre peninsulares e hispanoamericanos siempre desembocaba en “una relación de magisterio, de camino a seguir y de posiciones y posturas a abandonar” (2) entre gran parte de la crítica. Aludía como ejemplos representativos un artículo de José María Guelbenzu en *Cuadernos para el diálogo* y especialmente el capítulo que escribe Vázquez Montalbán en *Reflexiones ante el neocapitalismo* (1968) titulado “Experimentalismo, vanguardia y neocapitalismo”. Aquel escrito de Vázquez Montalbán fue sin duda uno de los más sintomáticos de la época. Cerraba cualquier comprensión hacia los escritores de la órbita comunista por sus devaneos tiranos en la producción cultural y por su represión ante las aperturas estéticas. Martínez Menchén se sentía desconcertado y agraviado: “rizando el rizo de la pedantería exigía a

López Salinas la lectura del Sanguinetti y hablaba de dictadura cultural como si los del grupo -¡Santo Dios!- fuesen los niños mimados de las letras hispánicas” (2). Denunciaba también la “crítica tendenciosamente favorable” de que gozaba la novela hispanoamericana y los efectos adversos que padecían los escritores peninsulares, olvidados por las editoriales y el público

En esta riada de respuestas ante la convocatoria de Rafael Conte, Alfonso Grosso también respondía a Antonio Bernabéu. Corregía y atenuaba algunos de los improprios contra los miembros del *boom* que había transcrito su entrevistador y que él no había expresado de esa forma. En el número de la primera semana de junio se sumaban a la contienda dos jóvenes escritores: Gustavo Fabra y un íntimo amigo de Rafael Conte, Isaac Montero. Fabra, que fallecería muy joven, escribía el artículo titulado “Gustavo Fabra contra... gigantes y pigmeos” (como se puede observar, la estructura del semanario y sus insinuantes títulos estimulaban claramente la polémica). Fabra reconocía la singularidad que había alcanzado la narrativa del *boom*, su estatus diferencial, pero no le parecía adecuada la confrontación suscitada: “no parece serio pregonar indigencias propias y ajenas [...] como un combate de fuerza entre gigantes y pigmeos” (6). Isaac Montero, por su parte, exculpaba a los narradores hispanoamericanos del “expolio” que se estaba produciendo. Para él, los elogios dispensados a los miembros del *boom* eran ataque encubiertos contra el “realismo sociológico”, pero sí le parecían altamente provechosas las “fecundas aportaciones del realismo latinoamericano” (“Isaac Montero contra algunos y algo” 6). Era justamente la nueva versión del “realismo” que exhibían la lección más sugerente: “Si hay lecciones que recibir de todos ellos [...] estas provienen de su fidelidad a su contexto histórico y al lenguaje de su contorno, de su poderosa audacia para adaptar formas expresivas ajenas” (6).

Las reacciones, diseminadas gradualmente en todos los números, continuaban con Javier Alfaya y Víctor Zalbidea. Según Alfaya la crisis del “realismo sociológico” derivaba de su desfasamiento con las transformaciones sociales experimentadas en el país y la emergencia de una nueva generación de lectores. Para Zalbidea en cambio, la narrativa del *boom* estaba sobrestimada al tratarse de una imitación carente de autenticidad de corrientes europeas.

En la subsiguiente edición que difundía el suplemento era el redactor de *Triunfo*, Eduardo G. Rico, el que respondía a Martínez Menchén. Rico denunciaba el “vacío ideológico –vacío absoluto- de la `generación de la berza´ y sus seguidores” (“Eduardo G. Rico contra Martínez Menchén” 2). Según Rico, todas estas trifulcas despertadas por Martínez Menchén sólo escondían la necesidad de un debate mucho más acuciante: “la falta deliberada, voluntaria, de una política cultural en los medios hoy diluidos en un progresismo beato, vaciado –este sí, Martínez Menchén- de todo contenido ideológico serio” (2). El director del suplemento, Juan P. Quiñonero, intervenía también en la diatriba con su artículo “Juan Pedro Quiñonero, contra la polémica”. Según Quiñonero había una similitud programática más que visible entre los escritores españoles y la nueva novela sudamericana. Sin embargo, a pesar de la matriz común de la que brotaban todos estos textos, determinada crítica, de forma volátil, encomiaba con ardor *La ciudad y los perros* o *Cien años de soledad* y condenaba en cambio “la “deshumanización” de *Tiempo de silencio*. No sólo persiguen la misma finalidad sino que tienen idénticas motivaciones, idénticas soluciones” (2).

Por fin, en el número de finales de junio, Rafael Conte cerraba la polémica desatada en *Informaciones* con su artículo “Punto final a una falsa polémica”. El litigio en cualquier caso se activaría y tendría eco en otras publicaciones durante meses. Esta rauda hegemonía que habían alcanzado los escritores del *boom* en el campo literario español determinaba muchos efectos, especialmente una nueva concepción de la novela que gozaba de la preferencia de los lectores más jóvenes, una nueva versión de “realismo” más compleja a la que estaban avocados los escritores españoles. Conte en su artículo llevaba a cabo una recopilación de todas las intervenciones vertidas y confrontaba con pulcritud todas las críticas que se desbocaban contra la nueva novela sudamericana. La descalificación por inscribirse en la sociedad de consumo occidental se invalidaba porque existían “evidentes valores estéticos” (3) en sus creaciones. Más importante aún era el argumento que exhibía frente a las críticas del posible beneficio que albergaban por el respaldo a la revolución cubana: el sustento publicitario “no ha venido de La Habana sino de París, que es donde se originan estos fenómenos” (3). Aunque con el paso de los años Conte sería más crítico con el fenómeno del *boom* y sus estrategias editoriales, hacia 1970 el crítico zaragozano sentía una profunda

afinidad por la nueva novela sudamericana y asumía la condición de “colonia cultural” de España por sus limitaciones políticas.

El goteo de las reacciones a la polémica fue una constante en otros medios. La órbita de la *gauche divine* obviamente amparó con esmero a aquellos novelistas que residían en Barcelona, publicaban en sus editoriales, compartían amistad y representaban además la vanguardia estética de la nueva noción de “realismo” en la novela. Se sentían además totalmente alejados de las producciones culturales que cultivaba la “generación de la berza”. Apenas unos meses después de la disputa, Joaquim Marco, desde la publicación mensual *Destino*, escribía un artículo titulado “Al margen de una polémica”. Allí el profesor catalán describía la polémica de *Informaciones* con pesimismo: “ha tenido un tono más bien triste, desengañado, pseudopolítico, mediocre” (35). Encomiaba sin embargo la labor de Rafael Conte y el suplemento en el que encontraba una evidente afinidad. Sin embargo recordaba las alusiones que se hacían desde Barcelona de aquel “realismo sociológico”: “otros, especialmente desde Barcelona, les denominaron ‘grupo de Madrid’ (aunque buena parte de ellos no son madrileños ni viven en Madrid) y otros ‘escuela de la Meseta’” (35).

Las conclusiones de aquella larga polémica ilustraban más por la nueva configuración en el campo de producción cultural que se desprendía que por la disputa en sí, con argumentos muchas veces simplificadores y repetitivos. Una secuela que se podría deducir es que nunca se consideró a la nueva narrativa sudamericana como literatura extranjera. Era una versión más cercana y familiar que exhibía la capacidad de desentumecer el castellano. También la ambigüedad con que se aludía la noción del *boom*, mostrando ese “aplanamiento sincrónico” (incluyendo a autores de distintas generaciones) del que hablaba Ángel Rama, con el que los españoles habían promovido-creado el *boom*. Por otro lado, uno de los prejuicios más extendidos entre los miembros del “realismo sociológico” era que la estilización y la experimentación a la que sometían el lenguaje y la nueva versión de “realismo” que divulgaban los autores del *boom* en España sólo podía esconder el propósito de esquivar la censura a pesar de dañar la “causa”. Por

otro lado, es obvio en esta polémica que la crítica ejercía un arbitraje decisivo y que Madrid era, a pesar de las excepciones, el principal obstáculo en la difusión de las nuevas corrientes estéticas. Por otra parte, las relaciones de fuerza cambian y los escritores hispanoamericanos alcanzan una nueva posición de protagonismo que resitúa a los escritores españoles. Aquellos que se reciclan consiguen una posición complementaria, como Juan Goytisolo y Juan Marsé, pero también los más veteranos como Cela o Torrente Ballester. La sensibilidad colectiva del lector había cambiado profundamente, y las nuevas versiones de “realismo”, más creativo y complejo, eran ya casi innegociables.

Como vemos, los integrantes de la *gauche divine* y los miembros de su nuevo brazo armado en Madrid comparten lugares de reunión, tertulias, estaban expuestos a similares mensajes culturales, obras de referencia comunes o acontecimientos relevantes, y confluyen en un sendero colectivo dentro de un espacio de los posibles, en el sistema de tomas de posición que cada uno debe adoptar para definirse, como bien revelan las polémicas en estas revistas. Es evidente que la hegemonía en el campo de producción cultural que aquí alcanzan se prolongará durante muchos años en España y dejará una dilatada huella. Quizá en aquel momento lo que en última instancia más desgarraron y deterioraron fue la propia facción de intelectuales antifranquistas. La oposición cultural al antifranquismo hacia 1970, como hemos visto, ya era inevitablemente heterogénea, dúctil y con una capacidad camaleónica para la adaptación a las nuevas circunstancias.

5. Los órganos de difusión de la *gauche divine*

Uno de los aspectos quizá más desatendidos por parte de la crítica y fundamental para entender la resonancia y los nuevos referentes culturales que acoge la *gauche divine* son los órganos de difusión afines al grupo. No se trata sólo del representativo periódico *Tele/eXprés* (o de las célebres revistas *Fotogramas*, *Triunfo* o *Destino*), en las que efectivamente colaboraban muchos de ellos, sino también de otros espacios de información que germinaron en aquellos años y que se adhieren a una sensibilidad muy afín a la *gauche divine*.

Entre ellos, se podría destacar la revista *Bocaccio*, publicación tremendamente valiosa por sus múltiples singularidades, el Seminario de Estética en la Escuela Eina que activa Román Gubern, la revista especializada *Arquitectura Bis* o publicaciones prácticamente clandestinas y de difícil acceso hoy en día, como la revista *Siglo XX* o *La Mosca*¹⁰¹.

Aquellas tribunas, siempre accesibles a los integrantes de la *gauche divine*, facilitaron esa inclinación hacia la autorreferencialidad en el grupo que describe bien Alberto Villamandos (217). Se trataba muchas veces de ver y dejarse ver, de promocionar y homenajear, de adquirir la hegemonía por tanto en el campo de producción cultural español en un momento clave. En muchos de sus escritos periodísticos se entrevé esa tendencia especular y endogámica que fue casi inherente a esta agrupación artística. Las reseñas, las críticas, los artículos hacían mención en muchas ocasiones a otros miembros de aquella “progresía”.

La inestabilidad política, la presión exterior, los afanes de la nueva juventud apuntaban a un momento clave en el devenir cultural español y aquella generación, aquel cenáculo

¹⁰¹ Sobre la revista *La Mosca*, hay un trabajo reciente de Mercedes Mazquiarán de Rodríguez con un análisis descriptivo bastante completo de los ocho números. Parece ser, según explica la autora, que pudo tener acceso a la revista a través de la editora Beatriz de Moura.

interdisciplinar catalán, a pesar de su juventud, alcanzó posiciones de preminencia en el campo literario y cultural. Dominaban las nuevas editoriales, eran los que mejor conocían las nuevas vanguardias internacionales, participaban con asiduidad en las secciones culturales de los periódicos más alejados de la retórica franquista, intervinieron en muchas polémicas, crearon múltiples revistas (algunas de ellas de naturaleza elitista) y, desde esas posiciones estratégicas de pregoneros, articularon, como decíamos al comienzo, una estructura del gusto más acorde a los tiempos, anhelante de la vanguardia en cualquier disciplina creativa.

La figura más representativa de aquella sensibilidad fue sin duda el prolífico Terenci Moix. Participó en todas aquellas publicaciones y, como ha declarado en alguna ocasión su hermana Ana María, los primeros visos de la nueva estética *novísima* no brotaron de la literatura sino de la crítica cinematográfica, gracias a las colaboraciones de Terenci Moix y Pere Gimferrer a comienzos de los años sesenta en la revista *Fotogramas*. Son los primeros rastros de aquel “escritor con media docena de libros tan vivos que no han perdido nada de su fuerza de transgresión, su hedonismo sexual y vital o su aliento de irreverencia trágica y al mismo tiempo descocada”, como describía recientemente Jordi Gracia a Terenci Moix en un artículo publicado en el diario *El País* de título algo chocante y confuso: “Histrión pero escritor: Terenci Moix”. Ese fue por tanto el germen de una nueva manera de ver el mundo: los jóvenes Moix y Gimferrer, la crítica cinematográfica y la revista *Fotogramas*.

Otro órgano de difusión muy afín a la sensibilidad de la *gauche divine* fue el semanario *Destino*, que en la década de los años sesenta se consolidó como “la revista de Barcelona”, donde vendía más del 60% de sus ejemplares. Costaba 10 pesetas, estaba compuesto por 72 páginas de contenido ecléctico y adoptó un tono de solapada oposición al franquismo. En 1966 la sección literaria de la revista comenzó a contar con una infraestructura valiosa que coordinaba Joaquim

Marco. Este configuró un equipo de jóvenes intelectuales que no habían trabajado previamente en el semanario y donde se integraban Pere Gimferrer, Josep Maria Carandell, Lluís Izquierdo, Alberto González Troyano y Nicanor Ancochea. También comenzó como periodista literario el que luego sería conocido crítico cinematográfico José Luis Guarner. Tras la dimisión de Marco, sería Gimferrer su sustituto como coordinador de la sección, en el momento además en que el joven poeta decide escribir en catalán y, con ello, la nueva conveniencia de una tribuna como *Destino*. Aquella sombría sucesión en marzo de 1970, vista por muchos como una traición hacia Joaquim Marco, acarreó ciertos problemas a Gimferrer, pero unos meses después el escritor catalán consiguió la colaboración esporádica de Joaquim Molas y Josep Maria Castellet para enriquecer la sección.

Por otro lado, cuando Daniel Giralt-Miracle se afianzó como crítico de arte en *Destino*, la revista amplió la gama de disciplinas que abordaba y se adoptó un especial interés por el diseño y la arquitectura (algo inusual en una revista de esas características en la época), y comenzaron a colaborar con cierta frecuencia firmas como Lluís Clotet., Oscar Tusquets y Cristian Cirici.

La revista *Siglo 20*, a pesar de su duración efímera, aglutinó también a muchos de los jóvenes de la *gauche divine*. Comenzó a publicarse en abril de 1965 bajo la dirección general de Francisco Camino y de su director Antonio Figueruelo (Mazquiarán de Rodríguez 122) y se describía como “Revista Semanal Ilustrada de actualidades”. Desde sus comienzos José Agustín Goytisolo se encargó de la sección de Información Literaria y en ella colaboraron con frecuencia durante los diez meses de edición Josep Maria Carandell, Rosa Regás, Xavier Miserachs, Colita, Ricardo Bofill o Salvador Clotas. El precio trimestral de la revista era de 172 pesetas pero su pervivencia ya agonizaba cuando todavía la revista no había cumplido ni siquiera un año. Como señala Mercedes Mazquiarán de Rodríguez, en el número de mediados de octubre de 1965,

apareció un artículo de Salvador Clotas, “Elogio del *snob*”, que despertó mucho interés y controversia (122) y, sobre todo, encarnaba con nitidez el espíritu *gauche divine*. El texto era deudor de la estética *camp* que acababa de difundir Susan Sontag y se incluían fotografías de Colita en las que posaba Clotas como modelo encarnando diferentes versiones: vestido de Hamlet, de *dandy*,... (122).

Dentro de los periódicos, sin duda *Tele-Exprés* fue el que más se identificó con las peculiares pulsiones de la *gauche divine*. Era un diario vespertino –el primero de iniciativa privada publicado tras la guerra civil- que apareció en Barcelona en 1964 editado en castellano. Inicialmente, la empresa editora estaba controlada por un grupo formado por el financiero Jaume Castells, Carlos Sentís, Federico Gallo y Andreu-Avellí Artís. Después se lo quedaron el propio Castells y Carlos Godó y, a partir de 1977, el grupo *Mundo*.

Resueltos ante las expectativas suscitadas por la nueva Ley de Prensa aprobada por el ministro Manuel Fraga en 1966, el diario nació con un sesgo sensacionalista que desencadenaría numerosos problemas con la censura y que despertó el recelo de otros rotativos de Barcelona, como *El Correo Catalán* y *La Vanguardia*. Cuando Ignacio Agustí fue cesado por un artículo en 1966 sobre una manifestación de curas, ocuparía la dirección Manuel Ibáñez Escofet, que se involucró más en los problemas de Cataluña y sobre todo supo descifrar un cambio de sensibilidad en la nueva joven generación. En los años de Ibáñez Escofet, entre 1968 y 1975, desembarcaría de pleno la *gauche divine* en el periódico, dotando además de un nuevo aire de “progresía” y fresca al diario. Si en Madrid los intelectuales antifranquistas jóvenes leían *Informaciones*, en Barcelona el equivalente era *Tele-Exprés*.

Algunos integrantes de la *gauche divine* tenían incluso su propia sección. Vázquez Montalbán se encargaba de “Pequeño planeta” y sobre todo de la columna “Del alfiler al elefante”, por la que

obtendría una gran notoriedad. Como señala Francesc Salgado, su novedad temática y los retazos de lirismo y desparpajo con los que inculca su prosa le facilitaron un estilo diferencial y atractivo (*Obra periodística 1960-1973. La construcción del columnista* 15). Con frecuencia, para exhibir la irracionalidad de la vida política, se surtía de la ficción. La continuidad de su sección siempre peligró, a pesar del amparo de Ibáñez Escofet. Los directivos y accionistas del periódico exigían que se retirara su página, en la que Vázquez Montalbán podía parodiar el éxito de ventas del momento, *Mis almuerzos con gente importante* de José María Pemán, con su célebre escritura “subnormal”, o denunciaba la presencia de agentes de la CIA en España.

En 1968, Joan de Sagarra recibió el encargo del director de publicar diariamente una columna informal (muy similar a la que redactaba muchos años antes su padre Josep Maria de Sagarra en la revista *Mirador*) que se llamaba “El día de siempre”, y que sin duda se convirtió en una de las más leídas de Barcelona (*Las rumbas* 19). De su factoría creativa nació parte del imaginario de aquella Barcelona, como el concepto generacional *gauche divine*, “Copito de nieve”, la difusión de términos como “in”, *camp*, el local Bocaccio o “cultureta”. Sus crónicas, parafraseando la máxima de Balzac, recrean la vida privada de la Barcelona de aquellos años. José María Carandell recordaba así sus escritos periodísticos:

Él no es un escritor que racionalice el contorno para entenderlo y poder actuar; él es un hombre permeable a las incitaciones de la realidad, físicas o mentales, que realiza en sí mismo la multiplicidad que le rodea, y así, Sagarra está atento a todo lo que ocurre, como un Manolo Vázquez Montalbán, y, en consonancia con los disfraces caóticos del mundo neocapitalista y fachandoso, se disfraza de cualquier cosa, no importa cuál y sin prejuicios, como un Terenci Moix, un Trías o un Gimferrer (*Las rumbas* 21).

Sagarra siempre ha dicho que nunca volvería a los años de la dictadura y Carandell aseguraba al final de su ensayo introductorio en el libro recopilatorio de las columnas de Sagarra que publicó Kairós en 1971, *Las rumbas de Joan de Sagarra*, que “este momento que pudo ser magnífico y brillante se ha quedado en la caricatura” (22). Todo ello probablemente sea irrefutable, pero también que el compendio de aquellos escritos ocurrentes y sutiles se podrían encabezar de forma oportuna con el título de una de sus columnas: “Los felices setenta”.

Prácticamente toda la nómina literaria de la *gauche divine* participó con publicaciones en *Tele/Exprés*. Los hermanos Moix escribían con frecuencia, pero probablemente su colaboración más importante fue la sección de entrevistas que vertebró Ana María Moix con alguna personalidad de renombre de la época; se titulaban “24 Horas con...” y desembocaron, en esa auto-veneración tan peculiar de la *gauche divine*, en el libro-reportaje *24 Horas con la Gauche Divine*, escrito a principios de los setenta y que recuperaría recientemente Esther Tusquets.

Otro de los *enfants terribles* “divinos” que más aportó al periódico fue el filósofo Eugenio Trías. No hay que olvidar que la tercera parte de su libro *Filosofía y carnaval* (1970) se componía de artículos publicados en *Tele/Exprés*. En una simbiosis muy usual entre la *gauche divine* y algunos órganos de difusión, Trías no sólo publicaba en el diario con regularidad sino que alcanzó notoriedad y prestigio por la cantidad de reseñas y opiniones que otros componentes de la *gauche divine*, como J.M Carandell o Ana María Moix, redactaban y publicaban sobre sus obras. También la fotógrafa Colita colaboró en muchas ocasiones con el periódico.

Otra publicación muy vinculada con la *gauche divine* fue *Arquitectura Bis*, quizá la revista española de arquitectura más cosmopolita de su tiempo. Como ya se citó previamente en el segundo capítulo, la genealogía de su creación procede de una noche de copas en el local

Bocaccio entre Rosa Regás, Oriol Bohigas y el diseñador gráfico Enric Satué. La revista fue desde el principio el santuario de la Escuela de Barcelona de arquitectura.

El Consejo de Redacción estaba compuesto por algunos de los arquitectos más importantes de aquella generación y por miembros de otras disciplinas: concretamente los arquitectos Oriol Bohigas, Federico Correa, Lluís Domènech, Rafael Moneo, Helio Piñón y Solà-Morales, el filósofo Tomás Llorens y el diseñador gráfico Enric Satué. Como editora y directora, por supuesto, Rosa Regás. Por la propia naturaleza tan especializada de la revista, su venta era restringida y selecta. Se ofrecía en las dos librerías de Barcelona más vinculadas a la *gauche divine*, *Cinc d'Oros* y *Leteradura*, en Madrid en Meissner y Centropress, y en todas las Escuelas y Colegios de arquitectura de España. Su precio inicial fue de 50 pesetas, aunque un año después de su fundación, en 1975, ya costaba 75 pesetas y se componía de 32 páginas.

Su duración fue fugaz, comenzó a publicarse en 1974 y desapareció en 1985 y, como se puede observar, su presencia fue algo tardía en relación con la existencia y el devenir de la *gauche divine*. Sin embargo, dentro de la disciplina, la trayectoria de la revista fue muy importante. Tras la eclosión de algunas de las revistas de la época, como *2C Construcción de la Ciudad*, *Quaderns d'Arquitectura i Urbanisme* o *Carrer de la Ciutat*, había un deseo común de superar la herencia más desgastada del movimiento moderno. Pero *Arquitectura Bis* encarnó la propia fuente de debate, hasta reflejar muy pronto una peculiar desazón o incertidumbre acerca del porvenir, y de ahí esa necesidad que se retroalimentaba por el afán de conocer lo que sucedía en otros lugares y darse a conocer simultáneamente. Sin duda, el punto de inflexión de este acelerado ocaso del modernismo en arquitectura se fecha en España en un célebre artículo de Oriol Bohigas en el número de mayo de 1978 de la revista: "After Modern Architecture". Era en cierta medida el

certificado de defunción que otorgaba la Escuela de Barcelona a aquella inclinación estética en arquitectura.

La revista fue sin duda el pregonero más instruido y eficaz para las nuevas generaciones de arquitectos. No sólo estaba constituida por brillantes arquitectos, que por otro lado habían sido expulsados de la universidad franquista o habían sido marginados por otros órganos de difusión, sino que difundió las nuevas corrientes arquitectónicas internacionales. Este refugio de proscritos” brillantes se convirtió en baluarte de la vanguardia.

En noviembre de 1974 se preparó una publicación consagrada a los nuevos talentos de la Escuela de Milán, especialmente a Vittorio Gregotti y a Aldo Rossi, que incluía artículos de Moneo, Bohigas o Piñón. Un número más tarde se reproducía la célebre conferencia presentada por Robert Venturi y Denise Scott Brown en el *symposium* “El Pathos del Funcionalismo” organizado en Berlín por *Internationales Design Zentrum* en octubre de 1974 titulada “Functionalism, yes, but...”.

Muchos números de la revista también derivaban en una autorreflexión sobre el devenir de la Escuela de Barcelona, como el ya citado artículo de Oriol Bohigas de junio de 1976, “Actualidad de la Arquitectura Catalana”, toda una puesta al día de los miembros y sus nuevas inclinaciones estéticas en un reportaje extenso y detallado de 25 hojas. También el Taller de Arquitectura de Bofill firmó alguna publicación, como la polémica “Walden 7 par lui même” en julio de 1975. Como era habitual, otros integrantes de la *gauche divine* más alejados de la arquitectura también colaboraron, sobre todo con artículos sobre urbanismo, como la publicación “Formas simples” de Vicente Molina-Foix o bien “Los usos del desorden o crisis y usos de la ciudad histórica”, que firmaba el filósofo neonietscheano Xavier Rubert de Ventós. El último

número, el 52, salió en diciembre de 1985 y en él aparecía un escrito de despedida de Rosa Regás, que prometía un futuro retorno que nunca se dio: “Fin de la primera serie”.

La revista *Bocaccio*

De todas ellas, quizá la más representativa del grupo por variadas razones sea la revista *Bocaccio*. Para el estudio del singular grupo de la *gauche divine* y sobre todo para entender su enorme influencia en el campo de producción cultural durante aquellos años y los venideros es imprescindible considerar la nueva interrelación entre las dimensiones económica y simbólica de las comunicaciones públicas. Es decir, los múltiples proyectos que nacen bajo el amparo de este grupo ejemplifican claramente cómo los diferentes modos de financiar y organizar la producción cultural tienen consecuencias observables para el nuevo abanico de discursos de amplia difusión y sobre todo para el acceso del público a ellos. En este caso, las novedades en la dimensión económica y cultural están totalmente entrelazadas. Desde esta perspectiva, cobran enorme relevancia, como ya señalamos, la figura del empresario Oriol Regás, también algunos publicistas dentro del grupo y la creación de la empresa Decamerón S.A., de enorme fuerza mediática.

La fuente económica principal de esta empresa deriva sin duda de los beneficios de varias discotecas, entre ellas la más importante: la mítica *Bocaccio* de Barcelona (con los años se abriría otro *Bocaccio* en Madrid), enclave favorito del grupo y otra versión de la voluntad de distinción que tanto identifica a la *gauche divine*. La resonancia y el poder económico de esta discoteca es sin duda el origen de proyectos posteriores de naturaleza cultural donde los miembros de la *gauche divine* estaban totalmente integrados. *Bocaccio Films* será la productora de cine que financie algunas de las películas experimentales de la Escuela de Cine de Barcelona; *Bocaccio Design* será otra versión del grupo empresarial que ampara a una nueva sociedad creada entre

otros por los posteriormente célebres Lluís Clotet, Óscar Tusquets o Pep Bonet y que tanta relevancia tendrá en el ámbito del diseño.

Otro proyecto peculiar fue la revista *Bocaccio*. Por tanto, la relación de los jóvenes de la *gauche divine* y la discoteca *Bocaccio* va más allá de un espacio predilecto; en cierta medida fue el sustento económico de gran parte de su producción cultural y Oriol Regás, una suerte de mecenas o de mediador de algunos de estos proyectos¹⁰². La revista aparece en junio de 1970, con todas las celebraciones oportunas, una adecuada resonancia mediática y la pertinente columna de Sagarra en *Tele/eXprés* ensalzando el evento —con su peculiar sarcasmo y humor— que probablemente aquí aluda al heterogéneo consejo de dirección de la revista:

Que le bouchon saute, que la pipe se bourre, que la p... se deshábille, morbleu!
Listen to my words anywhere. Listen to my words any World: Revistam habemus.
Sí, al fin salió Bocaccio, la revista Bocaccio. [...] Es altamente significativo que una corriente del pensamiento marxista se solidarice con el bocaccismo para “renovar” el marxismo. Good bye. (*Las rumbas de Joan de Sagarra* 135-136).

El primer director de la revista fue Joaquín Grau y el redactor jefe Juan Marsé. Durante esta etapa el consejo de dirección estaba formado por miembros muy cercanos a la *gauche divine*: Rosa Regás, José Ilario, Eugenio Trías, Vázquez Montalbán, Xavier Miserachs, César Malet y Antonio Salichs. La revista cobra identidad por dos novedades muy particulares: por un lado, como señala Vázquez Montalbán en el editorial del segundo número de la revista, “ese aire de quiero y no puedo en relación con *Playboy* u otros órganos similares (“Querer y no poder” 7) y en segundo

¹⁰² Como señala el propio Oriol Regás en sus recientes memorias, *Los años divinos*, “propuse que Bocaccio fuera más que una discoteca. Consecuencia de ello fue el inicio de Bocaccio Revista, Bocaccio Records, Bocaccio Films, Bocaccio Design, Bocaccio Style, Bocaccio Viajes y Bocaccio Teatro” (309).

lugar, una macrosección denominada “Underground” que abría todos los números y que representa sin duda una de las crónicas de los referentes culturales de la *gauche divine* más nítida.

La revista constituye un proyecto cultural totalmente insólito en la España de aquellos años. La voluntad de exhibir numerosos retratos de bellas mujeres en páginas desplegadas, en portada y en ilustraciones de gran calidad mostraba una determinación de asemejarse a modelos de revistas extranjeras (como señala Vázquez Montalbán, *Playboy*, *Lui* o *Play Men*) inimaginables en el contexto de la censura franquista, “que comparen el contexto humano y civil en el que surgen estos pútridos efectismos del desnudismo” (7), ante la obviedad de que aquí las mujeres nunca aparecían fotografiadas desnudas. Con fina ironía y vetusta retórica, escribía Vázquez Montalbán el anhelo de la revista:

No pretende *Boccaccio* atentar contra uno de los pilares del bien común: el recato en la mujer. Sino al contrario, exaltar la belleza de la mujer vestida, con alguna que otra rendija abierta sobre las carnes. Mas no con el ánimo de conturbar el alma del tierno espectador, sino con el propósito moral de darle la evidencia de la fugacidad de las cosas de este mundo, que entre vistas y no vistas se van a la mar, que es el morir. Y si alguno pecara por fisgar por nuestras púdicas rendijas, caiga sobre él el fuego de Sodoma y Gomorra (“Querer y no poder” 7).

Pero en lo que concierne a la *gauche divine* será la sección “Underground”, el espacio de opinión de la revista, donde se vertirán muchas consideraciones y veredictos que identifican tanto las novedades en los referentes culturales como el germen de una nueva estructura del gusto¹⁰³. La

¹⁰³ Obviamente no era banal la elección del término *underground*, tan en boga en aquellos años. La difusión del concepto entre los jóvenes de diversos países no sólo comprendía la voluntad de crear una especie “contrasociedad” opuesta a la establecida, sino que también implicaba una labor de zapa sobre ella. Una de las prioridades del *underground* era emprender una ofensiva radical contra los tabúes, de ahí que en algunos órganos de difusión afines a esta alternativa se recurriera continuamente al erotismo y a la pornografía. Sin embargo, a diferencia de la revista *Boccaccio*, había en este tipo de publicaciones una voluntad deliberada de servirse de un lenguaje espontáneo y argótico. En cierta medida, la lucha contra el hombre unidimensional que denunciaba Herbert Marcuse se prolongaba en una contienda contra un lenguaje unidimensional que se habría convertido, por influjo de la técnica, en funcional.

fracción “Underground” incluía una sección denominada “Actualidad”, a cargo de Vázquez Montalbán (firmaba en muchas ocasiones con seudónimos), la crítica de cine, normalmente a cargo de un jovencísimo Enrique Vila-Matas¹⁰⁴, una crítica de teatro, que solía firmar Joan de Sagarra, la sección de literatura, a cargo en principio de Salvador Clotas y más adelante de Ana María Moix, la crítica de arte que redactaba Puig Andreu, la crítica de televisión, en ocasiones escrita por Guarner y en otras probablemente por Juan Marsé (aparecía firmado con el seudónimo de “Popea Smith”). Este último también escribía la sección “Correo sentimental”. Había también una pequeña sección de humor de la que se encargaba Perich y en algunos números también aparecían columnas de economía o de ciencia.

Pero sin duda, desde la perspectiva de este estudio, la sección de mayor interés era “Sociológika” de José María Carandell. La columna no aparecía en los primeros números pero se integró muy pronto. Carandell, hombre con diversas inquietudes humanísticas, era un especialista de la cultura alemana donde había residido varios años y posteriormente había estudiado también sociología en Tokio. Era colaborador también del periódico *Tele/eXprés* y sus columnas en la revista *Bocaccio* representan sin duda una amalgama de referentes culturales apenas conocidos en España. Estaba familiarizado con cualquier versión de estallido de modernidad representativo de los años sesenta y su ojo escrutador exhibió versiones de la vida privada de la España de aquellos años que apenas se ha recreado. En *Bocaccio* escribió reportajes sobre la vida en las comunas californianas berlinesas, y en su sección acometió escritos de tinte sociológico sobre el fenómeno *gauche divine* (“Gauche divine, ¿sector o característica?”), la contracultura (“El conocimiento en el Underground”), las modas vigentes de los años setenta (“Neorromanticismo”), o críticas

¹⁰⁴ No hay que olvidar, como señala el propio Vila-Matas en el prólogo de la obra clásica de Esteve Riambau y Casimiro Torreiro *La Escuela de Barcelona: el cine de la gauche divine*, que apenas un mes después de que el futuro novelista entrara a trabajar en la revista *Fotogramas*, se le encargó la sección “Oído en Bocaccio”, que consistía en ir todas las noches a la célebre discoteca con el fin de espiar con disimulo lo que allí escuchaba y luego publicarlo sin escrúpulos de forma anónima, ya que la sección no iba firmada (18).

veladas sobre las demacradas relaciones sociales que singularizaban a la sociedad franquista (“El país de Cucaña”).

Para Carandell, sólo países cultos y evolucionados podían permitirse mantener sectores de población como la *gauche divine*, por ello en España no habían pasado de ser “lamentables réplicas de lo francés o lo italiano, productos mixtos de asalariado hispánico y divino izquierdista” (“Gauche divine, ¿sector o característica? (10). En su opinión, la singular actitud de grupos como la *gauche divine* derivaba de la nueva concepción que se concedía a los intelectuales a finales de los años sesenta, radicalmente opuesta de la de los años de la guerra fría: “Las figuras señeras de la intelectualidad fueron apeadas de sus pedestales, tratadas de tú a tú, ridiculizadas en su pedantería” (10). Por ello, estaban abocados a “tomarse a sí mismos a chungu. En cuanto se les notaba el don profético, la juventud se les reía en las barbas” (10). De este razonamiento derivaba su conclusión: la *gauche divine* no era un sector de población, sólo una actitud, una característica de supervivencia (10).

Otra columna de gran importancia fue “El conocimiento en el “Underground”, donde se lamentaba de la carencia de trabajos sobre este ámbito en España, ya fuera sobre materia sexual, de ocio o sobre los nuevos bailes de los jóvenes. Terminaba su columna de forma sentenciosa: “puede decirse que en nuestro país todo, o casi todo es underground, subterráneo, sencillamente porque nadie se ha preocupado de sacarlo a la superficie” (13).

Junto con alguna revista de la época, únicamente fue Kairós, que dirigía Salvador Pániker, la editorial que mostró iniciativas y publicaciones relacionadas con la nueva categoría de *underground* o el movimiento contracultural. En 1970 apareció en Kairós la obra de Roszak que tanta resonancia internacional había tenido, *El nacimiento de una contracultura*. Roszak hacía apología de una nueva generación —“los hijos de la tecnocracia”— que frente a un régimen de

expertos encauzado con rasgos totalitarios subliminales, encarnaba la “Gran Negación” de la que hablaba Marcuse. Se trataba de los nuevos jóvenes, ya fuera en la versión de las protestas estudiantiles de los disturbios de Berkeley de 1967 y de su portavoz Mario Savio (del que también habla Carandell) o de los *hippies*. La espiral de rechazo de los jóvenes, según el autor de Chicago, estaba en continuo proceso creciente: “fenómenos de este tipo aclaran que la revuelta generacional no es cosa que vaya a pasar en unos cuantos años como pertinaz nube de verano. El *ethos* de la desfiliación está, por el contrario en proceso ascendente” (55). Apenas un año después de la publicación de la editorial Kairós, en el número de agosto de 1971 de la revista, Carandell lamentaba la falta de publicaciones sobre la juventud española, sobre todo con un fundamento sociológico y estadístico.

Todas las secciones que componían “Underground” mostraban familiaridad y hacían alusiones a referentes culturales prácticamente desconocidos todavía en España. Vila-Matas, al final de su columna de cine, se permitía en tono jocoso hacer recomendaciones de películas diferentes de acuerdo al destinatario, ya fuera “Para intelectuales de gauche”, “Para integrados” o “para Undergrounds” (Vila-Matas 9). Salvador Clotas catalogaba *Nueve novísimos* como obra únicamente “Para hojear en una librería” y *Una meditación* de Benet era incluido en “Para pedir prestados”, pero no para comprar (“Nothing is real” 10). En ese mismo número de la revista, Puig Andreu en su sección de “Arte” que ahí titulaba “Lo pop como holocausto”, hacía unas reflexiones sobre las esencias de lo *pop* y lo *kitsch*, meditaciones según él imprescindibles “viviendo como vivimos una verdadera inflación de lo *pop* o de lo *camp*” (14).

La sección dedicada a la crítica literaria también recogía consideraciones interesantes. En la columna “Un centauro en una literatura de caballos de carrera”, Clotas afirmaba que la vanguardia literaria apenas tenía interés entre el público en España y lo justificaba por la

preferencia entre los lectores de Gabriel García Márquez sobre Julio Cortázar. Es más, según Clotas, la creación de la antología de los *Novísimos* era el mayor paradigma de que en España no existía la vanguardia literaria: “Castellet ha demostrado con su Antología que los Novísimos son más bien partidarios entusiastas de la Bodega Bohemia y del eterno retorno zaratustriano que de las auténticas innovaciones, lo cual no es de extrañar si se tiene en cuenta que la mejor literatura de vanguardia no se conoce y mucho menos se lee en este país” (7). Para exhibir su aserción, Clotas ejemplificaba la ausencia de referentes de vanguardia en España en la desatención y falta de traducciones de autores como Borroughs y de una obra que él curiosamente consideraba el experimento literario más vanguardista del momento, *Factory* de Andy Warhol. Describía de hecho la voluminosa obra de Warhol como “el *Ulises* de una nueva literatura” (8).

De esta forma, las críticas de libros de la revista, tanto las de Clotas como las redactas por Ana M. Moix, mostraban siempre una atención especial a novedades editoriales insólitas de la nueva vanguardia literaria y obviamente solían ser traducciones integradas en los catálogos de las editoriales afines al espacio de la *gauche divine* o bien de autores vinculados a ella. En la columna “Tres novísimos novelistas” por ejemplo, Clotas examinaba las nuevas obras de Ana M. Moix, el autor inventado por los hermanos Trías —Cargenio Trías— y Vicente Molina Foix, y con cierta frecuencia también la atención se vertía sobre las novedades de los escritores del *boom* latinoamericano.

Por tanto, la revista *Bocaccio* constituye un artefacto cultural insólito y tremendamente singular en el tardofranquismo. Una revista erótica, dirigida a los hombres, con pretensiones intelectuales y con reportajes, entrevistas y secciones de opinión que proyectaban interés y familiaridad por los referentes culturales más en boga de la época. Apareció en junio de 1970 y obviamente su vigencia fue fugaz: en noviembre de 1973 ordenaron el cierre de la revista, y ya

meses antes se había nombrado a Luis Fernández Fernández-Madrid censor especial de ella. Es curioso sin embargo, como describe Oriol Regás en sus memorias, que a pesar de las llamativas y variadas transgresiones que una perspectiva censora podía encarar en esta revista, la razón del conflicto con la censura derivó de una manzana partida por la mitad que ilustraba un cuestionario realizado por Marsé y que los censores del ministerio asimilaban a una vagina (313).

En cualquier caso, desde la perspectiva de este estudio, la revista es muy importante porque representa probablemente el signo más ostensible de distinción de la *gauche divine*, de la difusión de nuevos bienes de consumo que configuran una nueva estructura del gusto. De la misma forma, aplicando los términos de Jameson, la revista es la máxima encarnación de todo un proceso de “estetificación” de la vida cotidiana (89), por ello no debe extrañar que en uno de los reportajes de *Bocaccio* titulado “Por sus bolsos las conoceréis” (Perich 56) se hable de la “personalidad de la mujer *gauche divine*” y a continuación se describa el contenido de sus bolsos para desvelar el tipo de personalidad (se encontrarían “píldoras”, un “sostén (Hay que quitárselo según a qué reunión se va)”, la revista *Triunfo* o una “Agenda (para llamar a la Moix a ver si hace las veinticuatro horas de mi marido)” (56) escrito por el humorista Perich. También es llamativo que en un número de *Tele/eXprés* se describiera, en grandes titulares, el viaje del grupo a Londres: “En dos aviones Charter, la “GAUCHE DIVINE” en Londres” (Josep M. Soria 9).

Esta es por tanto la gran repercusión del grupo, no tanto la excelencia de una producción cultural determinada, sino la integración de unos engranajes novedosos —y con ello la hegemonía— en las leyes internas del campo de producción cultural a través principalmente de todo un proceso de distinción, de unas nuevas interrelaciones de las dimensiones económica y simbólica y de la “estetificación” de la vida cotidiana. Esta perspectiva de estudio, cercana a la sociología de la literatura y en ocasiones muy desatendida, parece ciertamente necesaria porque

permite vislumbrar mecanismos que interfieren y dominan el espacio literario a través de una categoría de valor y de la estructura del gusto. Más aún, en unos años donde las mitificaciones literarias y las modas eran desmesuradas y fugaces, ya fuera Juan Benet o el consagrado legado de Borges. En todo este proceso, la repercusión y trascendencia de la *gauche divine* es indiscutible.

Recientemente, en una obra de gran calado, el antropólogo Néstor García Canclini deslindaba tres postulaciones conceptuales asiduas aplicadas hoy en día para determinar las diversas prácticas artísticas y literarias: una derivaría de un estudio tradicional de las estéticas filosóficas, en el atávico afán por determinar la esencia artística en cualquier disciplina creativa. La segunda estaría especialmente anclada a la semiótica y a los estudios culturales y se concentra sobre todo en los discursos que definen lo artístico, o más aún, en la conformación de las prácticas sociales a partir de procesos de significación. La tercera y última sería una metodología eminentemente antropológica e intenta determinar las prácticas estéticas de cualquier disciplina observando los comportamientos de los artistas y escuchando además cómo los representan (40). Pues bien, cualquiera de estas prácticas epistemológicas resalta de igual manera la importancia de este grupo de jóvenes catalanes en la conformación de una nueva categoría de valor y en el tejido de una nueva estructura del gusto en el campo literario durante los últimos años de la dictadura franquista.

La primera vertiente se puede ejemplificar con un estudio detallado de obras de una cierta abstracción teórica que buscaban delimitar o poner en práctica los nuevos senderos estéticos que se vislumbraban en aquellos años, como *Filosofía y carnaval* (1970) de Eugenio Trías, el célebre “antiensayo” de Vázquez Montalbán *Manifiesto subnormal* (1970) o también, claro está, el prólogo de la antología de los *Novísimos* (1970) de Castellet.

Desde la segunda metodología se podrían abordar los nuevos órganos de difusión del grupo o las difundidas polémicas, como hemos llevado a cabo en estos dos capítulos, que emergen también hacia 1970: Juan Benet frente a Isaac Montero en *Cuadernos para el Diálogo*, Eugenio Trías contra Alfonso Sastre en las páginas de *Triunfo* o las trifulcas sobre la influencia de los escritores del *boom* entre diversos escritores españoles en el reputado suplemento madrileño *Informaciones de las artes y las letras*, como analizamos en el capítulo anterior; o bien, la participación colectiva en aquellos órganos de difusión que emergían en aquel momento y que se amoldaban a sus afanes estéticos.

La última vertiente sería quizá también asequible a través de una lectura exhaustiva de las memorias que la mayoría de los miembros del grupo han publicado. Por tanto, en aquella carrera por la modernidad que se había suscitado, la *gauche divine*, como hemos venido argumentando, representa el cristal donde refractan y se filtran las modas culturales y las novedades teóricas que se difundían en otros países. Son un enclave fundamental de la mediación cultural de aquellos años. Este fue sin duda el legado más valioso que surtieron. Sus anhelos, contradicciones y empeños exhiben una crónica precisa del germen de la modernidad cultural en España. Mainer describía la actitud de los jóvenes intelectuales de principios de los setenta en estos términos:

Unos años en los que cierto cinismo jactancioso de apartamiento fue la ley –fue el momento de los *novísimos* y de otras formas de vanguardismo que, a despecho de su simplicidad, lo *pop*, el *happening*, se revistieron de desdeñoso elitismo entre nosotros- ¿se podría hablar de un `elitismo de salvación´? (*El aprendizaje de la libertad* 87).

Quizá haya algo de eso, de disfraz, de anhelar lo que en España no se podía ser y donde ese *collage* de crónicas era sólo el destello de esa actitud. La sección “Underground” de la revista

Boccaccio, las columnas “El día de siempre” en *Tele-Exprés* de Joan de Sagarra o el artículo de Clotas, “Elogio del snob” en *Siglo 20* revelan la temperatura de una época en una fracción intelectual y se incardina con plena legitimidad en el horizonte de referencias colectivas.

Todas estas publicaciones aquí analizadas son huellas de dos directrices muy apegadas al devenir de la *gauche divine*. En primer lugar, la incipiente red mercantil de difusión de las letras que se empezaba a desperezar en España, lo que de forma un poco imprecisa podríamos describir como los orígenes de la comercialización de la cultura, que tanto fascinó a los analistas sociales unos años antes, cuando Umberto Eco escribía sobre James Bond y sobre los cómics, o cuando Roland Barthes hablaba de Yves Sain-Laurent. Por otro lado, todas estas publicaciones periodísticas revelan el pulso de la *gauche divine*, su papel exutorio de las tensiones en una sociedad cuya modernización moral fue vertiginosa y en la que este cenáculo catalán representó la avanzadilla.

6. La faz de la ficción: el retrato de la *gauche divine* desde las Novelas

Félic de Azúa en su obra *Lecturas Compulsivas* (1998) otorgaba un estatus especial a Barcelona como espacio imaginario predilecto de escritores dentro de las ciudades industriales europeas que no atesoraran la índole de capitalidad. La seducción de la ciudad condal ha reavivado una y otra vez la voluntad de los escritores de urdir en la ficción múltiples versiones de Barcelona pero, al carecer del entramado de poder propio de una capital, sus quimeras novelísticas siempre han atesorado un carácter peculiar, más irónico, distanciado, sumamente melancólico y con una atmósfera asfixiante:

No hay nunca vencedores, ni de uno ni de otro bando, en las novelas barcelonesas; todas ellas producen una notable sensación de que la lucha es inútil y que el juego social se reduce a una inmensa mentira ya que ni siquiera es posible alzarse con el poder y la gloria, como los personajes de Balzac, de Dickens o de Proust, ni con el triunfo moral, como en las novelas de Galdós. Es esta doble derrota asumida lo que dota a las novelas barcelonesas de una atmósfera tan singular y asfixiante (299).

Azúa aseguraba que se podía incluso encontrar una buena novela para cada decenio del siglo XX que se afanara en hacer un recorrido histórico sobre la urbe catalana. No hay duda de que el envite del escritor novísimo es incuestionable; lo que quizá sorprende más es la infinidad de ocasiones en las que Barcelona ha posado como modelo literario durante los años del franquismo, retratando, según Castellet, el color gris tan típico de la ciudad: “En las novelas de Pedrolo, Vázquez Montalbán o Marsé creo que esa tonalidad gris queda reflejada perfectamente” (“Entrevista. Josep Maria Castellet”).

En la revista *Barcelona. Metròpolis Mediterrània*, que gozó de prestigio en los años ochenta, el periodista Àlex Broch escribía una sección denominada “La ciudad literaria”, donde se exhibía la opulencia creativa que emanaba de aquella Barcelona degradada de unos años atrás. En uno de sus artículos, Broch hacía un catálogo exhaustivo de novelas cuyo germen de ficción se ubicaba y se inspiraba claramente en Barcelona. De aquellos años del régimen franquista podríamos citar, por lo menos, la atonía psicológica de una ciudadanía superviviente que se retrata en las novelas escritas en catalán de Manuel de Pedrolo, la sordidez moral que delataba la joven Carmen Laforet en aquel *boom* de las letras catalanas, *Nada* (1945), que se alzó con el Premio Nadal, la escritura contenida que se muestra en *Los contactos furtivos* (1956) de Antonio Rabinad, por supuesto múltiples novelas de los hermanos Goytisolo, como las del período neorrealista crítico de Juan Goytisolo, *La resaca* (1958) o *Para vivir aquí* (1960), o la primera novela de Luis Goytisolo, *Las afueras* (1958) (también su célebre saga *Antagonía*), el protagonismo de un Ensanche residual y moral en las novelas de Montserrat Roig, las magníficas obras de Mercé Rodoreda *La plaça del Diamant* (1962) y *El carrer de les Camèlies* (1966), las novelas de los años sesenta del también guionista de cómics Víctor Mora, por no hablar de otras figuras imprescindibles de la ciudad como Manuel Vázquez Montalbán, Juan Marsé, Félix de Azúa o Terenci Moix.

La lista se podría ampliar aún más con facilidad, tanto con escritores extranjeros como con novelistas españoles, y en toda una variedad de idiomas; sin embargo, este breve catálogo, ya de por sí engorroso, exhibe ya algunos rasgos hacia el que tienden estas creaciones. En primer lugar, el lector, aunque se sitúe en ocasiones frente a una historia de personajes y tramas de gran hondura, reacciona en última instancia frente a un narrador que ha escogido su tema con cierto grado de independencia respecto de las vicisitudes íntimas de los elementos materiales del relato.

Lo que se esclarece siempre es la subjetivación de la ciudad, su idiosincrasia ineludible de objeto retórico.

En segundo lugar, estas ficciones recrean bien la tesis que exponía Raymond Williams en *Solos en la ciudad*, donde se exhibe la forma en que se articula el espacio no cognoscible con la estructura utilitaria de la relación entre sus habitantes. A la vez que no se puede dar razón de lo que es la ciudad, nuestras funciones con los otros, nuestra manera de interactuar, dependerá de la función social y profesional que desempeñemos. No sabemos quiénes son los otros excepto por el papel que les ha sido adjudicado. Es algo que se muestra con claridad en esos charnegos proletarios que irrumpen en las vidas acomodadas de los miembros de la *gauche divine* en las ficciones de Marsé o en *Los alegres muchachos de Atzavara* (1987) de Vázquez Montalbán, y cuyas fricciones siempre desencadenan una expulsión dramática. Algo similar, pero de travesía inversa, escribe Félix de Azúa en su novela *Diario de un hombre humillado* (1987), donde un hombre desclasado al que el mundo farisaico de la sociedad burguesa que hace negocio con el franquismo ha situado al borde del suicidio, busca una vida digna en los bajos fondos de Barcelona.

Estas tendencias aparecerán con claridad en los novelistas que reproduzcan la Barcelona de la *gauche divine*. La mayoría de los retratos sobre los “divinos” tienen un gran componente satírico y parodian esa frivolidad y los anhelos que encubrían ese estilo de vida singular en la España franquista muchas veces aparente. De entre todos los novelistas que se podrían adscribir a la órbita de la *gauche divine*, aquí se han escogido los autores que con el paso del tiempo han alcanzado mayor relevancia: por un lado Terenci Moix porque las obras de su juventud son quizá las que mejor entrañan ciertas pulsiones de la *gauche divine*; es sin duda, por múltiples razones, el novelista *novísimo* por excelencia: la incorporación de toda una memoria sentimental a su

discurso, la mirada irónica hacia el cine o la canción popular como espacio de evasión o como estrategia de subversión del discurso dominante, el uso del *camp* y de la cultura *pop* o el amparo de las sensibilidades marginadas. Por otro lado, las obras de Manuel Vázquez Montalbán y de Juan Marsé ofrecen la mirada desde “fuera” de la *gauche divine*, de charnegos obreros que buscan integrarse en esa izquierda burguesa “progresista” y las aciagas consecuencias que marcan los límites de las “transgresiones sociales” de la *gauche divine*.

Al rastrear en esa arqueología urbana que fue la *gauche divine*, tan integrada en la ciudad de Barcelona, los autores marcan distancia temporal. De hecho, las dos novelas que se sumergen con más claridad en los entresijos de la *gauche divine* son *Los alegres muchachos de Atzavara* de Vázquez Montalbán, escrita en 1987, y *Lleonard o el sexo de los ángeles* de Terenci Moix, redactada en 1992. Lo que define el presente, y más un presente tan radical como el presente urbano, es la falta de perspectiva. Todas estas novelas se encaraman en el tiempo justamente para poder desarraigarse de los grandes marcos de sentido del momento y gozar de mayor libertad. Marsé para bosquejar una juventud estudiantil que podría ser el embrión de la posterior *gauche divine*; Terenci para retratarla en su momento de esplendor que coincide con su regreso tras su viaje homérico, por lo que aquí la *gauche divine* no dejará de ser una proyección personal de la figura del propio autor y, por último, la novela de Vázquez Montalbán los reproduce en el declive de su época dorada, a mediados de los setenta, cuando mantienen sus hábitos vitales pero ya hastiados, trasnochados y desengañados de sus anhelos de juventud. Todos estos retratos de ficción componen otra faz integral de ese eterno objeto retórico, tantas veces interpretado en su habitual inclinación narcisista y especular, que fue la *gauche divine*.

La *gauche divine* como proyección personal

Probablemente de todos los novelistas que se pueden adscribir a la *gauche divine*, Terenci Moix fue el más representativo, el que encarnaba con más nitidez sus pulsiones e inquietudes. Es cierto que sus mutaciones camaleónicas reclaman no hablar de un único autor homogéneo, sino de toda una gama acrisolada de versiones en las que se fue transfigurando a lo largo de toda su carrera literaria. La estampa más conocida de Moix fue la de aquel escritor de popularidad masiva que ya escogió definitivamente el castellano como lengua literaria a comienzos de los años ochenta y que alcanzaría como escritor el estatus de *best-seller* con unas ventas descomunales, sobre todo a partir de la consecución del premio Planeta en 1986 con *No me digas que fue un sueño*. Fueron sus años de gran protagonismo multimediático, con programas televisivos donde se presentaba burlón, jovial, ingenioso, insolente, componiendo un personaje con trazos de *vedette* y ladino embaucador.

No abandonó nunca ni el fetichismo de cinéfilo ni la mitomanía del celuloide, algo que exhibiría bien en sus obras ensayísticas *Hollywood stories. Sólo para amantes de mitos* (1971) o la serie de los años noventa *Mis inmortales del cine*. Fue muy conocida su magnificada devoción por el antiguo Egipto, ámbito que se convertiría en germen creativo de muchas de sus novelas de tramas histórico-amorosas con fantasías exotistas y casi *neocamp*. Fue el Moix más público, el de mayor celebridad en España.

Sin embargo, las primeras novelas de Moix asumen un sesgo diferente. Moix irrumpe de manera fulgurante en la literatura catalana a finales de los años sesenta con una sorprendente productividad acompañada de un incesante reconocimiento institucional. Con *La torre del vicis capitals* fue Premio Víctor Català en 1967; en 1969 consiguió el Premio Josep Pla por *Onades sobre una roca deserta*, y por supuesto su gran creación, *El día que murió Marilyn*, Premio de la

Crítica Catalana en 1970. En aquellos años también cultivó el ensayo con dos obras de enorme novedad en aquel momento, *Los cómics. Arte para el consumo y formas “pop”* (1968) o *El sadismo de nuestra infancia* (1970), que recreaba muy bien la cultura popular del franquismo.

Aquel joven escritor tan asombrosamente prolífico publicó en apenas cuatro años once libros, que incluían libros de viaje, ensayos y narrativa, y consigue el reconocimiento de lectores y de críticos. Aquellas primeras creaciones fueron “casi revolucionarias” (Ramos 81); ya sólo en su primer libro, *La torre del vicis capitals* (1968), convivían espacios y referencias inéditas en las letras españolas de la posguerra: la cultura de masas del cine o del cómic, nuevas perspectivas de crítica social, la homosexualidad, la transgresión sexual cercana al sadismo y su predilección por Barcelona. Estas novelas estuvieron también marcadas por una original recreación del catalán que emanaba de un proyecto muy ambicioso: hacer con el catalán lo que por aquellos años hacía Lezama Lima con el castellano (Ramos 81). Esta versión del escritor riguroso y perfeccionista la describió bien Castellet en su reciente obra *Seductores, ilustrados y visionarios* (2010):

Quien no haya conocido a T. Moix más que por cierta imagen pública, más o menos frívola, superficial y lúdica, que él mismo ayudó a construir; quien no lo haya leído en sus libros fundamentales –los de la época catalana, los más innovadores- no sabrá nunca hasta qué punto era riguroso en su tarea de escritor. No se trataba sólo de un trabajo o una profesión, era una vocación de la que él era objeto y sujeto. Él mismo era su personaje, fuera del mundo y dentro de la literatura, intentaba ser su creación (267).

Esta perspectiva torturada, analítica y perfeccionista se exhibe bien en su ciclo autobiográfico *El peso de la paja* (2008), guiño con el que aludía tanto al onanismo como al nombre de la plaza barcelonesa donde nació el escritor. Sus dos primeros volúmenes, *El cine de los sábados* (1990) y

El beso de Peter Pan (1994) no alcanzaban en la cronología descrita más allá de 1962, aunque gran parte de la crítica los considera la versión más brillante de la obra narrativa. El tercero, *Extraño en el paraíso* (1998), es el que aborda la década de los sesenta, donde emergió la *gauche divine*, pero en Moix esos años coinciden con su período de éxodo a aquellos lugares que tanto anhelaba: vivió la ansiada promiscuidad en sus días festivos en el barrio londinense de Chelsea, “manantial de color y de sueños *pop*” (273), visitó a Pasolini y a Rafael Alberti en Roma, y a Néstor Almendros, de quien sería pareja, en París. Sin embargo, como recordaba su hermana Ana María Moix en *24 horas con la gauche divine*, a pesar de su lejanía, estaba en contacto telefónico continuo con las dueñas de la tienda Saltar i Parar -Montse Esther e Isabel Bohigas-, enclave emblemático de la *gauche divine* y que permitían a Moix estar al día sobre el devenir de los “divinos” y deber facturas telefónicas hiperbólicas que nunca terminaba de pagar.

Pero, como no podía ser de otro modo, Moix compuso su propia “crónica imaginaria” de aquellos años sesenta catalanes en su obra *Lleonard o el sexo de los ángeles* (1992), donde se entrelaza una doble mirada hacia la *gauche divine* con dosis de ironía por aquellos adictos a “la estirpe de Oscar Wilde” pero al mismo tiempo de nostalgia indulgente por el período dorado de la juventud que ya se ha consumado. En ese escenario de una Barcelona chic, frívola y cosmopolita irrumpe Lleonard Per, alter ego del propio Moix, viajero incansable que regresa a Barcelona y que se vincula con las altas instancias culturales de Barcelona, especialmente con la denominada “*gauche dorée*, un grupo de castellanófilos divinos” (176) que hacía siempre todo lo posible por conocer la vanguardia en cualquier ámbito, por descifrar lo que siempre era “in”.

En cierto sentido este regreso novelesco encarnaba el viaje homérico que había abordado el propio Moix conminado al regreso. De nuevo aquí, como veremos con Vázquez Montalbán y con Marsé, el “recuerdo será el lazo que nos inmuniza contra una posible separación” (349), como

se decía en la última sección de su novela *El día que murió Marilyn* (1969), porque la vida, en definitiva era “un regreso constante a lugares que nos contuvieron una vez suprema, estigmatizante, definitiva” (349), y en el caso de Terenci Moix obviamente aquel destino guiaba a la Barcelona franquista, especialmente desde que alcanza la juventud y, como decía el personaje de Jordi en la novela citada, “los días que nos quedaban por vivir se embarcaron en un vuelo frenético” (183). A pesar de la estrecha relación de Moix con muchos de los miembros de la *gauche divine*, su recreación novelesca se dispuso desde la distancia, no sólo geográfica sino también personal. Se transmutaba en observador irónico alejado, ya fuera como decía Villamandos, “por su afán individualista, su sexualidad divergente o cierta conciencia de clase menestral a la que había pertenecido su familia” (117).

El componente atractivo y erótico que sugería el personaje de Leonar Per de la novela *Leonard o el sexo de los ángeles* se teñía de todo su imaginario mítico particular. Como describía Castellet, aquella inclinación la observó lúcidamente Pasolini cuando conoció a Terenci Moix y le espetó: “tú no tienes sexo. Entre las piernas sólo te cuelga una filmoteca y, cuando te las das de cultivado, una biblioteca” (*Seductores, ilustrados* 268). Moix fue sin duda el emblema literario más representativo de la *gauche divine*, pero más que una crónica de aquella “entelequia” o incluso un manifiesto generacional (como se concibieron en un principio sus obras *El día que murió Marilyn* [1969] y el posterior collage que componía *El sadismo de nuestra infancia* [1974]), la obsesión que Moix siempre abordaba en sus obras era su propio personaje, una proyección en la que se entremezclaba la vida real y la ficción. Una obstinación narcisista y especular, típico atributo de la *gauche divine*. Esta será la gran diferencia entre su legado y las obras donde se retrata a la *gauche divine* de Vázquez Montalbán y Juan Marsé. Estas últimas resultarán fundamentales, como dijimos, por la presentación de la relación entre el intelectual

burgués progresista y el inmigrante del sur de Cataluña, una irrupción que desvelará los límites de los ideales revolucionarios de la *gauche divine*.

La mirada charneca de la *gauche divine*

Es revelador encontrar en el impresionante legado intelectual de Vázquez Montalbán una novela como *Los alegres muchachos de Atzavara* (1987). Su trayectoria cultural, prolífica y pionera en tantas vertientes, encuentra también espacio para recrear en la ficción aquellas actuaciones, en ocasiones estériles pero siempre fastuosas, de esa facción de la disidencia antifranquista aburguesada en la que se integraba la *gauche divine*.

En un estudio sobre los entresijos de la *gauche divine*, el amparo de la vasta obra de Vázquez Montalbán es ineludible. No tanto por ser, desde una determinada perspectiva, un escritor de la órbita *gauche divine*, sino sobre todo por ser el “cronista” (en el sentido más amplio de la expresión) más sagaz y fecundo de aquellos años de la Barcelona tardofranquista. Fue un intelectual poliédrico, un escritor infatigable y un creador audaz de nuevas sendas en las letras de aquellos años: la introducción del nuevo periodismo y su creación de la “crónica sentimental”, el monumental trabajo de rescate y análisis crítico de la cultura popular, la defensa del mestizaje cultural y de la heterogeneidad del *collage* como forma de reciclaje e hibridación genérica, la invención de obras inclasificables que se resisten al esfuerzo taxativo o la paternidad de la novela negra como crónica cultural urbana. Lo abordó todo y, como algunos miembros más jóvenes de la *gauche divine*, conocía e incorporó en su obra mecanismos intelectuales que procedían de la vanguardia cultural de otros países.

Es curiosa y sintomática la divergencia de las dos voces que más articularon un discurso en torno a aquel objeto retórico y propagandístico que se denominó *gauche divine*. Por un lado

Joan de Sagarra, que procedía de la burguesía catalana más acomodada, hijo del insigne escritor Josep Maria de Sagarra, con estudios en la Sorbona parisina y periodista cultural exquisito, alternaba con ellos en las veladas nocturnas de Bocaccio y en un guiño irónico inventó el difundido apelativo. En segundo término, Vázquez Montalbán, un escritor surgido de una clase social subalterna del *guetto* social del barrio del Raval limítrofe con el barrio chino barcelonés, que atravesó penurias y enormes sacrificios personales, sufrió en su familia los años duros de hambre y represión de la postguerra, fue preso político en la cárcel y estuvo muy implicado en la lucha antifranquista. Estas versiones tan dispares de la disidencia durante la dictadura delinearon la crónica de aquella nueva “progresía” intelectual: una desde “dentro” la otra desde “fuera”.

Vázquez Montalbán fue por encima de todo un escritor testimonial, la gran matriz de su escritura fue sin duda el papel de la memoria colectiva. Como la describe José F. Colmeiro, “historia y memoria entrelazados, en un fuerte vínculo entre pasado y presente” (9). Siguiendo los postulados del sociólogo de la memoria Maurice Halbwachs, Vázquez Montalbán era de la opinión que el presente no es simplemente la consecuencia lógica del pasado, sino que desde una perspectiva más revolucionaria, el pasado que construimos es la consecuencia del presente desde el que lo miramos, ya que el pasado se amolda a las necesidades siempre mudables del presente. Por ello, no extraña en absoluto el tejido estructural que escoge Vázquez Montalbán en su obra *Los alegres muchachos de Atzavara* (1987).

En la novela los acontecimientos de aquel verano de 1974 en el ficticio pueblo de Atzavara ubicado en la Costa Brava son invocados doce años después, lo que arroja una luz nueva sobre lo ocurrido, y en la que el lector recompone los sucesos como si de un enigma se tratara. La trama se compone de cuatro relatos independientes que abordan un mismo periplo, en el que cada narrador homodiegético ofrece su perspectiva personal. Esta estructura, como reconoce el propio

Vázquez Montalbán, brotó de la influencia que le suscitó la película *Rashomon* (1950) del director Akira Kurosawa:

En los alegres muchachos de Atzavara es distinto: hay cuatro relatos presentados por cuatro personajes que asumen puntos de vista diferentes y que, lógicamente, han visto cosas diferentes. Es la misma técnica que usa Kurosawa en su película *Rashomon*, una historia contada por cuatro personas, que hace que no todas cuenten la misma historia. En cambio, el lector que lee las cuatro historias tiene una idea más completa de lo que ha ocurrido, no total pero sí más completa (Tyras 147).

En la obra de Vázquez Montalbán es tentador descifrar posibles correspondencias con referencias reales del entorno de la *gauche divine*. Atzavara lógicamente alude a Cadaqués, el escenario veraniego natural de la *gauche divine*, una población en el extremo del Cabo de Creus, sólo accesible por una sinuosa carretera, como bien recordaba Paco Muñoz en la novela: “apenas si hay carretera para llegar hasta allí, que ya sólo quedan cuatro payeses y lo demás son casas restauradas por gente de pelus de Barcelona” (34). En Cadaqués, como recuerda Oriol Bohigas en sus memorias, construyeron y reformaron numerosas casas los arquitectos Oscar Tusquets y Lluís Clotet, teniendo muy en cuenta las “preexistencias ambientales”. Es también un matiz que recuerda el personaje de Paco Muñoz en el momento de su llegada a Atzavara: “destacaban varias casas aisladas que eran viejas pero también nuevas, es decir, que tenían la forma de las otras casas viejas del pueblo pero rehechas” (36). En Cadaqués se instalarían en distintos períodos Oscar y su hermana Esther con sus sucesivas parejas, Ricardo Bofill y Serena Vergano, Carmen Balcells, Tomás Maldonado o Juan Marsé y, como incidía Bohigas, también “toda la procesión de amigos que cada uno acogía” (*Entusiamos compartidos* 331), algo que retrata bien la novela.

De la misma forma, no es difícil detectar ciertas alusiones a Rosa Regás en el personaje de Ariadna, “sacerdotisa iniciadora” de movimientos contraculturales, o bien encontrar evocaciones de Esther Tusquets en aquella culpabilidad inherente a su condición social que sintió en los primeros años de su vida y que explicó en sus memorias, algo similar al sentimiento que exhibe Montse Graupera en la novela: “Tuve que leer mucho, descatolizarme mucho, absorber mucho el nihilismo cínico de Carlos, para superar mi conciencia de vencedora indirecta de la guerra civil” (100).

Es por tanto obvia la fuente de inspiración de aquellos “alegres muchachos” de la novela y algunos miembros de la *gauche divine*. Vázquez Montalbán ubica la acción en el verano de 1973, es decir, ya en el declive de lo que fuera aquella “entelequia catalana” y aglutina un abanico de voces para integrar todas las perspectivas en esa revisión del pasado reciente. La primera parte de la novela se interpreta desde el punto de vista de Paco Muñoz, un *outsider* social y geográfico, un “invitado exótico”, que observa con curiosidad y extrañeza los comportamientos y comentarios de aquella “tribu” progre. Paco llega a Atzavara como invitado de Vicente desde el barrio obrero de la Fabriqueta de Barcelona. Su voz se integra dentro del discurso patriarcal tradicional, exhibiendo prejuicios contra mujeres y homosexuales. Esta voz “alienada” en términos marxistas resulta al mismo tiempo exponente y representación de gran parte de aquella sociedad española franquista y exhibe con ironía mordaz el brutal desajuste, como también se observaba en obras de Marsé, entre la imagen idealizada del obrero que había evocado el intelectual progresista de los años sesenta y su situación en la vida real. El personaje de Paco detectaría años después en la frivolidad y veleidad de la forma de actuar de aquel grupo tan ajeno a sus experiencias previas la marca de distinción de la gente “fina”:

Más que como sarasas hablaban como habla la gente fina: como si jugaran con las palabras, como si no tuvieran valor o no les importaran las cosas, ni siquiera las cosas verdaderamente importantes, es decir, podían hablar en tono de rechifla hasta de su propia madre. Con eso está todo dicho (67).

La segunda perspectiva de la novela procede de Montse Graupera, una mujer progresista de clase acomodada que ha experimentado un prematuro desencanto político y se halla sumida en una crisis, casi desde su comienzo, de un matrimonio insatisfactorio. Como emblema de su tiempo y su clase social, Montse había participado del imaginario generacional del 68, poniendo en práctica aquella liberación del individuo que preconizaban Reich y Marcuse, sobre todo en lo referente a su sexualidad reprimida, afanada en sus “idas y venidas por camas azarosas con hombres variopintos” (82). Pero su perspectiva, sus ojos de análisis, dibujan la “fauna de Atzavara” sobre todo desde el desencanto y una profunda atonía que convertían aquellas transgresiones en una cotidianidad monótona:

Iban a sucederse las noches, igual la una a la otra, ya lo sabía. Pero los días estaban hechos para embrutecernos de sol y mar, los atardeceres para leer y escuchar música, las noches para apurarlas [...] Y en esa espera se repetía el ritual de los encuentros, las conversaciones, los chistes, los juegos verbales de segunda o tercera intención que casi siempre nos cruzábamos nosotras con Rafa y sus amigos, conscientes ambos, implícitamente, de que éramos los dos sectores marginados de la comunidad y que el azar y la necesidad nos había hecho coincidir en aquel pueblo lejos de los veraneos prestigiosos, hecho a la medida de nuestras locuras pequeñas y residuales (102).

La tercera versión procedía de Luis Millás, escritor asimilado al sistema, *voyeur* de actitud crítica frente a los residentes ilustres de Atzavara. Adopta una actitud de ambivalencia entre admiración y rechazo por ese grupo del que se ve excluido. Desde su perspectiva aquel espectáculo adoptaba ribetes de farsa; el afán ceremonioso del “querer ser” se tornaba en un aire de carnaval.

La mirada de Luis Millás parece evocar el amparo en técnicas dramáticas desde las que expone su análisis sociológico el antropólogo Erving Goffman en su obra *La presentación de la persona en la vida cotidiana* (1959). De acuerdo al análisis de Goffman, el individuo, cuando interactúa en un determinado ámbito de vida social, ofrece una expresividad que implica dos tipos de actividad significativa: la expresión que “da”, que incluye los símbolos verbales y la expresión que “emana” de él, no verbal, más teatral y contextual, presumiblemente involuntaria. El individuo, consciente de que los otros verificarán los aspectos más controlables de la conducta a través de aquellos ingobernables, buscará guiar la impresión que comunica. Desde este enclave Goffman analiza las técnicas comunes empleadas por las personas para sustentar dichas impresiones, y se detiene en los problemas de índole dramática del participante en lo que concierne a la presentación de su actividad ante los otros.

En la novela está muy presente la teatralización de las conductas, no sólo en las relaciones sociales y en los sentimientos, sino también en la exhibición del erotismo y la política en una amalgama de mezcolanza caótica. La obra de Vázquez Montalbán disecciona muy bien los “avatares de la militancia”. Como escribía Villamandos, en aquel momento: “la disidencia se convierte en un ejercicio prestigioso que adquiere no sólo un aura de clandestinidad excitante, de aventura, sino incluso de *glamour*, frente a la convencionalidad vulgar de la cultura promovida por el franquismo” (172).

La última voz de análisis de la novela procede del personaje de Paqui Sans, miembro del grupo privilegiado y estandarte de sus prejuicios sociales. Su mirada evoca las tensiones de la fracción social de la *gauche divine*, que en cierta medida intenta sustraerse a los prejuicios sociales heredados de su clase sin conseguirlo. Como se observa, la polifonía que compone la novela no solamente es narrativa sino también ideológica.

Pero si hay algo que permea y teje toda la novela es un profundo proceso de erotización que lo impregna todo: los ideales políticos y las relaciones humanas. Paco, como nuevo cuerpo oscuro llegado desde los márgenes exóticos del “arrabal”, se convierte en una novedad sexualizada, deseable, como ya lo había sido Vicente. La figura de Vicente se convierte en un trasunto polisémico que es leído de manera diferente por cada personaje. Definido primordialmente como cuerpo oscuro y atractivo, es observado y observador de las transgresiones limitadas del grupo. No hay que olvidar además que Vicente llega a Atzavara de la mano de Rafa, que lo había conocido “en un bar del barrio chino” (92), según explica Luisa a sus amigas. Se repite, pues, el viaje a los bajos fondos del burgués en busca de aventura, un espacio que subraya además la subalternidad exótica del charnego -como sucederá también en la célebre novela de Marsé *Ultimas tardes con Teresa* (1966)- al dotarlo de un ambiguo matiz de prostitución. Rafa descende social y topográficamente en el despliegue de la ciudad de Barcelona para “cazar” a Vicente.

El erotismo, transmutado en ocasiones en travestismo, facilitaba además la subversión de los roles genéricos. En cierto momento, Luisa “se encontró ante lo que podía ser una orgía o un carnaval” (142). Vicente vestido de flamenca, Farrerons con un liguero, Gratacós maquillado, pero siempre dentro de los estrechos límites de lo secreto, casi clandestino. Todo aquel afán de independencia sexual, tan de moda entre la juventud contracultural de mayo del 68, aquí no deja

de pertenecer a un coto de privacidad y de élite. Como reconocía el propio Vázquez Montalbán sobre su novela:

La clave metafórica era un poco la emancipación sexual, que era a lo que jugaba ese sector concreto [de la sociedad], ese grupo que utilizó [cierta burguesía], pero es que en torno a eso había otras reivindicaciones, era quitarse la máscara que al parecer les había impuesto el franquismo y de hecho fue simplemente un ejercicio catártico privado, de club privado y luego, doce años después, continuaban siendo los mismos (Saval 196).

En última instancia, como revela la perspectiva del personaje escritor Luis Millás, la presencia de un joven llegado de la barriada determinará una resolución traumática: no sólo como reconocimiento de la homosexualidad de Rafa, sino también como fricción que desvela las contradicciones de este grupo que acabará expulsando al charnego a sus márgenes originales.

El otro retrato crítico y mordaz de la *gauche divine* procede del escritor Juan Marsé, en especial de su magnífica novela *Últimas tardes con teresa* (1966) -aunque aquí su presencia es difusa y sesgada- y de su relato “Noches de Bocaccio”, publicado en 1987 y reeditado recientemente de forma independiente por Ediciones Alfabet (2012). Hay pocos escritores tan vinculados a una ciudad como Juan Marsé a su Barcelona de la infancia. Algunas de sus obras se han integrado ya en el imaginario colectivo y hay una topografía fantaseada creada por el autor por donde siempre deambulan sus criaturas con destinos entrelazados y que comprende los barrios del Carmelo, el Guinardó, Gracia, La Salud y una parte de Horta.

Su obra narrativa se puede concebir sin duda como una serie novelesca tan legítima y pulida como las de Balzac, Galdós o Pavese. Marsé despliega una mirada integral sobre esa Barcelona de posguerra y a su vez sus obras imponen una radical imagen figurativa completa

sobre la condición humana. El propio autor escribe en una de sus novelas “el escenario vital de mi infancia se me fue convirtiendo poco a poco en un paisaje moral y así ha quedado grabado para siempre en mi memoria” (*El Embrujo* 117). De hecho, el trazo germinal de sus personajes procede de dos enclaves: los “kabileños” por un lado, esos niños casi indigentes y tan proclives al recuerdo mitificado de las “aventis”: Rosita de *Ronda del Guinardó* (1984), David de *Rabos de lagartija* (2000) o el Marés del relato de “Historia de detectives” (1987) son retazos extirpados de la imagen de los “kabileños”, de una introspección integral esparcida en diferentes historias noveladas. La otra órbita aglutinadora deriva del personaje del “Pijoaparte”.

Pero de todas sus novelas, la que sin duda más ha alcanzado un halo generacional fue *Últimas tardes con Teresa* (1966). Aquella obra con visos de novela picaresca y estructura de folletín decimonónico se convirtió en una explosión creativa y un nítido retrato de algunas facciones de la juventud catalana de finales de los años cincuenta. La obra desencadenó tanto entusiasmo como desconcierto cuando se publicó e incluso alguna acusación airada de colaboracionismo franquista por parte de miembros del partido comunista.

En la obra su personaje mítico, Manolo Reyes, ladronzuelo de suburbio, alias el Pijoaparte, como proletario víctima de la explotación capitalista, evocaba una mofa de toda esa “doctrina redentorista y pone en cuestión la misión de los intelectuales burgueses metidos a revolucionarios” (Gracia y Ródenas 541). Se recreaba de nuevo la colisión dramática entre el intelectual burgués progresista, como los miembros de la *gauche divine*, y el charnego obrero que permitía desvelar los límites de sus ideales revolucionarios. El propio Juan Marsé, muy vinculado a la eclosión de la *gauche divine*, experimentó en cierta medida esa semejanza social, como confesaba recientemente a la periodista Núria Escur:

Viví de cerca aquella exaltación intelectual y sensual, ética y estética y étlica; tenía amistad con muchos de sus componentes, desde Joan de Sagarra, que fue el que inventó la expresión *gauche divine*, hasta Antonio de Senillosa o Alberto Puig Palau, por citar algunos, aunque yo no pertenecía a su clase social y seguramente por ello, al principio no podía evitar cierta prevención digamos pijoapartesca sobre el grupo, una mirada un tanto recelosa y marginal. Una tontería, porque el grupo era una entelequia, una fantasmada. ¿Quién tenía conciencia de grupo? Los que no pertenecían al grupo, los que deseaban pertenecer a él (“Juan Marsé rescata sus crónicas de Bocaccio”).

No hay que olvidar las convulsiones que motivó el manuscrito cuando fue presentado al Premio Biblioteca Breve de la editorial Seix Barral, especialmente porque Luis Goytisolo, miembro del jurado (y muy afín también a la *gauche divine*), percibía insinuaciones personales hacia él en el personaje del líder universitario Luis Trías dentro de la novela. Vargas Llosa, por su parte, ensalzaba aquella “explosión sarcástica” pero ya advertía que irritaría a todo el mundo por su corrosiva agresividad. Carlos Barral recordaba en sus memorias las dificultades que entrañó aquel año la elección del ganador del premio porque había un empate entre la novela de Marsé y *La traición de Rita Hayworth* del argentino Manuel Puig:

Llegaba el momento de las negociaciones con los miembros del jurado que ya habían leído los manuscritos seleccionados y empezaban a formar criterios [...] Luis Goytisolo, que no soportó la solución de un empate entre *La traición de Rita Hayworth*, novela de Manuel Puig, y la espléndida novela de Juan Marsé *Últimas tardes con Teresa* [...] El empate a tres de la votación del jurado de ese año se prolongó muchas horas y las discusiones se fueron agriando [...] Luis Goytisolo

reprochaba al libro de Marsé unas supuestas alusiones personales y algunas ironías políticas que no le parecían tolerables. Mario Vargas reconocía el mérito de las aventuras del Pijoaparte pero le irritaban los excesos de sarcasmo del libro, lo que él llamaba las gracejerías. Ya a media tarde, en uno de los cabildeos en privado convencí a Vargas. Se votó y Luis Goytisolo proclamó su renuncia irrevocable (Barral 576).

Estos conflictos sin duda reflejaban la proyección en la ficción de estampas similares a las que vivían aquellos jóvenes que, con el paso de los años, conformarían la *gauche divine*. En la novela, no sólo era Pijoaparte el que esbozaba su propia opinión sobre los estudiantes y sus reivindicaciones: “unos domésticos animales de lujo que con sus algaradas demostraban ser unos perfectos imbéciles y unos desagradecidos” (116). En ocasiones, era el veredicto del propio narrador el que se imponía de forma tajante desde la distancia de la memoria: “Con el tiempo, unos quedarían como farsantes y otros como víctimas, la mayoría como imbéciles o como niños [...], y todos como lo que eran: señoritos de mierda” (331). Su descripción enfatizaba, por un lado, la inautenticidad de un compromiso efímero y un tanto narcisista y, simultáneamente, la posición de Marsé como observador extraño y distante del cuerpo social de la izquierda divina.

La gran antítesis del Pijoaparte en la novela era el personaje de Luis Trías, aureolado con el prestigio de su intelectualidad revolucionaria como líder universitario hasta que Teresa sufra su decepción con él. Luis Trías aparece caracterizado por su “hipertrofia discursiva, que impone su retórica marxista de manera incontestable” (Villamandos 158). En su afán por demostrar la lógica implacable de la dialéctica revolucionaria, primaba en exceso las palabras subordinando la acción hasta desembocar en una parodia de sí mismo. El efecto más contundente de esta caricatura a la que somete Marsé al personaje se ofrece en el momento del desengaño de Teresa, cuando esta

escoge al líder universitario para desembarazarse de su virginidad: “Tras aquella impresionante fachada de líder universitario, de ardiente visionario del futuro, no había más que una blanda, asquerosamente blanda e inexperta virilidad” (158).

Es cierto que con el paso de los años queda en pie en la novela sobre todo el clásico tono irónico distanciador del autor, aquella “estrategia sintáctica merodeadora” influida por la poesía de Jaime Gil de Biedma, como decía Vázquez Montalbán (*Ronda Marsé* 224) y, sobre todo la historia, ese ingrediente narrativo que siempre ha interesado a Marsé, y que con el paso de los años cobra aquí el grado de atemporalidad para ser ejemplar. Pero no hay duda de que en sus orígenes, una matriz básica en la gestación de la novela fue el azote contra esa embrionaria izquierda exquisita, como recordaba Vázquez Montalbán: “lo cierto es que el rayo aniquilador de Pijoaparte-Marsé se dirigía contra una incipiente izquierda señorita, teatral y frívola, que con el tiempo adoptó los objetivos de su clase congénita y convirtió su compromiso juvenil en los mejores y únicos años épicos de su vida” (*Ronda Marsé* 222).

Por otro lado, el relato “Noches de Bocaccio” de Marsé sí encarna una alusión satírica directa hacia la *gauche divine*. Los orígenes de su composición provienen, como ya señalamos, de un encargo colectivo sobre la *gauche divine* que promovió la editora Esther Tusquets y que involucraba a Manuel Vázquez Montalbán, José María Carandell, Ana María Moix y Juan Marsé, con fotos de Colita. Ana María Moix así lo recordaba con el rescate de su texto en el 2002, *24 horas con la gauche divine*. Marsé también había cumplido el encargo destinado a aquella miscelánea pero, al sucumbir finalmente aquel proyecto, el autor decidió incluirlo en la primera edición de *Teniente Bravo* con el título “Noches de Bocaccio”.

El cuento narra la historia de un embuste a los miembros de la *gauche divine* y a su “inveterada propensión al mito”, como decía Gil de Biedma. El origen es el descubrimiento de un

manuscrito que produce gran conmoción entre los “divinos” porque se antoja el flamante descubrimiento de un nuevo genio literario charnego. Sin embargo finalmente se desvela que ha sido un arribista copión y vulgar que acaba siendo descubierto, para vergüenza de todos aquellos que alzaron la voz en su favor. El relato no deja de ser una farsa con personajes reales, una broma de moral satírica por la que deambulan todos los miembros de la *gauche divine* “vistos desde la atalaya desmitificadora de Marsé” (Turpin 104).

En aquel desfile de personajes no sólo se cita a los editores, los arquitectos, los cineastas, los escritores latinoamericanos del *boom*, sino también la revista *La Mosca* y el periódico *Tele-Exprés*, la librería Cinc d’Oros, los locales de moda, Tuset Steet, Copito de Nieve, en suma todo el imaginario de la *gauche divine*. Por su parte, el novel escritor arribista, Roberto Amores, desubicado y estupefacto ante todo ese despliegue suntuoso, se limitaba a tomar notas en su diario intentando descifrar los códigos de aquel grupo de “divinos”

También había recordatorios tales como: «Leer mañana mismo *Cien años de soledad*». «Vestir como Federico Correa». «No cometer errores, no confundir parentescos: Ana Bohigas no casada con Oriol Bohigas ni hermana Isabel Bohigas, Joan Manuel Serrat no hermano Teresa Serrat [...] «Averiguar qué puñeta es lo *camp* (¿lo *camp nou* del Barça?)». «Cenar en Vía Veneto y las Violetas y comprar chucherías en Saltar i Parar. Ir a Can Barça con Óscar Tusquets y Manolo Vázquez. Leer *Por Favor*». (*Cuentos Completos* 352).

Tanto Vázquez Montalbán como Marsé son fieles narradores de la memoria y a ambos se puede aplicar con facilidad unas palabras que el erudito crítico Gonzalo Sobejano dedicó a Juan Marsé: “siempre admiré a quien logró con empeño cierto poder para, desde ese poder, amparar la causa de los humillados y ofendidos (...) el novelista que con su arte ampara a los que no tienen

pública voz” (“Tres novelistas generosos” 16). Estas palabras justifican la perspectiva que adoptan estos narradores para visualizar a la *gauche divine*. Siempre hay más de humor algo irreverente que de “moral satírica” que dictamina una sentencia en estas obras, pero, en cualquier caso, estos autores recrean de forma nítida en la ficción ciertas pulsiones, ciertos anhelos de emancipación ideológica y sexual y sus contrapartidas farisaicas y aparentes de toda una facción de la nueva “izquierda señorita” y “progre” que comenzaba a brotar en España y en la que la *gauche divine* simbolizaba su arista más vanguardista.

Es curioso cómo esta veneración hacia la *gauche divine* de su amplio y difuso entorno siempre se transfiguraba en un retrato de crítica mordaz, en ocasiones burlón e intrascendente, pero en otras en una disección más corrosiva. A través de sus crónicas, de sus novelas, sus memorias o sus fotografías se entorna una devoción endogámica y narcisista hacia aquella “entelequia” catalana pero su retrato siempre entraña ironía y mordacidad. Como se ha podido observar además, todos los retratos literarios se abordan desde “fuera”, desde un sujeto novedoso que buscaba integrarse y las fricciones que se derivaban. Ningún autor por tanto se sentía miembro explícito de la *gauche divine*, todos son ojos forasteros que indagan en esa nueva facción de la juventud catalana. Esa ambivalencia con la identidad de sus miembros es el atributo más evidente que exhibe su retrato literario, pero también el que facilita su propensión a la mitificación.

Conclusión

Lo que se ha procurado en este estudio ha sido profundizar en la importancia de ese grupo intelectual ambiguo y heterogéneo que se bautizó como *gauche divine*. Su relevancia radica, por encima de todo, en su papel como mediadores culturales de una España que llevaba más de dos décadas aislada e incomunicada de cualquier vanguardia cultural internacional. Representan, en primer lugar, la fisura definitiva dentro de la disidencia de la izquierda antifranquista, copada hasta ese momento en su integridad por la ortodoxia del Partido Comunista.

Amparándonos en la obra teórica de Pierre Bourdieu, la gran transgresión de la *gauche divine*, percibida desde aquel momento, fue la mutación a través del germen de un *habitus* alternativo en aquella sociedad franquista, es decir, un conjunto de disposiciones duraderas, una especie de retransmisión por el que nuevas estructuras mentales y sociales se encarnan en una inusual versión de la actividad social diaria. Introdujeron nuevos esquemas de percepción y de valoración, en aquel momento insólitos, que desafió la *doxa* cultural del franquismo (y del marxismo ortodoxo que detentaba la hegemonía entre la izquierda antifranquista), esto es, aquel tipo de orden social estable y ligado a la tradición en el que se naturalizaba totalmente el poder en aquel momento.

Este cambio fundamental tiene su origen en nuevos rituales distintivos de consumo y el tejido de un nuevo estilo, que reveló una nueva identidad y comunicaba significados transgresores casi como si se tratara de una subcultura. Este fue uno de los rasgos identitarios más importantes: el estilo. Como hemos visto, aquellos disfraces ostentosos de los que hablaba Beatriz de Moura, con minifaldas, colores chillones, sombreros extravagantes o la tendencia de los hombres por el pelo suelto. Los devaneos y la promiscuidad sexual y, como recordaba Esther Tusquets, la asunción de las perversiones como un refinamiento exquisito. La vida nocturna en el local

Bocaccio, escogido como espacio identitario y exclusivo, con su estética modernista, las lámparas Tiffany y los espejos ahumados. La investidura de Eugenio Trías o de Terenci Moix como “enfants terribles” de la filosofía o de la literatura. Las presentaciones de libros de miembros integrantes como todo un ritual provocador. También iniciativas de la índole de la campaña de publicidad de Oriol Maspons para moldear y reinventar Tuset Street al estilo londinense de Carnaby Street y los viajes colectivos a Nueva York, Londres o Ajaccio.

Todo aquello se convertía en rasgos de estilo cargados de significación. Sus inclinaciones eran “contra natura”, interrumpiendo en cierta medida todo el proceso de “normalización” franquista. Desde este enclave, aquellos gestos eran movimientos hacia un discurso que arremetiera contra una “mayoría silenciosa” y que desafiara los principios de unidad y cohesión. Se pueden concebir sin duda como mensajes codificados que se despliegan bajo los estratos de la epidermis del estilo y que trazan, como diría Stuart Hill, “mapas de significado”. Eran artificios expresivos y efectistas que invocaban una simbólica violación del orden social. Una elección tendenciosa de la que afloraban unas inclinaciones relacionadas con la ubicación socioeconómica y el estatus, la imagen de uno mismo, las preferencias o el atractivo. Su nueva mirada resituaba y re-contextualizaba mercancías al subvertir sus usos convencionales e integrarlos en nuevos registros. Como dijimos en el primer capítulo, en última instancia, asumido como una subcultura, el estilo denotaba claves, se comunicaba una diferencia significativa y, simultáneamente se transmitía también una “identidad” de grupo. Hicieron lema aquella sentencia de Susan Sontag: “La inteligencia, además, es verdaderamente un tipo de gusto: gusto en ideas”.

Tras el análisis de la difusión de un nuevo “estilo”, un segundo punto que se ha analizado en este estudio es el cambio radical que acarrearán los miembros de la *gauche divine* entre las leyes internas que operaban sobre el campo de producción cultural de aquel momento y su nueva

hegemonía. Este es un aspecto incuestionable. Como vimos previamente, alcanzan el oligopolio de las revistas culturales más en boga, dominan las editoriales que difunden la nueva estética y se imponen en todas las polémicas culturales, dando forma a una anhelada modernidad que poco a poco subyuga los parámetros básicos que difundía el Partido Comunista. Esta inclinación marcó una tendencia posterior en la España de la transición y durante muchos años han encarnado un papel hegemónico en la gestión y difusión cultural en España.

Otro punto fundamental, inducido sobre todo por la indeterminación y profusión de sus miembros, es la cohesión y la funcionalidad del concepto de *gauche divine*. No hay que olvidar que muchos de sus miembros hablaban de una “fantasía indeterminada”, como los describía Carlos Barral, o la “entelequia” a la que se refería Juan Marsé. Pero desde muchos puntos de vista, el término, como forma de aludir a una nueva facción cultural con atributos homogéneos ubicado en Barcelona, es válido y provechoso desde una perspectiva epistemológica y sus vínculos se pueden justificar.

En primer lugar, por la presencia recurrente de proyectos colectivos interdisciplinarios, más allá de que luego se fraguaron o no. Este propósito se despliega con claridad sobre todo en tres lances concretos: por un lado, el libro que ideó la editora Esther Tusquets en 1971 dedicado a la *gauche divine* y en el que debían contribuir Ana María Moix, Manuel Vázquez Montalbán, José María Carandell, Juan Marsé y Colita en una obra que incluiría reportajes, relatos literarios y fotografías.

Como quedó atestiguado, nunca fue publicado en su integridad, pero sí se puede someter a una arqueología de búsqueda sus contribuciones. Muchos años después se rescataría el singular reportaje fronterizo con la ficción que escribió Ana María Moix, *24 Horas con la Gauche Divine*. (2002). Juan Marsé publicó su relato destinado en un principio a aquella miscelánea en la primera

edición de *Teniente Bravo* (1987) con el título “Noches de Bocaccio”. Incluso se puede vaticinar que la novela que publicó Vázquez Montalbán sobre la *gauche divine* años más tarde, *Los alegres muchachos de Atzavara* (1987) detentara su primer germen en el encargo de Esther Tusquets.

Otra colaboración fructífera, como se comentó en el primer capítulo, brotó en los orígenes de la colección Palabra e Imagen de Lumen, donde se trabó una fecunda simbiosis entre fotógrafos y escritores y con el que consiguieron el León de Bronce a la mejor colección de libros de cine o fotografía. Pero quizá, como también se mencionó, el modelo más nítido de esta inclinación fue el peculiar Taller de Arquitectura de Ricardo Bofill, donde se citaban para sus proyectos experimentales e imaginativos poetas, filósofos o modelos junto con matemáticos y arquitectos.

En segundo lugar, otro rasgo muy marcado y casi inherente a la configuración de la *gauche divine*, fue el tejido de relaciones mentor-discípulo. Dos atributos habituales entre el cenáculo catalán fue la endogamia y la inclinación natural de muchos de sus miembros hacia la pedagogía. En fotografía, Colita fue discípula de Xavier Miserachs. En la Escuela de Arquitectura Coderch había sido mentor de Federico Correa y éste a su vez maestro de Óscar Tusquets. La editora Rosa Regás se formó en Seix Barral con Carlos Barral y los poetas *novísimos* siempre gozaron del cobijo y de la guía de Josep Maria Castellet. Por otro lado, casi todos los arquitectos de la Escuela de Barcelona impartieron clases en la universidad, como también lo haría el filósofo Eugenio Trías, siempre desde una posición marginal, con muchos problemas con el régimen franquista.

En tercer lugar, hay que destacar la propensión al cultivo de diferentes disciplinas por la influencia correlativa entre unos y otros dentro de la *gauche divine*. El editor Jorge Herralde fue presidente de la productora de cine Films de Formentera, fundada en 1968, y de hecho la sede

social fue durante años la misma que la editorial Anagrama, fundada un año después. El arquitecto Ricardo Bofill dirigió el largometraje *Schizo* (1970), basada en un texto de José Agustín Goytisolo, y el arquitecto Óscar Tusquets también ha cultivado el cine, el diseño gráfico, la pintura y la escritura.

Por último, y sin duda el rasgo más diferencial y homogéneo, fue el afán colectivo por integrarse e incorporar espacios de vanguardia que irradiaban otros países, dibujando un enclave cosmopolita en medio del páramo cultural que era todavía España. Los editores aproximaron a España las nuevas obras de los estructuralistas, los nuevos semiólogos o la estética *camp*. Los arquitectos introdujeron la Escuela de Milán o el posmodernismo de Robert Venturi. En poesía, la antología *novísima* fue un homenaje a la cultura *pop* y la estética *camp*. Aquel canibalismo indómito tenía por encima de todo un afán de mimesis, de alejarse del eterno destierro cultural franquista.

Como bien se describe en el capítulo dedicado a las nuevas editoriales, todo este fenómeno, que abarcó numerosas disciplinas, fue improvisado y subordinado a las modas. Este aspecto es muy importante porque la confusión con la que absorbió el país la alta cultura filosófica europea en aquel momento sumió a la juventud en un desconcierto que marcó huella en la posterior España democrática. Como hemos observado, la *gauche divine*, emblema de la nueva vanguardia española, no exhibió una voluntad explícita de producir contextos capaces de acompañar la recepción de todo aquel caudal cultural, sino que entretejieron una nueva estructura del gusto en España, pero de manera improvisada, con más ímpetu que planificación estratégica.

En cualquier caso, con el advenimiento de la *gauche divine*, ya no se puede aludir a una homogénea ciudad de Barcelona, sino a varias “Barcelonas”, como decía Manuel Vázquez Montalbán. Como declaró García Márquez, allí la subordinación al franquismo era más liviana

porque todos se “sentían un poco conspiradores”. Podríamos, de hecho, desengranar una arqueología urbana de la *gauche divine* en la ciudad de Barcelona. No se puede concebir la Barcelona actual sin la mutación que sobrellevó la ciudad en los años del alcalde Porcioles, pero tampoco sin la posterior marca de identidad de la *gauche divine*, encarnada sobre todo en “Tuset Street”. Esto es lo que justifica el capítulo dedicado a los arquitectos y urbanistas de la *gauche divine*, facción fundamental dentro de este cenáculo interdisciplinario. La estructura de la tesis, con un capítulo dedicado a los arquitectos, otro a los editores y a otro a los novelistas, busca entrever y subrayar inclinaciones y búsquedas que se repiten, más allá de las singularidades de cada disciplina.

Sin embargo, y esto nos lleva al último punto, especialmente evidente en los novelistas, el afán por retratar a la *gauche divine* convive con una predilección por ahondar en una crítica punzante y la tendencia por no sentirse miembros del grupo. Esto es lo que suscita la evocación de “entelequia”. Las columnas de Carandell en la revista *Boccaccio* o de Sagarra en *Tele-Exprés*, las memorias de Carlos Barral, las novelas de Vázquez Montalbán, Juan Marsé o incluso Terenci Moix, todos ellos esbozan un retrato desfavorable. Es cierto que en otras muchas memorias –las de Oriol Regás, Román Gubern, Oriol Bohias, Josep Maria Castellet o Esther Tusquets-, se vislumbra un poso nostálgico, pero más espoleado por la añoranza de la juventud que por el alegato a favor de lo que significó la *gauche divine*.

No hay duda, en cualquier caso, en ese afán narcisista tan habitual entre aquellos jóvenes, de que el retrato de aquella facción intelectual ubicada en Barcelona se ha multiplicado una y otra vez por sus propios miembros. Hay un placer por reincidir en aquella memoria, incitada por la “inveterada propensión al mito” de sus componentes, como decía Jaime Gil de Biedma. Todo ello

ha facilitado la conversión de la *gauche divine* en “objeto retórico” permeable a múltiples lecturas.

Pero si por algo es importante la *gauche divine*, no lo es como mirada al pasado sino como punto de inflexión de un comienzo. Ellos fueron los máximos responsables de la mediación cultural con la modernidad foránea, encarnan la primera ventana de la España cultural franquista al mundo. Por ello, y por su posterior hegemonía durante décadas en el devenir de la gestión de la cultura en España, es por lo que su estudio es imprescindible. Con sus luces y sombras, es imposible concebir los resortes de la España cultural democrática sin el papel fundamental de la *gauche divine*. El semblante de aquel período concreto de su juventud, con el halo de frivolidad, un relativo desapego político, la secuela publicitaria o la estética de sus obras, emanan como hijas de su tiempo. Es el legado posterior, la huella indeleble de la mediación cultural, lo que se manifiesta inmutable e ineludible.

Bibliografía

- Abad, Angel. *Reflexiones ante el neocapitalismo*. Barcelona: Cultura Popular, 1968.
- Abellán, José Luis. *La cultura en España. (Ensayo para un diagnóstico)*. Madrid: Cuadernos para el Diálogo, 1971.
- _____. *La industria cultural en España*. Madrid: Cuadernos para el Diálogo, 1975.
- Abellán, Manuel. *Censura y creación literaria en España (1939-1976)*. Barcelona: Península, 1980.
- _____. “La censura franquista y los escritores latinoamericanos”. *Letras Peninsulares* (Spring 1992): 11-21.
- _____. *Ortega y Gasset y los orígenes de la transición democrática*. Madrid: Espasa, 2000.
- Afinoguénova, Eugenia. *El idiota superviviente. Artes y letras españolas frente a la “muerte del hombre” (1969-1990)*. Libertarias: Madrid, 2003.
- Aguilar Fernández, Paloma. *Memoria y olvido de la guerra civil española*. Madrid: Alianza Editorial, 1996.
- Aínsa, Fernando. *Identidad cultural de Iberoamérica en su narrativa*. Madrid: Gredos, 1986.
- Alain, Guy. *Historia de la filosofía española*. Barcelona: Anthropos, 1985.
- Albert, Mechthild. *Vencer no es convencer. Literatura e ideología del fascismo español*. Madrid: Iberoamericana, 1999.
- Alegría, Fernando. *Historia de la novela hispanoamericana*. México: Ediciones Andrea, 1974.

Alibés, J.M., Giral, Huertas, Pradas y Tarragó. *La Barcelona de Porcioles*. Barcelona Laia, 1975.

Alonso de los Ríos, César. "Semanarios, ¿para qué?". *Los medios de comunicación en la frontera democrática*. Madrid: Universidad Internacional Menéndez Pelayo, 1982.

Altamirano, Carlos y Beatriz Sarlo. *Literatura/Sociedad*. Buenos Aires: Hachette, 1983.

Altisent, Marta. "Barcelona en la literatura: del panegírico a la invectiva". *From Stateless Nations to postnational Spain*. Boulder: Society of Spanish and Spanish American Studies: 117-143.

Álvarez Palacios, Fernando, *Novela y cultura española de posguerra*. Madrid: Cuadernos para el Diálogo, 1975.

Amell, Samuel. "Los premios literarios y la novela de posguerra". *Rilce* (1985): 189-198.

Amell, Samuel y Salvador Castañeda (ed.). *La cultura española en el posfranquismo. Diez años de cine, cultura y literatura (1975-1985)*. Madrid: Playor, 1988.

Amorós, Andrés. "Novela española e hispanoamericana". *El Urogallo* (1975):71-75.

Aranguren, José Luis. *La juventud europea y otros ensayos*. Barcelona: Seix Barral, 1965.

_____. *La cultura española y la cultura establecida*. Madrid: Taurus, 1975.

_____. "La cultura". V.V.A.A. *España Perspectiva 1968*. Madrid: Guadiana, 1968: 164-72.

Arenós, P. y Saladrigas J. *Barcelona, 13*. Barcelona: Ediciones B, 1997.

Armas Marcelo, Juan José. *Los años que fuimos Marilyn*. Madrid: Espasa Calpe, 1995.

____. *Vargas Llosa. El vicio de escribir*. Madrid: Alfaguara, 2002.

____. "Vargas Llosa: una perspectiva hispánica". *Anales de Literatura Hispanoamericana* (2008): 71-74.

Arvon, Henri. *El izquierdismo*. Barcelona: Oikos-Tau, 1978

Asensi Pérez, Manuel. *Los años salvajes de la teoría: Ph. Sollers, Tel Quel, y la génesis del pensamiento post-estructural francés*. Valencia: Tirant lo Blanch, 2006.

Aubert, Paul y Alicia Alted Vigil (ed.). *Triunfo en su época*. Madrid: Ediciones Pléyades, 1995.

Azúa, Félix de. *Diario de un hombre humillado*. Barcelona: Anagrama, 1987.

____. *Lecturas compulsivas* Barcelona. Anagrama, 1998

____. *La invención de Caín*. Madrid: Alfaguara, 1999.

Bahti, Timothy. *Allegories of History: Literary Historiography after Hegel*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1992.

Balibrea, Mari Paz. "Urbanism, culture and the post-industrial city: Challenging the 'Barcelona model'". *Journal of Spanish Cultural Studies* 2 (2001): 187-210.

Barral, Carlos. *Memorias*. Barcelona: Península, 2001.

____. "Existe o no una nueva novela española? Puntualización de motivos". *Triunfo* (1972): 34.

- Barrera, Carlos. *El diario "Madrid". Realidad y símbolo de una época*. Pamplona: Eunsa, 1995.
- Barrero, Óscar. *Historia de la literatura española contemporánea (1939-1990)*. Madrid: Istmo, 1992.
- Barthes, Roland. *La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía*. Paidós: Barcelona, 2007.
- Baudrillard, Jean. *La Gauche divine*. París: Grasset, 1985.
- Beltrán Almería, Luis y José Antonio Escrig (comps.). *Teorías de la historia literaria*. Madrid: Arco, 2005.
- Benet, Juan. *La inspiración y el estilo*. Madrid: Revista de Occidente, 1966.
- _____. *Volverás a Región*. Barcelona: Destino, 1967.
- _____. *Una meditación*. Barcelona: Seix Barral, 1970
- _____. *Un viaje de invierno*. Barcelona: La Gaya Ciencia, 1972.
- _____. *Otoño en Madrid hacia 1950*. Madrid: Alianza Editorial, 1987.
- _____. *En ciernes*. Madrid: Taurus, 1976.
- Benson, Ken. *Fenomenología del enigma. Juan Benet y el pensamiento literario postestructuralista*. New York: Rodopi, 2004.
- Bentley, Michael. *Modern Historiography. An Introduction*. Londres e Nova York: Routledge, 1999.

- Bértolo, Constantino. "Introducción a la narrativa española actual". *Revista de Occidente* (1989): 29-60.
- _____. "La crítica literaria en los medios de difusión". VVAA. *Letras españolas 1976-1986*. Madrid: Castalia, 1987.
- Blanco Aguinaga, Carlos. "Para un estudio de la recepción de la narrativa del "boom" en España". Túa Blesa (ed.). *Quinientos años de soledad*. Zaragoza: Tropelías, 1997.
- Blanco, María Luisa. "Una historia particular". *El País* (20-01-2007):26.
- Bofill, Ricardo y Jean Louis André. *Espacio y vida*. Barcelona: Tusquets, 1990.
- Bohigas, Oriol. *Contra una arquitectura adjetivada*. Barcelona: Seix Barral, 1969.
- _____. *Reconstrucción de Barcelona*. Madrid: Ministerio de Obras Públicas y Urbanismo, 1986.
- _____. *Diàlegs a Barcelona. Oriol Bohigas. Oscar Tusquets*. Barcelona: Laia, 1986
- _____. *Combat d'incerteses: dietari de records*. Barcelona: Edicions 62, 1989.
- _____. "No soy un déspota ilustrado" (entrevista). *El País*, 27 de mayo de 1989.
- _____. "Ellos se retratan. Oriol Bohigas: La amante" (entrevista). *Vindicación feminista* (1976): 25-26.
- _____. *Entusiasmos compartidos y batallas sin cuartel: Dietario de recuerdos II*. Barcelona: Anagrama, 1996.
- Bonet, Laureano. *El jardín quebrado. La Escuela de Barcelona y la cultura del medio siglo*. Barcelona: Península, 1994.
- Bonet, Lluís. *Catalunya, clúster internacional de l'edició*. Barcelona: Gremi d'Editors de Catalunya, 2009.

Borja, Jordi. *Urbanismo en el siglo XXI: Bilbao, Madrid, Valencia, Barcelona*. Barcelona: Ediciones UPC, 2004.

Borràs Betriu, Rafael. *La batalla de Waterloo. Memorias de un editor*. Barcelona: Ediciones B, 2003.

_____. *La guerra de los Planeta. Memorias de un editor*. Barcelona: Ediciones B, 2004.

Bou, Enric. "Sobre mitologías (A propósito de los novísimos)". *Mythopoesis: literatura, totalidad, ideología*. Barcelona: Anthropos, 1992.

Bou, Enric y Elide Pittarello. *(En)claves de la Transición. Una visión de los Novísimos. Prosa, poesía, ensayo*. Madrid: Iberoamericana, 2009.

Bourdieu, Pierre. *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama, 1995.

_____. *Razones prácticas. Sobre la teoría de la acción*. Barcelona: Anagrama, 1997.

_____. *Intelectuales, política y poder*. Buenos Aires: Eudeba, 1999.

_____. *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*. Madrid: Taurus, 1998.

_____. *Meditaciones pascalianas*. Barcelona: Anagrama, 1999.

_____. "La ilusión biográfica". *Archipiélago* 69 (2005): 87-93.

Bravo, María Elena, *Faulkner en España. Perspectivas de la narrativa de posguerra*. Barcelona: Península, 1973.

- Brown, Marshall (ed.). *The Uses of Literary History*. Durham: Duke University Press, 1995.
- Bru de Sala, Xavier y Javier Tusell. *Barcelona-Madrid.1898-1998. Sintinies i distàncies*. Barcelona: Centre de Cultura Contemporània de Barcelona, 1997.
- Bryce Echenique, Alfredo. *Permiso para vivir (Antimemorias)*. Barcelona: Anagrama, 1993.
- Buckley, Ramón. *La doble transición: Política y literatura en la España de los años setenta*. Madrid: Siglo XXI, 1996.
- Burke, Peter. "La nueva historia socio-cultural". *Historia social* (1993): 105-113.
- _____. *Formas de historia cultural*. Madrid: Alianza, 2000.
- Burdiel, Isabel y Justo Serna, *Literatura e historia cultural, o por qué los historiadores deberíamos leer novelas*. Valencia: Eutopías, 1996.
- Caballé, Anna. "Nostalgias de un personaje. (El ciclo memorialístico de Carlos Barral)". *Revista de Occidente* (1991): 83-97.
- _____. *Narcisos de tinta. Ensayos de la literatura autobiográfica en lengua castellana (siglos XIX y XX)*. Málaga: Megazul, 1995.
- Calinescu, Matei. *Five Faces of Modernity: Modernism, Avant-Garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism*. Durham: Duke University Press, 1987.
- Campbell, Federico. *Infame turba*. Barcelona: Lumen, 1971.
- Candel, Franciso. *Los otros catalanes*. Barcelona: Península, 1965.
- Candelas Colodrón, Manuel Ángel. "Términos para una definición estética de los novísimos". *Extramundi y los Papeles de Iria Flavia* (17-50).

- Cano Ballesta, Juan. *Las estrategias de la imaginación. Utopías literarias y retórica política bajo el franquismo*. Madrid: Siglo veintiuno de España editores, 1994.
- Cano Gaviria, Ricardo. *El buitre y el ave fénix: conversaciones con Mario Vargas Llosa*. Barcelona: Anagrama, 1972.
- Capel, Horacio. *La cosmópolis y la ciudad*. Barcelona: El Serbal, 2003.
- Carandell, Josep Maria. “la filosofía de una nueva generación”. *Destino* (19-07-1969): 32.
- Carandell, Luis. *El día más feliz de mi vida. Memorias*. Madrid: Espasa-Calpe, 2001.
- _____. *Mis picas en Flandes*. Madrid: Espasa, 2003.
- _____. “Arqueología de la Gauche Divine”. *Lletra de canvi* 22 (1989):7-11.
- Carnero, Guillermo. “La corte de los poetas. Los últimos veinte años de poesía española en castellano”. *Revista de Occidente* (1983): 43-59.
- Carr, Raymond. *España: de la Restauración a la democracia, 1875-1980*. Barcelona: Ariel, 1983.
- Carr, Raymond y Juan Pablo Fusi. *España, de la dictadura a la democracia*. Barcelona: Planeta, 1983.
- Carreras Ares, Juan José y Miguel Angel Ruiz Carnicer (ed.). *La Universidad española bajo el régimen de Franco (1939-1975)*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1991.
- Carrillo-Linares, Alberto. “Movimiento estudiantil antifranquista, cultura política y transición política a la democracia”. *Pasado y Memoria. Revista de Historia Contemporánea* 5 (2006): 149-170.
- Castellet, José María. *La hora del lector: notas para una iniciación a la literatura narrativa de nuestros días*. Barcelona: Seix Barral, 1957.

____. *Un cuarto de siglo de poesía española*. Barcelona: Seix Barral, 1960.

____. *Nueve novísimos poetas españoles*. Barcelona: Seix Barral, 1970.

____. *Panorama de la actual literatura latinoamericana*. Madrid: Fundamentos, 1971.

____. “El lígúe: antes, durante y después” (entrevista). *Vindicación feminista* 2 (1976): 45-48.

____. “Sartre y los intelectuales”. *Literatura, ideología y política*. Barcelona: Anagrama, 1976: 11-23.

____. *Los escenarios de la memoria*. Barcelona: Anagrama, 1988.

____. “El penúltimo navegante” (entrevista). *El País Semanal* (10 de agosto de 2003): 10-15.

____. *Dietari de 1973*. Barcelona: Edicions 62, 2007.

____. *Seductores, ilustrados y visionarios. Seis personajes en tiempos adversos*. Barcelona: Anagrama, 2010.

Castells, Manuel. *The City and the Grassroots: A Cross-cultural Theory of Urban Social Movements*. Berkeley: University of California Press, 1983.

Centeno Maldonado, Daniel. *Periodismo a ras de boom. Otra pasión latinoamericana de contar*. Mérida: Universidad de los Andes, 2007.

Certeau, Michel de. “Walking in the City”. *During 1993* (1993): 151-60.

Chamorro, Eduardo y Pacho Marinero. “La industria editorial española”. *Triunfo* 469 (29-mayo-1971): 31-33.

- Cisquella, Georgina.(et al.). *Diez años de represión cultural: la censura de libros durante la Ley de Prensa (1966-1976)*. Barcelona: Anagrama, 1977.
- Claret, Jaume (edit) *Por Favor, una historia de la Transición*. Barcelona: Crítica, 2000.
- Clotas, Salvador. “Meditación precipitada y no premeditada sobre la novela en lengua castellana”. *Cuadernos para el diálogo* (1969): 7-18.
- _____. “El dandismo de nuestro tiempo” (prólogo). *El dandismo*. Barcelona: Anagrama, 1974.
- Colebrook, Claire. *New Literary Histories: New Historicism and Contemporary Criticism*. Manchester: Manchester University Press, 1997.
- Collazos, Oscar. *García Márquez: la soledad y la gloria*. Barcelona: Plaza y Janés, 1986.
- Colmeiro, José F. *Memoria histórica e identidad cultural: de la posguerra a la posmodernidad*. Barcelona: Anthropos Editorial, 2005.
- Colmeiro, José F. y Manuel Vázquez Montalbán. “¿Qué pueden los intelectuales?”. *Spain Today: Essays on Literature, Culture, Society*. Hanover: Dartmouth College, 1995: 149-153.
- Colomer, Josep Maria. *Els estudiants de Barcelona sota el franquisme*. Barcelona: Proa, 1978.
- _____. *La ideología de l’antifranquisme*. Barcelona, Edicions 62, 1985.
- Compagnon, Antoine. *Les Cinc paradoxes de la modernité*. París: Editions du Seuil, 1990.
- Conte, Rafael. *Lenguaje y violencia. Introducción a la nueva novela hispanoamericana*. Madrid: Al-Borak, 1972.
- _____. *El pasado imperfecto*. Madrid: Espasa, 1998.
- _____. “Umberto Eco, o la estética como diagnóstico”. *Informaciones* (28-Agos.-1969): 5.

- ____. "Un protagonista llamado lenguaje. 'Tel Quel' y la novela estructuralista". *Informaciones* (noviembre- 1970): 3-4. Print.
- Correa, Pedro. "Narrativa española actual". *Nuestro tiempo* (1973): 38-64.
- ____. "Veinte años de narrativa". *Nuestro tiempo* (1974): 95-107.
- Curiel Rivera, Adrián. *Novela española y boom hispanoamericano. Hacia la construcción de una deontología crítica*. México: UNAM, 2006.
- Chacel, Rosa y Ana María Moix. *De mar a mar. Epistolario Rosa Chacel-Ana María Moix*. Barcelona: Península, 1998.
- Chartier, Roger. "De la historia social de la cultura a la historia cultural de lo social". *Historia social* (1993): 97-103.
- ____. *El mundo como representación. Historia cultural: entre práctica y representación*. Barcelona: Gedisa, 1996.
- ____. *Entre poder y placer*. Madrid: Cátedra, 2000.
- ____. *Historia de la lectura en el mundo occidental*. Madrid: Taurus, 2001.
- ____. "La nueva historia cultural". *El presente del pasado: escritura de la historia, historia de lo escrito*. México: Iberoamericana, 2005.
- ____. *La historia o la lectura del tiempo*. Barcelona: Gedisa, 2007.
- Chicharro, Antonio. *Para una historia del pensamiento literario en España*. Madrid: CSIC, 2004.
- Chirumbolo, Paolo y Mario Moroni (ed.). *Neovanguardia: Italian Experimental Literature and Arts in the 1960s*. Toronto: University Press Incorporated, 2010.

- Chuliá, Elisa. *El Poder y la palabra prensa. Prensa y poder político en las dictaduras. El régimen de Franco ante la prensa*. Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia, 2001.
- Dalmau, Miguel. *Los Goytisoló*. Barcelona: Anagrama, 1999.
- Dattner, Richard. *Civil Architecture*. New York: McGraw Hill, 1995.
- Daniel, Valentine y Jeffrey M. Peck. *Culture/Contexture. Explorations in Anthropology and Literary Studies*. Berkeley: University of California Press, 1996.
- De Solà-Morales Rubió, Ignasi. *Eclecticismo y vanguardia. El caso de la Arquitectura Moderna en Catalunya*. Barcelona: Gustavo Gili, 1980.
- Debord, Guy. *La sociedad del espectáculo*. Pre-Textos: Valencia, 2003.
- Díaz, Elías. *Notas para una historia del pensamiento español actual (1939-1975)*. Madrid: Edicusa, 1978.
- Díaz-Plaja, Guillermo. *La letra y el instante: anotaciones a la actualidad cultural 1961- 1963*. Madrid: Editora Nacional, 1967.
- _____. *La creación literaria en España. Primera bienal de crítica 1966-1967*. Madrid: Aguilar, 1968.
- _____. *Cien libros españoles. Poesía y novela, 1968-1970*. Salamanca: Anaya, 1971.
- Dolgin, Stacey L. *La novela desmitificadora española (1961-1982)*. Barcelona: Anthropos, 1991.
- Domingo, José. “‘Novísimos’, ‘nuevos’ y ‘renovados’”. *Ínsula* (1973): 6.
- Donoso, José. *Historia personal del boom*. Madrid: Anagrama, 1972.

- _____. *El jardín de al lado*. Barcelona: Seix Barral, 1981.
- _____. *Donde van a morir los elefantes*. Madrid: Alfaguara, 1995.
- Dorfles, Gillo. *La arquitectura moderna*. Barcelona: Ariel, 1980.
- Dravasa, Mayder. *The Boom in Barcelona. Literary Modernism in Spanish and Spanish American Fiction, 1950-1974*. Nueva York: Peter Lang, 2005.
- Eco, Umberto. *Apocalípticos e integrados*. Barcelona: Lumen, 1968.
- _____. "Funtion and Sign: Semiotics of Architecture". *The City and the Sign. An Introduction to Urban Semiotics*. Nueva York: Columbia University Press, 1986: 55-86.
- Eagleton, Terry. *The Function of Criticism*. Londres: Verso, 1984.
- _____. *The Ideology of the Aesthetic*. Cambridge: Basil Blackwell, 1990.
- _____. *The Idea of Culture*. Oxford: Blackwell, 2000.
- _____. *After Theory*. Londres: Allen Lane, 2003.
- Edgar, Andrew, and Peter Sedgwick, eds. *Cultural Theory: The Key Concepts*. London: Routledge, 1999.
- Epps, Bradley S. "Barcelona and the projection of Catalonia". *Hispanic Cultural Studies* 6 (2002): 193-269.
- Epstein, Jason. *La industria del libro*. Barcelona: Anagrama, 2002.
- Equipo Comunicación. "Otra alternativa cultural". *Triunfo* (26-Septiem.-1970): 5-6.

- Equipo Reseña. *La cultura española durante el franquismo*. Bilbao: Mensajero, 1977.
- Escolar Sobrino, Hipólito. *Gente del libro. Autores, editores y bibliotecarios (1939-1999)*. Madrid: Gredos, 1999.
- Escuela Contemporánea de Humanidades. *Ciudades posibles*. Madrid: Lengua de Trapo, 2003.
- Espada, Arcadi. *Dietario de posguerra*. Barcelona; Anagrama, 1998.
- _____. *Contra Catalunya*. Barcelona: Flor del Viento, 1997.
- Esteban, Ángel y Ana Gallego. *De Gabo a Mario*. Madrid: Espasa Calpe, 2009.
- Estrade, Florence. *Manuel Vázquez Montalbán*. Barcelona: Ediciones La Tempestad, 2004.
- Ezcurra, José Ángel. “Crónica de un empeño dificultoso”. A. Alted y P. Aubert (ed.). *Triunfo en su época*. Madrid: Casa de Velázquez – Ediciones Pléyades, 1995.
- Finkelstein, David y Alistair McCleery. *The Book History Reader*. New York: Routledge, 2002.
- Fontana, Josep (ed.). *España bajo el franquismo*. Barcelona: Crítica, 2000.
- Foster, Hal (ed.). *La Posmodernidad*. Barcelona: Kairós, 1985.
- Franco, Jean. “Narrador, Autor, Superestrella: la narrativa latinoamericana en la época de cultura de masas”, *Revista iberoamericana* (1981): 129-148.
- Fraser, Benjamin. *Henri Lefebvre and the Spanish Urban Experience: Reading from the Mobile City*. Lewisburg: Bucknell University Press, 2011.

- Frow, John. *Cultural Studies and Cultural Value*. New York: Oxford University Press, 1995.
- Fuentes, Carlos. *La nueva novela hispanoamericana*. México: Joaquín Mortiz, 1969.
- Fusi, Juan Pablo. *Un Siglo de España: La cultura*. Madrid: Marcial Pons, 1999.
- Galt, Rosalind. "Impossible Narratives: The Barcelona School and the European Avant-Gardes." *Hispanic Review* 78.4 (2010): 491-511.
- Gándara, Alejandro. "Ya somos leyenda. La novela en la ciudad". *Ciudades posibles*. Madrid: Lengua de Trapo, 2003.
- García, Romano y Magdalena Ruiz de Elvira (ed.). "Índice": *panorama de la cultura contemporánea*. Cáceres: Revista de Extremadura, 1995.
- García Canclini, Néstor. *Diferentes, desiguales y desconectados. Mapas de la interculturalidad*. Barcelona: Gedisa, 2004.
- _____. *La sociedad sin relato. Antropología y estética de la inminencia*. Madrid: Katz, 2011.
- García Delgado, José Luis. (coord.). *Franquismo. El juicio de la historia*. Madrid: Ediciones Temas de Hoy, 2005.
- García Márquez, Gabriel. *Vivir para contarla*. Barcelona: Mondadori, 2002.
- García Morales, Vladimir. "Alfonso Sastre: la poética de la resistencia". *República de las Letras: revista literaria de la Asociación Colegial de Escritores* 102 (2007): 38-49.
- García Rico, Eduardo. *Vida, pasión y muerte de Triunfo. De cómo se apagó aquella voz del progresismo español*. Barcelona: Flor del Viento, 2002.

- García Viñó, Manuel. *La novela española desde 1939. Historia de una impostura*, Madrid: Libertarias/Prodhufo, 1994.
- Garrido Gallardo, Miguel Ángel. *Literatura y sociedad en la España de Franco*. Madrid: Prensa Española, 1976.
- _____. *Estudios de semiótica literaria: tendencias de la crítica en la actualidad vistas desde España*. Madrid: CSIC, 1982.
- Geertz, Clifford. *El antropólogo como autor*. Barcelona: Paidós, 1997.
- Geli, Carles y J. M. Huertas Clavería. *Las tres vidas de Destino*. Barcelona: Anagrama, 1991.
- Gil de Biedma, Jaime. *Retrato del artista en 1956*. Barcelona: Lumen, 1991.
- _____. *Diario del artista seriamente enfermo*. Barcelona: Lumen, 1974.
- Gilman, Claudia. *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2003.
- Gimferrer, Pere. *Cine y literatura*. Barcelona: Planeta, 1985.
- Ginzburg, Carlo. "Microhistoria: dos o tres cosas que sé de ella", *Manuscrits* 12 (1994): 13-42.
- Goffman, Erving. *La presentación de la persona en la vida cotidiana*. Buenos Aires: Amorrortu, 2009.
- Goldmann, Lucien. *Para una sociología de la novela*. Madrid: Ciencia Nueva, 1967.
- Godsland, Shelley and Nickianne Moody. *Reading the Popular in Contemporary Spanish Texts*. Newark: University of Delaware Press, 2004.
- Gomis, Llorenç. *De memoria. Autobiografía (1924-1994)*. Barcelona: Edicions 62, 1996.

Goytisolo, Juan. *Coto vedado*. Barcelona: Seix Barral, 1985.

_____. *En los reinos de taifa*. Barcelona: Seix Barral, 1986.

_____. *Los Ensayos*. Barcelona: Península, 2005.

Gracia, Jordi. "Recepción y subversión: en torno a la narrativa hispanoamericana en España (1967-1973)". *Narrativa y poesía hispanoamericana*. Paco Tovar (ed.). Lleida: AEELH, 1996.

_____. *La resistencia silenciosa en España: fascismo y cultura en España*. Barcelona: Anagrama, 2004.

Gracia, Jordi y Domingo Ródenas. *Historia de la literatura española. Derrota y restitución de la modernidad 1939-2010*. Barcelona: crítica, 2011.

_____. "La decadencia del franquismo y la eclosión del ensayo". *El ensayo español. Siglo XX*. Barcelona: Crítica, 2008.

Gracia, Jordi y Miguel Ángel Ruiz Carnicer. *La España de Franco (1939-1975). Cultura y vida cotidiana*. Madrid: Síntesis, 2004.

Graham, H. y J. Labanyi. *Spanish Cultural Studies. An Introduction. The struggle for Modernity*. Oxford: Oxford University Press, 1995.

Gramsci, Antonio. *Cultura y literatura*. Barcelona: Península, 1973.

Granés, Carlos. *El puño invisible. Arte, revolución y un siglo de cambios culturales*. Barcelona: Taurus, 2011.

Gregori, Carme. *Realisme y compromís en la narrativa de postguerra europea*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2002.

Grosso, Alfonso. *Inés just coming*. Barcelona: Seix Barral, 1968.

Gubern, Román. *Viaje de ida*. Barcelona: Anagrama, 1997.

Guillamet, Jaime. *La premsa a Catalunya*. Barcelona: Col·legi de Periodistes i Diputació de Barcelona, 1988.

_____. *Premsa, franquisme i autonomia (1939-1995)*. Barcelona : Flor del Viento, 2004.

_____. “Tele/eXpres, les tres èpoques del primer nou diari”. *L’Avenç*, (novembre, 5-6).

Guillamón, Julià. *La ciutat interrompuda: de la contracultura a la Barcelona posolímpica*. Barcelona: La Magrana, 2001.

Guillory, John. *Cultural Capital. The Problem of Literary Canon Formation*. Chicago: Chicago University Press, 1993.

Gullón, Germán. *Los mercaderes en el templo de la literatura*. Madrid: Caballo de Troya, 2004.

Gullón, Ricardo. *La novela española contemporánea. Ensayos críticos*. Madrid: Alianza Editorial, 1994.

Halbwachs, Maurice. *La memoria colectiva*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2004.

Hall, Stuart. *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*. London: Sage, 2000.

Harguindey, Ángel S. “El placer de vivir entre libros”. *El País* (1-Oct.-2006): 24.

Haro Tecglen, Eduardo. *El 68: las revoluciones imaginarias*. Madrid: Aguilar, 1988.

Harris, Luis y Barbara Dohmann. *Los nuestros* (3ª ed.). Buenos Aires: Sudamericana, 1969.

Harvey, David. *La condición de la posmodernidad. Investigación sobre los orígenes del cambio cultural*. Buenos Aires: Amorrortu editores, 1998.

_____. *Espacios de esperanza*. Madrid: Akal, 2003.

Hebdige, Dick. *Subcultura, el significado del estilo*. Barcelona: Paidós, 2004.

Hernández Sandoica, Elena. *Tendencias historiográficas actuales: escribir historia hoy*. Madrid: Akal, 2004.

Herralde, Jorge. *Opiniones mohicanas*. Barcelona: El Acanatulado, 2001.

_____. *25 Años de Anagrama*. Barcelona: Anagrama, 1994.

Herrero-Olaizola, Alejandro. *The Censorship Files: Latin American Writers and Franco's Spain*. Albany: SUNY, 2007.

_____. "Consuming Aesthetics: Seix Barral and José Donoso in the Field of Latin American Literary Production", *Modern Languages Notes* (March 2000): 323-339.

_____. "Sujetos a la censura: Mario Vargas Llosa y el mercado literario de la España franquista", *Journal of Interdisciplinary Literary Studies* (2003): 59-79.

_____. "The Latin American *Boom* and the rules of Censorship". *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies* (2005): 193-206.

Herzberger, David K. *Narrating the Past: Fiction and Historiography in Postwar Spain*. Durham: Duke UP, 1995.

_____. "La aparición de Juan Benet: una nueva alternativa para la novela española". *Juan Benet. El escritor y la crítica*. Kathleen M. Vernon (ed.). Madrid: Taurus, 1986.

- Hobsbawm, Eric. *On History*. Nova York: The New Press, 1997.
- Hughes, Robert. *Barcelona*. Barcelona: Anagrama, 2007.
- Hutcheon, Linda. *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*. Nueva York: Routledge, 1988.
- Hutcheon, Linda y Mario J. Valdés (eds.). *Rethinking Literary History: A Dialogue on Theory*. Oxford: Oxford University Press, 2002.
- Iborra, J. R. *Detrás del Arco Iris. En busca de Terenci Moix*. Barcelona: Planeta, 2004.
- Izuzquiza, Ignacio. *Caleidoscopios. La filosofía occidental en la segunda mitad del siglo XX*. Madrid: Alianza, 2000.
- Jameson, Fredric. *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Barcelona: Paidós, 1991.
- _____. “Notes on Globalization as a Philosophical Issue”. Fredric Jameson y Masao Miyoshi (eds.). *The Cultures of Globalization*. Durham: Duke University Press, 1998.
- _____. *Una modernidad singular. Ensayo sobre la ontología del presente*. Barcelona: Gedisa, 2004.
- Jáuregui, Fernando y Pedro Vega. *Crónica del antifranquismo (2)*. Barcelona: Argos Vergara, 1984.
- Jerez Mir, Carlos. *¿Qué es el urbanismo?*. Granada: Universidad de Granada, 2011.
- Jordan, Barry. *Writing and Politics in Franco's Spain*. Londres-Neva York: Routledge, 1996.
- Jordan, Barry y R. Morgan-Tamosunas (ed.). *Contemporary Spanish Cultural Studies*. Londres-Nueva York: Arnold, 2000.

- Joset, Jacques. *Historias cruzadas de novelas de novelas hispanoamericanas*. Madrid: Iberoamericana, 1982.
- Kaufman, Will y Heidi Slettedahl Macpherson (eds.): *Transatlantic Studies*. Lanham, MD: University Press of America, 2000.
- Kermode, Frank. *Historia y valor. Ensayos sobre literatura y sociedad*. Barcelona: Península, 1990.
- Kerr, Lucille. "Authority in Play: José Donoso's *El Jardín de al lado*". *Criticism: A Quarterly for Literature and the Arts* 25/1 (1983): 41-65.
- King, Stewart. *Escribir la catalanidad. Lengua e identidades culturales en la narrativa contemporánea de Cataluña*. Woodbridge: Tamesis, 2005.
- Klengen, Susanne. *Contextos, historias y transferencias en los estudios europeos latinoamericanistas europeos: los casos de Alemania, España y Francia*. Madrid: Iberoamericana, 1997.
- Kolbas, E. Dean. *Critical Theory and the Literary Canon*. Oxford: Westview Press, 2001.
- Laín Entralgo, Pedro. *Descargo de conciencia*. Madrid: Alianza Editorial, 1976.
- Labrador, Germán. *Letras arrebatadas. Poesía y química en la transición española*. Madrid: Devenir, 2009.
- Ladeira, Ricardo L. y González del Valle, Luis T. *Nuevos y novísimos: algunas perspectivas críticas sobre la narrativa española*. Boulder: Society of Spanish and Spanish-American Studies, 1987.
- Lanz, Juan José. *Nuevos y novísimos poetas. En la estela del 68*. Sevilla: Editorial Renacimiento, 2011.
- Lefebvre, Henri. *El derecho a la ciudad*. Barcelona: Península, 1969.

- Lezcano, Margarita M., *Las novelas ganadoras del Premio Nadal: 1970-1979*. Madrid, Pliegos, 1992.
- López de Abiada, José Manuel, Hans-Jörg Neuschäfer, Augusta López-Bernasocchi (ed.). *Entre el ocio y el negocio: industria editorial y literatura en la España de los 90*. Madrid: Verbum, 2001.
- López Pintor, Rafael. *La opinión pública española del franquismo a la democracia*. Madrid: Centro de Investigaciones Sociológicas, 1982.
- Macpherson, Heidi Slettedahl y Will Kaufman. (eds.) *New Perspectives in Transatlantic Studies*. Lanham: University Press of America, 2002.
- Mainer, José Carlos. *Falange y literatura*. Barcelona: Labor, 1971
- _____. *De postguerra*. Barcelona: Crítica, 1994.
- _____. *Historia, literatura, sociedad (y una coda española)*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2000.
- Mancha, Luis. *Generación Kronen. Una aproximación antropológica al mundo literario en España*. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá, 2006.
- Mangini González, Shirley. *Rojos y rebeldes: la cultura de la disidencia durante el franquismo*. Barcelona: Anthropos, 1987.
- Mann, Claudia María Alexandra. *Clotet/Tusquets*. Barcelona : Gustavo Gili, 1983
- Maragall, Pasqual y Jaume Guillamet. *Barcelona: La ciutat retrobada*. Barcelona. Edicions 62, 1991.
- Marco, Joaquín. *Nueva literatura en España y América*. Barcelona: Lumen, 1972.

- Marco, Joaquín y Jordi Gracia (eds.), *La llegada de los bárbaros: la recepción de la narrativa hispanoamericana en España, 1960-1981*. Barcelona: EDHASA, 2004.
- Marí, Jorge. "Moix y Marilyn, las paradojas de la ilusión". *Annual of Foreign Films and Literatures* (1999): 85-99.
- _____. "La astronomía de la pasión: espectadores y estrellas en *El día que murió Marilyn* de Terenci Moix". *MLN* (2000): 224-47.
- Marín, José María, Carme Molinero y Pere Ysás. *Historia política: 1939-2000*. Madrid: Ediciones Istmo, 2001.
- Markoff, John. *Olas de democracia. Movimientos sociales y cambio político*. Madrid: Tecnos 1998.
- Marotta, Vince P. "The cosmopolitan stranger". Van Hooft y Vandekerckove (ed.). *Questioning Cosmopolitanism*. Barlin: Springer-Verlag, 2010: 105-120
- Marsé, Juan. *Últimas tardes con Teresa*. Barcelona: Seix Barral, 1966.
- _____. "Hipnotizar con la imagen" (entrevista). *Quimera* 41 (1984): 51-55.
- _____. "Noches de Bocaccio". *Cuentos Completos*. Madrid: Austral, 2002.
- _____. "Juan Marsé rescata sus crónicas de Bocaccio" (entrevista). *La Vanguardia* 12-02-2012. Web.
- Martí, Francisco y Eduardo Moreno. *Barcelona ¿A dónde vas?*. Barcelona: Editorial Dirosa, 1974.
- Martin, Gerald. *Gabriel García Márquez: A Life*. Londres: Bloomsbury, 2008.
- Martín Ramos, Ángel. *Lo urbano en 20 autores contemporáneos*. Barcelona: Edicions de la UPC, 2004.

Martínez Cachero, José María, *La novela española entre 1936 y 1980: Historia de una aventura*. Madrid: Castalia, 1985.

Martínez Romero, Carmen. *El pensamiento teórico-literario español (1965-1975)*. Granada: Universidad de Granada, 1989.

Martínez Sarrión, Antonio. *Jazz y días de lluvia. Memorias (y III)*. Madrid: Alfaguara, 2002.

Marwick, Arthur. *The Sixties. Cultural Revolution in Britain, France, Italy and the United States*. Oxford: Oxford University Press, 1998.

Masoliver, Juan Ramón. *Perfil de sombras*. Barcelona: Destino, 1994.

Mateos A. y A. Soto. *El final del franquismo, 1959-1975. La transformación de la sociedad española*. Madrid: Temas de Hoy, 1975.

Mazquiarán de Rodríguez, Mercedes. "La Mosca Revisited: Documenting the 'Voice' of Barcelona's Gauche Divine". *Journal of Spanish Cultural Studies*: 35-59.

_____. *Barcelona y sus divinos. Una mirada intrusa a la gauche divine a casi medio siglo de distancia*. Barcelona: Bellaterra, 2012.

McAdam, Doug, John D. Mccarthy y Mayer N. Zeld (ed.). *Movimientos sociales: perspectivas comparadas*. Madrid: Istmo, 1999.

McNeill, Donald. *Urban Change and the European Left. Tales from the New Barcelona*. Routledge: Nueva York, 1999.

- McRoberts, Kenneth. *Catalonia: Nation Building without a State*. Nueva York: Oxford University Press, 2001
- Mejía Duque, Jaime. *Narrativa y neocoloniaje en América Latina*. Buenos Aires: Crisis, 1974.
- Mérida Jiménez, Rafael. “Autores, agentes, editores y críticos”. *Cuadernos hispanoamericanos* (1998): 49-58.
- _____. “La difusión de la literatura hispanoamericana en España: datos para otra recepción”. *Actas XXIX Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana*. Joaquín Marco (Ed.). Barcelona: PPU, 1994. 429- 437.
- Mermall, Thomas. *La retórica del humanismo. La cultura española después de Ortega*. Madrid: Taurus, 1978.
- Mesa, Roberto (ed.). *Jaraneros y alborotadores*. Madrid: Universidad Complutense, 2006.
- Mignolo, Walter. *Desobediencia epistémica. Retórica de la modernidad, lógica de la colonialidad y gramática de la descolonialidad*. Buenos Aires: Ediciones del Signo, 2010.
- Miserachs, Xavier. *Fulls de contacte. Memòries*. Barcelona:Edicions 62, 1998.
- Moix, Ana María. *24 por 24 (Entrevistas)*. Barcelona: Edicions 62, 1972.
- _____. *24 Horas con la Gauche Divine*. Barcelona: Lumen, 2002.
- Moix, Ana María y Terenci Moix. *Els Barcelonins*. Barcelona: Edicions 62, 1988.
- Moix, Llatzer. *La ciudad de los arquitectos*. Barcelona: Anagrama, 2002.
- Moix, Terenci. *La torre de los vicios capitales*. Barcelona: Planeta, 1968.

_____. *Los cómics. Arte para el consumo y formas "pop"*. Barcelona: Llibres de Sinera, 1968

_____. *Olas sobre una roca desierta*. Barcelona: Planeta, 1969

_____. *El día que murió Marilyn*. Barcelona: Planeta, 1970.

_____. "Conversación en la Catedral, entre las grandes novelas del siglo". *Tele/Exprés* (26 agosto 1970): 12.

_____. "Entrevista". *La generació literària dels 70*. Barcelona: Pòrtic, 1971: 113-124.

_____. *Hollywood stories. Sólo para amantes de mitos*. Barcelona: Lumen, 1971.

_____. *Mis inmortales del cine*. Barcelona: Planeta, 1991.

_____. *Lleonard o el sexo de los ángeles*. Barcelona: planeta, 1992.

_____. *Cuentos completos*. Barcelona: Seix Barral, 2002.

_____. *Memorias. El peso de la paja*. Barcelona: Planeta, 2008.

Molina Foix, Vicente. *La Edad de Oro*. Madrid: El País-Aguilar, 1997.

Molinero, Carme y Pere Ysàs. *Catalunya durant el franquisme*. Barcelona: Empúries, 1999.

Monleón, José B. (ed.). *Del franquismo a la posmodernidad*. Cultura española 1975-1990. Madrid: Akal, 1995.

Montero, Oscar. "El jardín de al lado: la escritura y el fracaso del éxito". *Revista iberoamericana* (1983): 449-467.

Moradiellos, Enrique. *La España de Franco (1939-1975). Política y sociedad*. Madrid: Editorial Síntesis, 2000.

- Morán, Gregorio. *Miseria y grandeza del Partido Comunista de España 1939-1985*. Barcelona: Planeta, 1986.
- _____. *El precio de la transición*. Madrid: Planeta, 1992.
- Moret, Xavier. *Tiempo de editores: Historia de la edición en España, 1939-1975*. Barcelona: Destino, 2002.
- Motta, Guillermina. *Els snobs*. Edigsa: single, 1964.
- Moura, Beatriz de. *Suma*. Barcelona: Lumen, 1974.
- _____. *Tusquets Editores: 1969-1994: 25 años*. Barcelona: Tusquets Editores, 1994.
- Muchnik, Mario. “la mala salud de la industria editorial española”. *Cuadernos hispanoamericanos* (1997): 25-30.
- _____. *Lo peor no son los autores. Autobiografía editorial, 1966-1997*. Madrid: Taller Mario Muchnik, 1999.
- Muñoz Soro, Javier. *Cuadernos para el diálogo, 1963-1978*. Madrid: Marcial Pons, 2006.
- Neubauer, John (ed.) .*Cultural History After Foucault*. Nova York: Aldine de Gruyter, 1999.
- Nichols, Geraldine C. *Escribir, espacio propio: Laforet, Matute, Moix, Tusquets, Riera y Moix por sí mismas*. Minneapolis: Institute for the Study of Ideologies and Literature, 1989.
- Nicolás Marín, M. Encarna y Alicia Alted Vigil. *Disidencias en el franquismo (1939-1975)*. Murcia: Diego Marín Librero-Editor, 1999.
- Nogués, Anna y Carlos Barrera. *La Vanguardia. Del franquismo a la democracia*. Madrid: Fragua, 2006.

- Oleza, Joan. "Galdós frente al discurso modernista de la Modernidad. Por una lectura compleja del realismo". Arencibia, M^a del Prado Escobar y R. Quintana. *Actas del VII Congreso Internacional Galdosiano. Galdós y la escritura de la Modernidad*. (Ed.). Las Palmas: Cabildo Insular de Gran Canaria, 2004.
- Oltra, Benjamín. *Una sociología de los intelectuales*. Vicens Vives: Barcelona, 1978.
- Orquín, Felicidad (ed.). *Conversaciones con editores. En primera persona*. Madrid: Papeles de la Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 2006.
- Oskam, Jeroen. *Interferencias entre política y literatura bajo el franquismo. La revista Índice durante los años 1951-1976*. Ámsterdam: Universidad de Ámsterdam, 1992.
- _____. (1992) "Las revistas culturales y políticas en la cultura del franquismo". *Letras Peninsulares* (1992) 389-405.
- Pàmies, Sergi. *La gran novela sobre Barcelona*. Barcelona: Edicions 62, 1998.
- Pániker, Salvador. *El cuaderno Amarillo*. Barcelona: Plaza y Janés, 2000.
- _____. *Segunda memoria*. Barcelona: DeBolsillo, 2000.
- Pastor, Jaime. "El movimiento estudiantil bajo la dictadura franquista y el 68 español". Manuel Garí, Jaime Pastor y Miguel Romero (Ed.). *1968, el mundo pudo cambiar de base*. Madrid: Los Libros de la Catarata, 2008. 283-98.
- Pecourt, Juan. *Los intelectuales y la transición política. Un estudio del campo de las revistas políticas en España*. Madrid: Centro de Investigaciones Sociológicas, 2008.
- Pérez Carrera, José M. "Novela y Sociedad (Notas previas a un estudio de la novela española actual)". *Archivum* XXIX-XXX (1979-80): 167-190. Print.

- Peri Rossi, Cristina. "Correspondencia con Ana María Moix". *Palabra de escándalo*. Barcelona: Tusquets, 1974: 199-214.
- Picó, Josep. *Cultura y modernidad. Seducciones y desengaños de la cultura moderna*. Madrid: Alianza, 1999.
- Plata Parga, Gabriel. *La razón romántica: la cultura política del progresismo español a través de Triunfo (1962-1975)*. Madrid: Biblioteca Nueva, 1999.
- _____. *De la revolución a la sociedad de consumo. Ocho intelectuales en el tardofranquismo y la democracia*. Madrid: UNED, 2010.
- Porcel, Alexandre (ed.). *La crónica de Destino. Antología del semanario publicado entre 1937 y 1980*. Barcelona: Destino, 2005.
- Prats Fons, Nuria. *La novela hispanoamericana en España 1962-1975*. Granada: Universidad de Granada. Tesis doctoral, 1995.
- _____. "La narrativa hispanoamericana en el suplemento Informaciones de las artes y las letras". *Antagonía. Cuadernos de la Fundación Luis Goytisolo* 2 (1997): 75-88.
- Preston, Paul (ed.). *España en crisis. La evolución y decadencia del régimen de Franco*. México: FCE, 1978.
- _____. *El triunfo de la democracia en España 1969-1982*. Barcelona: Plaza y Janés, 1986.
- Prieto de Paula, Ángel L. *Musa del 68. Claves para una generación poética*. Madrid: Hiperión, 1996.
- Rama, Ángel (ed.). *Más allá del boom: literatura y mercado*. México: Marcha, 1981.
- _____. *La novela en América Latina*. México: Universidad Veracruzana, 1986.

Rama, Ángel y Mario Vargas Llosa. *García Márquez y la problemática de la novela*. Buenos Aires: Corregidor, 1972.

Ranos, Ortega y Manuel J. (ed.). *Revistas literarias españolas del siglo XX (1919-1975)*. Madrid: Ollero y Ramos, 2005, (3vols).

Raventós-Pons, Esther. "Beyond the Cartesian Subject: Personal and Collective Identity in Ana María Moix's *24 horas con la Gauche Divine*". *Foro Hispánico: Revista Hispánica de los Países Bajos* (2008): 75-94

Regás, Oriol. *Los años divinos*. Barcelona: Destino, 2010.

Regás, Rosa. "La gauche divine". *El valor de la palabra. El compromiso con la palabra*. Barcelona: Icaria, 2004.

____. "Conversando con Rosa Regás, una figura polifacética de la cultura catalana: miembro de la gauche divine, traductora y escritora. Madrid, 28 septiembre 1999, y 27 marzo 2000. Santander, 16 agosto 2001" (entrevista). *Journal of Iberian and Latin American Studies* 10.2 (2004): 213-236.

____. *Cuentos barceloneses*. Barcelona: Icaria, 1989.

____. *Barcelona, un día: Un llibre de contes de la ciutat*. Madrid: Santillana, 1998.

Regás, Rosa y Rubio, Oliva María. *Gauche Divine*. Barcelona: Lunwerg, 2000.

Reig Cruaños, José. *Identificación y alienación. La cultura política y el tardofranquismo*. Valencia: Universitat de Valencia, 2007.

Resina, Joan Ramon. *Barcelona's Vocation of Modernity. Rise and Decline of an Urban Image*. Stanford: Stanford University Press, 2008

Riambau, Esteve. *Ricardo Muñoz Suay. Una vida en sombras*. Barcelona: Tusquets, 2007.

Riambau, Esteve y Casimiro Torreiro. *La Escuela de Barcelona: el cine de la gauche divine*. Barcelona: Anagrama, 1999.

Renaudet, Isabelle. *Un parlement de papier. La presse d'opposition au franquismo durant la dernière décennie de la dictature et la transición démocratique*. Madrid: Casa de Velázquez, 2003.

Ribas Sanpons, José. *Los 70 a destajo. Ajoblanco y libertad*. Barcelona: RBA, 2008.

Ridruejo, Dionisio. *Escrito en España*. Buenos Aires: Losada, 1964.

_____. *Casi unas memorias*. 1976. Barcelona: Atalaya, 2007.

Riera, Carme. *La Escuela de Barcelona*. Barcelona: Anagrama, 1988.

_____. "Carmen Balcells, alquimista del libro", *Quimera* (1983): 23-30.

Riera, Carme y María Payeras (eds.). *1959: De Collioure a Formentor*. Madrid: Visor, 2009.

Rodríguez Monegal, Emir. *El boom de la novela latinoamericana*. Caracas: Tiempo Nuevo, 1972.

Roca, José Manuel (ed.). *El proyecto radical. Auge y declive de la izquierda revolucionaria en España 1964-1992*. Madrid: Los Libros de la Catarata, 1994.

Rodríguez-Puértolas, Julio. *Literatura fascista española. I/Historia. II/Antología*. Madrid: Akal, 1986.

Rodríguez Fischer, Ana (ed.). *Ronda Marsé*. Barcelona: Candaya, 2008.

Roglan, Joaquim. *El grup democràtic de periodistas (1966-1976) Crònica d'un periodismo esperançat*. Barcelona: Col·legi de Periodistas, 1992.

- Roig, Montserrat. *Barcelona a vol d'ocell. Vida i Costums del Catalans*. Barcelona: Edicions 62, 1987.
- Rojas, Carlos (ed.). "Problemas de la nueva novela española". *La nueva novela europea*. Madrid. Guadarrama, 1968.
- Rovira, José Carlos. *Entre dos culturas*. Alicante: Universidad de Alicante, 1996.
- Safón, Arantxa. "Aperturismo tolerado: los primeros pasos de la revista Cuadernos para el Diálogo". *JILS/CIEL* (1990): 187-199.
- Sagarra, Joan de. *Las rumbas de Joan de Sagarra*. Barcelona: Kairós, 1971.
- _____. "No tornaria al 68 per més copes que em pogués prendre de franc al Bocaccio" (entrevista). *Lletra de canvi* 22 (1989):27-32.
- _____. "La Cachupinada". *Tele-eXprés* (7-oct.-1969): 7.
- _____. "Eros y civilización en la calle Regás". *Tele-eXprés* (20-nov-1969): 6.
- Salas Romo, Eduardo A. *El pensamiento literario de J. M Castellet*. Granada: Editorial Universidad de Granada, 2003.
- Saldívar, Dasso. *García Márquez: el viaje a la semilla. La biografía*. Madrid: Alfaguara, 1997.
- Sánchez, Antonio. "Barcelona's Magic Mirror: Narcissism or the Rediscovery of Public Space and Collective Identity". *Constructing Identity in Contemporary Spain: Theoretical Debates and Cultural Practice*. Jo labany (ed.). Oxford: Oxford University Press, 2002.
- Sánchez López, Pablo. "La novela hispanoamericana en España y el debate sobre el realismo (1967-1972)". *Bulletin of Hispanic Studies* (1999): 57-73.
- _____. *La emancipación engañosa. Una crónica transatlántica del boom, 1963-1972*. Murcia: Cuadernos de América sin nombre, 2009.

- Sánchez Vigil, Juan Miguel. *La edición en España. Industria cultural por excelencia*. Trea: Gijón, 2009.
- Santana, Mario. *Foreigners in the Homeland: The Spanish American New Novel in Spain, 1962-1974*. Lewisburg: Bucknell UP, 2000.
- Santonja, Gonzalo. “La voz velada. La voz de fondo de Alfonso Sastre”. *Anthropos: Boletín de información y documentación* 126 (1991): 27-28.
- Santos, Dámaso. *De la turba gentil... y de los nombres. Apuntes memoriales de la vida literaria española*. Barcelona: Planeta, 1987.
- Sanz Villanueva, Santos. *Tendencias de la novela española actual*. Madrid: Cuadernos para el diálogo, 1972.
- _____. “Manifiesto: Generación del 68”. *El Urogallo* (1988): 27-31.
- _____. *La novela española durante el franquismo*. Madrid: Gredos, 2010.
- Sapiro, Gisèle. *La Guerre des Écrivains. 1940-1953*. París: Fayard, 1999.
- Sastre, Alfonso. *La revolución y la crítica de la cultura*. Barcelona: Grijalbo, 1970.
- _____. “Selección de ensayos, manifiestos, polémicas...”. *Boletín de información y documentación*. N. Extra 30 (1992): 5-98.
- Saval, José V. *Manuel Vázquez Montalbán. El triunfo de un luchador incansable*. Madrid: Síntesis, 2004.
- Sempere, Pedro y Corazón. Alberto. *La Década Prodigiosa*. Madrid: Ediciones Felmar, 1976.
- Sempronio. *Barcelona era una festa*. Barcelona: Selecta, 1980.

- Serna, Justo y Anacleto Pons. *La historia cultural. Autores, obras, lugares*. Madrid: Akal, 2005.
- Sevillano Calero, F. *Propaganda y medios de comunicación en el franquismo*. Alicante: Universidad de Alicante, 1998.
- _____. *Ecos de papel. La opinión de los españoles en la época de Franco*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2000.
- Sherzer, William. *The Spanish Literary Generation of 1968*. New York: University Press of America, 2012.
- Sieburth, Stephanie. *Inventing High and Low: Literature, Mass Culture, and Uneven Modernity in Spain*. Durham: Duke UP, 1994.
- Smith, Barbara H. *Contingencies of Value: Alternative Perspectives for Critical Theory*. Cambridge: Harvard University Press, 1988.
- Smith, Paul J. "Cross-cut: City". *The Moderns: Time, Space and Subjectivity in Contemporary Spanish Culture*. Paul J. Smith (ed.). Oxford: Oxford University Press, 2000: 108-32.
- S. Mic, Rose (ed.). *Literature and Popular Culture in the Hispanic World*. Montclair: Edicions Hispamérica, 1981.
- Sobejano, Gonzalo. *Novela española contemporánea: 1940-1995*. Madrid: Mare Nostrum, 2003.
- _____. "Tres novelistas generosos", Fernando Valls (ed.). *Miguel Espinosa, Juan Marsé, Luis Goytisolo. VI Simposio Internacional Luis Goytisolo*, El Puerto de Santa María, Fundación Luis Goytisolo, 1999, 15-31.
- Solé Tura, Jordi. *Una historia optimista. Memorias*. Madrid: Aguilar, 1999.
- Sontag, Susan. *Contra la interpretación y otros ensayos*. Barcelona: Mondadori, 2007.

- ____. *Sobre la fotografía*. Barcelona. Alfaguara, 2005.
- Soria, Josep M. “En dos aviones chárter: la GAUCHE DIVINE en Londres”. *Tele-eXprés* (24-nov.-1970): 9.
- Storey, John. *Teoría cultural y cultura popular*. Barcelona: Octaedro, 2002.
- Stromberg, Roland N. *Historia intelectual europea desde 1789*. Madrid: Debate, 1995.
- Talens, Jenaro. “De la publicidad como fuente historiográfica: la generación poética española de 1970”. *Revista de Occidente* (1989): 107-127.
- Teran, Fernando de. *Historia del urbanismo en España: Siglos XIX y XX*. Madrid: Cátedra, 1999.
- Terrón, Javier. *La prensa en España durante el régimen de Franco*. Madrid: CIS, 1981.
- Tola de Habich, Fernando y Patricia Grieve. *Los españoles y el boom. Cómo ven y qué piensan de los novelistas latinoamericanos*. Caracas: Editorial Tiempo Nuevo, 1971.
- Tovar, Paco. *Narrativa y poesía hispanoamericana (1964-1994)*. Lleida: Universitat de Lleida, 1996.
- Townson, Nigel (ed.). *España en cambio. El segundo franquismo 1959-1975*. Madrid: Siglo XXI, 2009.
- Trías, Eugenio. *Filosofía y carnaval*. Barcelona: Anagrama, 1970.
- ____. *El artista y la ciudad*. Barcelona: Anagrama, 1975.
- ____. *El árbol de la vida: Memorias*. Barcelona: Destino, 2003.
- ____. “Biografía filosófica”. *Anthropos: Boletín de información y documentación* 4 (1981): 3.

- _____. “Presentación. Luz roja al humanismo”. *Estructuralismo y marxismo*. París: Ediciones Martínez Roca, 1969.
- Turpin, Enrique. “Introducción”. *Cuentos Completos*. Barcelona: Austral, 2002.
- Tusell, Javier. *Retrato de Mario Vargas Llosa*. Barcelona: Círculo de Lectores, 1990.
- Tusell, Javier, Alicia Alted y Abdón Mateos (ed.). *La oposición al régimen de Franco*. Madrid: UNED, 1990.
- Urrutia, Ángel. *Arquitectura española. Siglo XX*. Madrid: Cátedra, 2003.
- Tusquets, Esther. *Confesiones de una editora poco mentirosa*. Barcelona: RqueR, 2005.
- _____. *Confesiones de una vieja dama indigna*. Barcelona: Ediciones B.S.A., 2009.
- _____. “Hair. Musical de rock americano de amor tribal”. *Triunfo* 337 (16-nov.-1968): 30-37.
- Tyras, Georges. *Geometrías de la memoria. Conversaciones con Manuel Vázquez Montalbán*. Granada: Zoela ediciones, 2003.
- V.V.A.A. *España Perspectiva 1968*. Madrid: Guadiana, 1968.
- V.V.A.A. *España Perspectiva 1969*. Madrid: Guadiana, 1969.
- Vallespín, Fernando (ed.). *Historia de la teoría política*. Madrid: Alianza, 1990.
- Vargas Llosa, Mario. *Contra viento y marea (1962-1982)*. Barcelona: Seix Barral, 1983.
- _____. *El pez en el agua. Memorias*. Barcelona: Seix Barral, 1993.
- _____. “El día que me instalé en Sarriá”. *Dietario de posguerra*. Arcadi Espada (ed.). Barcelona: Anagrama, 1998.

Vázquez García, Francisco. “Rituales de interacción y especies de capital en el neonietzscheanismo español (1968-1976)”. *Daímon. Revista Internacional de Filosofía* 53 (2011): 47-66.

_____. *La filosofía española. Herederos y pretendientes. Una lectura sociológica (1963-1990)*. Madrid: Abada, 2009.

Vázquez Montalbán, Manuel. “Experimentalismo, vanguardia y neocapitalismo”. *Reflexiones ante el neocapitalismo*. Barcelona: Ed. de Cultura Popular, 1968.

_____. *Crónica sentimental de España*. Barcelona: Lumen, 1971.

_____. “Informe subnormal sobre un fantasma cultural.” *Triunfo* 30 Enero 1971: A4.

_____. *Mis almuerzos con gente inquietante*. Barcelona: Planeta, 1984.

_____. *Barcelonas*. Barcelona: Empúries, 1990.

_____. “¿Y qué decir de los intelectuales?”. *Panfleto desde el planeta de los simios*. Barcelona: Crítica, 1995: 33-53.

_____. “Últimas con tardes con Teresa. Los años épicos de una izquierda señorita”. *Ronda Marsé*. Barcelona: Candaya, 2008: 222-226.

_____. *La literatura en la construcción de la ciudad democrática*. Barcelona: Crítica, 1998.

_____. *Los alegres muchachos de Atzavara*. Barcelona: Mondadori, 2000.

_____. *Escritos subnormales*. Barcelona: Debolsillo, 2003.

_____. *Obra periodística. La construcción del columnista (1960-1973)*. Barcelona: Debate, 2010.

- Vidal-Folch, Xavier (ed.). *Los catalanes y el poder*. Madrid: Aguilar, 1994.
- Vila-Sanjuán, Sergio. *Pasando página: Autores y editores en la España democrática*. Barcelona: Destino, 2003.
- Vilanova, Antonio. *Novela y sociedad en la España de la posguerra*. Barcelona: Lumen, 1995.
- Vilar, Sergio. *Historia del antifranquismo 1939-1975*. Barcelona: plaza y Janés, 1984.
- Vilarós, Teresa. *El mono del desencanto. Una crítica cultural de la transición española (1973-1993)*. Madrid: Siglo XXI, 1998.
- _____. “El menú del Via Venetto, o la intelectualidad espectacular. (La *gauche divine* de Barcelona, alrededor de 1971)”. *Tropelías* (2000): 169-180.
- _____. “Barcelona come piedras: la impolítica mirada de Jacinto Esteva y Joaquim Jordà en *Dante no es únicamente severo*”. *Hispanic Review* 78 (2010): 513-528.
- Villena, Luis Antonio de. *La revolución cultural (desafío de una juventud)*. Barcelona: Planeta, 1975.
- Villamandos Ferreira, Alberto. “Las trampas de la nostalgia: la *gauche divine* de Barcelona en su producción literaria”. *Revista de Estudios Hispánicos* (2008): 459-482.
- _____. *El encanto de la subversión. Una crítica cultural de la gauche divine*. Pamplona: Editorial Laetoli, 2011.
- Villanueva, Darío y José María Viña Liste. *Trayectoria de la novela hispanoamericana actual. Del “realismo mágico” a los años ochenta*. Madrid: Austral, 1991.
- Viñas, David. *Más allá del boom: literatura y mercado*. México: Marcha Editores, 1981.

Vizcaíno Casas, F. *Contando los cuarenta*. Madrid: Altamira, 1971.

—. *La España de la posguerra. 1939-1953*. Barcelona: Planeta, 1981.

Wagstaff, Cristopher. "The Neo-Avantgarde". *Writers and Society in Contemporary Italy*. Michael Caesar y Peter Hainsworth (ed.). Warwickshire: Berg Publishers, 1984: 35-61.

White, Hayden. *El texto histórico como artefacto literario y otros escritos*. Barcelona: Paidós, 2003.

Williams, Raymond. *Marxismo y literatura*. Barcelona: Península, 1980.

Wolfe, Tom. "Radical Chic". *La izquierda exquisita maumauando al parachoques*. Barcelona. Anagrama, 1988.

Wolff, J. *La producción social del arte*. ISTMO: Madrid, 1997.

Yagüe López, Pilar. *La poesía en los setenta: los "novísimos", referencia de una época*. Coruña: Universidade da Coruña, 1997.

Yanagisako, Sylvia y Jane Collier. "Gender and Kinship Reconsidered: Toward a Unified Analysis". *Assessing Cultural Anthropology*. Ed. Robert Borofsky. Miami: Mc Graw-Hill, Inc,

Novelas

Azúa, Félix de. *Las lecciones de Jena*. Barcelona: Barral Editores, 1972.

Benet, Juan. *Volverás a Región*. Barcelona: Destino, 1967.

_____. *Una meditación*. Barcelona: Seix Barral, 1970

_____. *Un viaje de invierno*. Barcelona: La Gaya Ciencia, 1972.

Caballero Bonald, José Manuel. *Dos días de septiembre*. Barcelona: Seix Barral, 1962.

_____. *Ágata ojo de gato*. Barcelona: Barral Editores, 1974.

Cabrera Infante, Guillermo. *Tres tristes tigres*. Barcelona: Seix Barral, 1968.

Carpentier, Alejo. *El reino de este mundo*. México: Ediapsa, 1949.

_____. *Los pasos perdidos*. México: Ediapsa, 1953.

_____. *El siglo de las luces* (primera edición 1962). Barcelona: Seix Barral, 1965.

Cela, Camilo José. *La familia de Pascual Duarte*. Burgos: Aldecoa, 1942.

_____. *La colmena*. Buenos Aires: Emecé, 1951.

_____. *San Camilo, 1936*. Madrid: Alianza, 1969

_____. *Oficio de tinieblas, 5*. Barcelona: Moguer, 1973.

Conti, Haroldo. *En vida*. Barcelona: Barral Editores, 1971.

Cortázar, Julio. *Rayuela*. Buenos Aires: Sudamericana, 1963.

Cruz Ruiz, Juan. *Crónica de la nada hecha pedazos*. Madrid: Taller de Ediciones Josefina Betancor, 1973.

Delibes, Miguel. *Cinco horas con Mario*. Barcelona: Destino, 1966.

_____. *Parábola de un naufrago*. Barcelona: Destino, 1969.

_____. *El príncipe destronado*. Barcelona: Destino, 1973.

Donoso, José. *El obsceno pájaro de la noche*. Barcelona: Seix Barral, 1970.

Droguett, Carlos. *Todas esas muertes*. Madrid: Alfaguara, 1971.

Fernández de Castro, Javier. *Alimento del salto*. Barcelona: Barral Editores, 1972.

Fernández Santos, Jesús. *Los bravos*. Valencia: Castalia, 1954.

_____. *Libro de la memoria de las cosas*. Barcelona: Destino, 1971.

Ferres, Antonio. *La piqueta*. Barcelona: Destino, 1959.

_____. *Ocho, siete, seis*. Barcelona: Barral Editores, 1972.

Fuentes, Carlos. *La región más transparente*. México: FCE, 1958.

_____. *La muerte de Artemio Cruz*. México: FCE, 1962.

_____. *Cambio de piel*. Barcelona: Seix Barral, 1967.

_____. *Cumpleaños*. México: Joaquín Mortiz, 1969.

García Hortelano, Juan. *Nuevas amistades*. Barcelona: Seix Barral, 1959.

_____. *Tormenta de verano*. Barcelona: Seix Barral, 1962.

_____. *El gran momento de Mary Tribune*. Barcelona: Barral Editores, 1972.

García Márquez, Gabriel. *Cien años de soledad*. Buenos Aires: Sudamericana, 1967.

_____. *Relato de un naufrago*. Barcelona: Tusquets, 1970.

_____. *La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y de su abuela desalmada*. Barral Editores, 1972.

_____. *El otoño del patriarca*. Buenos Aires: Sudamericana, 1975.

Goytisoló, Juan. *Señas de identidad*. México: Joaquín Mortiz, 1966.

_____. *Reivindicación del conde don Julián*. México: Joaquín Mortiz, 1970.

_____. *Juan sin tierra*. Barcelona: Seix Barral, 1975.

Goytisoló, Luis. *Las afueras*. Barcelona: Seix Barral, 1958.

_____. *Recuento*. Barcelona: Seix Barral, 1973.

Grosso, Alfonso. *La zanja*. Barcelona: Destino, 1961.

_____. *Inés just coming*. Barcelona: Seix Barral, 1968.

------. *Guarnición de silla*. Barcelona: Edhasa, 1970.

Guelbenzu, José María. *El mercurio*. Barcelona: Seix Barral, 1968.

Leyva, José. *Hautontimoroumenos*. Madrid: Taller de Ediciones de Josefina Betancor, 1973.

Lezama Lima, José. *Paradiso*. La Habana: Unión, 1966.

López Pereira, Federico. *La última llave*. Barcelona: Planeta, 1972.

Marsé, Juan. *Últimas tardes con Teresa*. Barcelona: Seix Barral, 1966.

------. *La oscura historia de la prima Montse*. Barcelona: Seix Barral, 1970

------. *Si te dicen que caí*. México Editorial Novaro, 1973.

------. *Cuentos Completos*. Madrid: Austral, 2002.

Martín Gaité, Carmen. *Ritmo lento*. Barcelona: Seix Barral, 1963.

------. *Retahílas*. Barcelona: Destino, 1974.

------. *El cuarto de atrás*. Barcelona: Destino, 1978.

Martín Santos, Luis. *Tiempo de silencio*. Barcelona: Seix Barral, 1962.

------. *Tiempo de destrucción*. Barcelona: Seix Barral, 1975.

Mendoza, Eduardo. *La verdad sobre el caso Savolta*. Barcelona: Seix Barral, 1975.

Moix, Ana María. *Julia*. Barcelona: Seix Barral, 1970.

----- . *Walter, ¿por qué te fuiste?*. Barcelona: Barral Editores, 1972.

Moix, Terenci. *La torre de los vicios capitales*. Barcelona: Planeta, (1968)

----- . *Olas sobre una roca desierta* .Barcelona: Planeta (1969)

----- . *El día que murió Marilyn*. Barcelona: Planeta, (1970).

----- . *Mundo macho*. Barcelona: Planeta, 1971.

----- . *Siro o la increada consciència de la raça*. Barcelona: Planeta, 1972)

----- . *Cuentos completos*. Barcelona: Seix Barral, 2002.

Molina Foix, Vicente. *Museo provincial de los horrores*. Barcelona: Seix Barral, 1970.

----- . *Busto*. Barral Editores, 1973.

Ortiz, Lourdes. *Luz de la memoria*. Madrid: Akal, 1976.

Porcel, Baltasar. *Los argonautas*. Barcelona: Barral Editores, 1972.

Puig, Manuel. *Boquitas pintadas*. Barcelona: Seix Barral, 1969.

----- . *El beso de la mujer araña*. Barcelona: Seix Barral, 1976.

Roig, Motserrat. *Ramona, adéu!*. Barcelona, Edicions 62, 1972

----- . *El temps de les cireres*, Barcelona, Edicions 62, 1978.

Rojas, Carlos. *Las llaves del infierno*. Barcelona: Luis de Caralt, 1962.

----- . *Memorias inéditas de José Antonio Primo de Rivera*. Barcelona: Planeta, 1977.

Rodoreda, Mercè. *La plaça del Diamant*. Barcelona: Club Editor, 1962.

----- . *El carrer de les Camèlies*. Barcelona: Club Editor, 1966.

----- . *Jardí vora el mar*. Barcelona: Club Editor, 1967.

----- . *La meva Cristina i altres contes*. Barcelona: Club Editor, 1967.

----- . *Mirall trencat*. Barcelona: Club Editor, 1974.

Rulfo, Juan. *Pedro Páramo*. México: FCE, 1955.

Sábato, Ernesto. *Sobre héroes y tumbas*. Buenos Aires: Fabril Editora, 1961.

Sánchez Espeso, Germán. *Experimento en génesis*. Barcelona: Seix Barral, 1967.

----- . *Laberinto levítico*. Barcelona: Barral Editores, 1972.

Sánchez Ferlosio, Rafael. *El Jarama*. Barcelona: Destino, 1955.

Suárez, Gonzalo. *El roedor de Fortimbrás*. Barcelona: Ferre, 1965.

____ . *Rocabruno bate a Ditirambo*. Barcelona: Edhasa, 1966.

Sueiro, Daniel. *Corte de corteza*. Madrid: Alfaguara, 1969.

Tejera, Nivaria. *Sonámbulo del sol*. Barcelona: Seix Barral, 1971.

Torbado, Jesús. *En el día de hoy*. Barcelona: Planeta, 1976.

Torrente Ballester, Gonzalo. *Don Juan*. Barcelona: Destino, 1963.

----- *La saga/fuga de J. B.* Barcelona: Destino, 1972

Trías, Carlos. *El juego del lagarto*. Barcelona: Barral Editores, 1972.

Tusquets, Esther. *El mismo mar de todos los veranos*. Barcelona: Lumen, 1978.

Umbral, Francisco. *Mortal y rosa*. Barcelona: Destino, 1975.

----- *Las ninfas*. Barcelona: Destino, 1976.

Vargas Llosa, Mario. *La ciudad y los perros*. Barcelona: Seix Barral, 1962.

----- *La casa verde*. Barcelona: Seix Barral, 1965.

----- *Conversación en la Catedral*. Barcelona: Seix Barral, 1969.

----- *Pantaleón y las visitadoras*. Barcelona: Seix Barral, 1973.

Vaz de Soto, José María. *Diálogos del anochecer*. Barcelona: Planeta, 1972.

Vázquez Montalbán, Manuel. *Recordando a Darde*. Barcelona: Seix Barral, 1969.

------. *Yo maté a Kennedy*. Barcelona: Planeta, 1972.

------. *Tatuaje*. Barcelona: Batlló, 1974.

------. *Los mares del Sur*. Barcelona: Planeta, 1979.

Zárate, Jesús. *La cárcel*. Barcelona: Planeta, 1972.

Fondos de Hemeroteca: Periódicos y Revistas.

1. *La Vanguardia*. Biblioteca Nacional.
2. *La Prensa*. Biblioteca de Catalunya.
3. *El Español*. Biblioteca Nacional.
4. *Memorias de la Asociación de la Prensa de Barcelona*. Biblioteca del Colegio de Periodistas.
5. *Siglo 20*. Hemeroteca de la Universitat Autònoma de Barcelona.
6. *ABC*. Biblioteca Nacional.
7. *Triunfo*. Biblioteca Nacional.
8. *Tele/eXprés*. Biblioteca de Catalunya.
9. *Madrid*. Biblioteca Nacional
10. *Bocaccio*. Biblioteca de Catalunya.
11. *Hermano Lobo*. Hemeroteca de la Universitat Autònoma de Barcelona
12. *Siesta*. Biblioteca de Catalunya
13. *Por Favor*. Biblioteca de la Universidad Pompeu Fabra.
14. *Primer Plana*. Hemeroteca de la Universitat Autònoma de Barcelona
15. *Mundo Diario*. Archivo Histórico de la ciudad de Barcelona

16. *Fotogramas*. Biblioteca Nacional
17. *Destino*. Biblioteca Nacional.
18. *Catalunya Express*. Archivo Histórico de la ciudad de Barcelona
19. *Interviú*. Hemeroteca de la Universitat Autònoma de Barcelona
20. *La Calle*. Biblioteca de la Universidad Pompeu Fabra.
21. *El Periódico de Catalunya*. Hemeroteca de la Universitat Autònoma de Barcelona.
22. *Cuadernos para el Diálogo*. Biblioteca Nacional.
23. *Informaciones de las artes y las letras*. Biblioteca Nacional.
24. *Nuevo Diario*. Biblioteca Nacional.
25. *Marcha*. Biblioteca Nacional.
26. *Casa de las Américas*. Biblioteca Nacional.
27. *Mundo Nuevo*. Biblioteca Nacional.
28. *Libre*. Biblioteca Nacional.
29. *Revista de Occidente*. Biblioteca Nacional.
30. *Arquitectura Bis*. Biblioteca Nacional.
31. *Cuadernos de la Gaya Ciencia*. Biblioteca Nacional.

