



uOttawa

L'Université canadienne
Canada's university

FACULTÉ DES ÉTUDES SUPÉRIEURES
ET POSTDOCTORALES



FACULTY OF GRADUATE AND
POSTDOCTORAL STUDIES

Alberto Villamandos-Ferreira

AUTEUR DE LA THÈSE / AUTHOR OF THESIS

Ph.D. (Spanish)

GRADE / DEGREE

Department of Modern Language and Literature

FACULTÉ, ÉCOLE, DÉPARTEMENT / FACULTY, SCHOOL, DEPARTMENT

De la subversion a la nostalgia: el intelectual de la Gauche divine en su literatura

TITRE DE LA THÈSE / TITLE OF THESIS

Rosalia Cornejo-Parriego

DIRECTEUR (DIRECTRICE) DE LA THÈSE / THESIS SUPERVISOR

CO-DIRECTEUR (CO-DIRECTRICE) DE LA THÈSE / THESIS CO-SUPERVISOR

EXAMINATEURS (EXAMINATRICES) DE LA THÈSE / THESIS EXAMINERS

Fernando De Diego

Juana Munoz-Liceras

Rainier Grutman

Jorge Mari

Gary W. Slater

Le Doyen de la Faculté des études supérieures et postdoctorales / Dean of the Faculty of Graduate and Postdoctoral Studies

DE LA SUBVERSIÓN A LA NOSTALGIA: EL INTELECTUAL DE LA GAUCHE
DIVINE EN SU LITERATURA

By

Alberto Villamandos-Ferreira

Copyright © Alberto Villamandos-Ferreira

A Dissertation Submitted to the Faculty of the
DEPARTMENT OF MODERN LANGUAGES AND LITERATURES

In Partial Fulfillment of the Requirements

For the Degree of

DOCTOR OF PHILOSOPHY

In the Faculty of Graduate and Postdoctoral Studies

University of Ottawa

2006



Library and
Archives Canada

Bibliothèque et
Archives Canada

Published Heritage
Branch

Direction du
Patrimoine de l'édition

395 Wellington Street
Ottawa ON K1A 0N4
Canada

395, rue Wellington
Ottawa ON K1A 0N4
Canada

Your file Votre référence

ISBN: 978-0-494-18611-4

Our file Notre référence

ISBN: 978-0-494-18611-4

NOTICE:

The author has granted a non-exclusive license allowing Library and Archives Canada to reproduce, publish, archive, preserve, conserve, communicate to the public by telecommunication or on the Internet, loan, distribute and sell theses worldwide, for commercial or non-commercial purposes, in microform, paper, electronic and/or any other formats.

The author retains copyright ownership and moral rights in this thesis. Neither the thesis nor substantial extracts from it may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

AVIS:

L'auteur a accordé une licence non exclusive permettant à la Bibliothèque et Archives Canada de reproduire, publier, archiver, sauvegarder, conserver, transmettre au public par télécommunication ou par l'Internet, prêter, distribuer et vendre des thèses partout dans le monde, à des fins commerciales ou autres, sur support microforme, papier, électronique et/ou autres formats.

L'auteur conserve la propriété du droit d'auteur et des droits moraux qui protègent cette thèse. Ni la thèse ni des extraits substantiels de celle-ci ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation.

In compliance with the Canadian Privacy Act some supporting forms may have been removed from this thesis.

Conformément à la loi canadienne sur la protection de la vie privée, quelques formulaires secondaires ont été enlevés de cette thèse.

While these forms may be included in the document page count, their removal does not represent any loss of content from the thesis.

Bien que ces formulaires aient inclus dans la pagination, il n'y aura aucun contenu manquant.


Canada

Abstract

This dissertation studies the Gauche divine, a progressive upper class elite from Barcelona during the 1960's, and its reflection in five novels by leading contemporary Spanish authors. The Gauche divine performed their ideological agenda through a cosmopolitan, ironic stance defying the Franco regime and its traditional morality. Moreover, these intellectuals and professionals--architects, publishers, movie directors, designers, writers, poets--connected to the newest trends in critical thinking, arts and literature in Europe and updated Spanish culture. On the other hand, this intellectual group offered an alternative discourse to orthodox Marxism. In order to frame this intelligentsia in its historical and social context, we review the concept of the committed intellectual, according to the texts of Antonio Gramsci and Jean-Paul Sartre. However, in the 1960's--with arising counter-cultural movements, along with the sexual revolution--the committed intellectual becomes *spectacular*, in a cultural milieu ruled by mass media.

Since their cultural production in literature and visual arts shows a narcissistic attitude, the Gauche divine cannot only be considered spectacular, but specular as well. Once the group dissappeared, their narcissism turned into a self indulgent nostalgia, as we can see in the remarkable number of their autobiographies up to date. However, we can find a critical counterpart in fiction by authors in the margins of the group.

Our analysis of *Últimas tardes con Teresa* (1966), by Juan Marsé, and *Los alegres muchachos de Atzavara* (1987), by Manuel Vázquez Montalbán focuses on the frustrated relationship between the committed intellectual and the Southern immigrant in Catalonia or *charnego*, whose body is seen as a political and a sexual fetish. Therefore, we propose a poscolonial approach to the representation of the charnego, as a racialized character.

Luis Goytisolo's *Recuento* (1973) illustrates the process of political commitment of the middle-upper class intellectual in Franco's Spain, from ideological conversion to disenchantment. Through Michel Foucault's discourse analysis, we discuss the position of the critical intellectual within the Communist Party. Finally, we explore historical memory, nostalgia and the conflict between ethics and aesthetics in Félix de Azúa's *Historia de un idiota contada por él mismo* (1986) and *Momentos decisivos* (2000).

Agradecimientos

Este trabajo no podría haber llegado a su fin sin el apoyo inestimable de mi directora de tesis, Rosalía Cornejo Parriego, cuya pasión docente y calidad humana han sido un modelo para mí, así como también su capacidad de hacer siempre de la crítica un estímulo.

Agradezco enormemente el tiempo y esfuerzo empleados por los miembros del comité, Fernando de Diego y Marisol Fernández Utrera, en las diferentes etapas del doctorado. De la misma forma, no puedo olvidar a los miembros del tribunal de la defensa, por su lectura atenta de la tesis y la pertinencia de sus comentarios, que me servirán para completar y desarrollar aspectos de este trabajo en el futuro. Debo agradecer especialmente al profesor de Diego su amistad y confianza desde que llegué al programa.

Debo señalar el apoyo del Departamento de Lenguas y Literaturas Modernas de la Universidad de Ottawa y de su Facultad de Estudios Graduados, gracias a los cuales pude disfrutar de una beca de admisión, así como del Ministry of Training, Colleges and Universities de Ontario, que me concedió una beca externa durante dos años.

Lo que iba a ser solamente la estancia de un año se acabó convirtiendo en una etapa de un lustro y una experiencia inolvidable. Los artífices de este cambio han sido los profesores del programa de español y sus estudiantes, algunos aquí y otros muy lejos, especialmente Cristina, Claudia, Maggie, Hamid, Jordan, Julio, Solange y Matthew, que han hecho de Ottawa un lugar del que no me resulta fácil irme.

Finalmente, agradezco a mis padres su apoyo desde la distancia.

Como decía Gil de Biedma, maestro poético de la *Gauche divine*, “que la vida iba en serio/uno lo empieza a comprender más tarde...”

Índice

Introducción.....	1
Capítulo I: Del intelectual orgánico al espectacular.....	7
1.1 El intelectual comprometido: modelo para armar.....	8
1.1.1 Gramsci y el intelectual orgánico.....	14
1.1.2 Sartre y la necesidad del compromiso.....	19
1.1.3 El pecado de clase o la mala conciencia.....	25
1.2 El “mayo” del 68 como narrativa.....	33
1.3 Obreros y estudiantes: movimientos disidentes en la España de Franco.....	46
Capítulo II: La <i>Gauche divine</i> o la subversión imaginada.....	55
2.1 Barcelona era una fiesta.....	62
2.2 El compromiso o la vida.....	68
2.3 Una cultura de lo visual.....	78
2.4 Una erótica de la cultura.....	83
2.5 La subversión como espectáculo.....	87
2.5.1 Bocaccio como paradigma.....	90
2.6 La <i>Gauche divine</i> en la literatura.....	93
2.7 Nostalgia y mito.....	102
2.8 La <i>Gauche divine</i> y la clausura de la modernidad.....	106
Capítulo III: Ese oscuro objeto del deseo: el charnego y el intelectual progresista en <i>Últimas tardes con Teresa</i> y <i>Los alegres muchachos de Atzavara</i>	110
3.1 Identidad charneca y racialización.....	112
3.2 <i>Últimas tardes con Teresa</i> o el deseo del cuerpo sureño.....	126
3.3 “Ponga un charnego en su dieta”: <i>Los alegres muchachos de Atzavara</i> y la crítica al progresismo tardofranquista.....	148
3.4 El charnego trágico.....	169
Capítulo IV: El viaje inacabado: militancia y desencanto político en <i>Recuento</i>	172
4.1 Rebeldes con causa: la formación del militante.....	179
4.2 Revolución/nacionalismo y el doble viaje del intelectual.....	194
4.3 Amor en las barricadas: la compañera de lucha.....	201
4.4 El viaje detenido: el proceso del desencanto.....	210
Capítulo V: Una historia sentimental del desencanto: el intelectual derrotado en <i>Historia de un idiota contada por él mismo</i> y <i>Momentos decisivos</i>	219
5.1 De las barricadas a Venecia: para una poética novísima de la <i>Gauche divine</i>	220
5.2 <i>Historia de un idiota contada por él mismo</i> o la afasia posmoderna.....	229
5.3 <i>Momentos decisivos</i> : retinas novísimas, memorias traicionadas.....	246
Conclusiones.....	267
Bibliografía.....	273

Introducción

Cuando en el 2000 el Ministerio español de Educación y Cultura auspició la exposición sobre la *Gauche divine*, este grupo de profesionales de la imagen, artistas e intelectuales barceloneses progresistas de fines de los sesenta volvió a la actualidad por medio de artículos críticos y laudatorios, reedición de libros, antologías y publicación de multitud de memorias. ¿Qué fue de la *Gauche divine*?, se preguntaban repetidamente los periodistas en los diarios de mayor tirada, como si sus miembros se hubieran esfumado en el polvo de los tiempos posmodernos. El objetivo de este trabajo es reformular esa pregunta en términos de qué fue la *Gauche divine*, no para quedarnos en un simple informe descriptivo de nombres y fechas, sino para investigar sus rasgos definitorios, sus aportaciones a la cultura del antifranquismo y su influencia en la España democrática.

Con respecto a la dictadura, la *Gauche divine* se definió ideológicamente como antifranquista. Sin embargo, muchos de sus miembros, tras haber pasado por una etapa de compromiso y militancia en partidos marxistas en la clandestinidad, se situaron en una postura más lúdica, centrada en la revolución de las costumbres, al mismo tiempo que se distanciaron de la ortodoxia revolucionaria. Con su “tercera vía” ideológica, la *Gauche divine* creó un limitado espacio de libertad, aunque marcado por su elitismo. Originarios en su mayoría de la burguesía catalana, no se definieron como nacionalistas pero menospreciaron Madrid por ser menos europea que Barcelona. Estos jóvenes profesionales--arquitectos, diseñadores, editores, directores de cine, fotógrafos, novelistas, poetas--alcanzaron el éxito muy pronto, incluso internacionalmente, por medio de una extensa producción que puso en contacto a la abotargada cultura española

de la dictadura con las corrientes más vanguardistas del extranjero. Dentro de este fenómeno, es necesario destacar los proyectos editoriales de Seix Barral, Anagrama, Tusquets, Lumen y La Gaya Ciencia, que introdujeron nuevas corrientes de pensamiento como el estructuralismo, la semiótica, la sociología, el marxismo, junto con la literatura del Boom latinoamericano, además de los autores más importantes de la literatura contemporánea internacional.

Este trabajo intenta paliar la escasez de estudios críticos sobre la *Gauche divine* por medio de una crítica cultural del grupo y su producción discursiva, desde su momento de eclosión hasta nuestros días, cuando sus miembros la recuerdan con nostalgia en sus memorias. Al mismo tiempo, el análisis de este grupo implica una reflexión sobre el intelectual en Occidente y su compromiso ético con la sociedad. Si a lo largo del siglo XX se convirtió en un referente cultural y político, llegando a su auge en las corrientes revolucionarias del 68, la crisis de los grandes relatos de la modernidad y el progreso ha obligado al intelectual a replantearse su función e incluso lo ha sometido al silencio de su voz crítica.

En esta tesis nos proponemos repensar los términos en los que se ha transformado la figura letrada, desclasada y víctima de conflictos ideológicos, a través de la representación de la *Gauche divine* en su producción discursiva. Más específicamente, nos centramos en cinco novelas escritas por miembros del grupo, en las que la figura del intelectual resulta protagonista. Al encontrarse en los márgenes de la *Gauche divine* por clase social (Manuel Vázquez Montalbán y Juan Marsé, de origen proletario), por generación (Félix de Azúa conoció el grupo cuando era universitario), y por grado de compromiso político (Luis Goytisolo formó parte durante años del PCE), su perspectiva

de observadores críticos del grupo convierte a sus novelas en un contrapunto a la corriente autorreferencial y nostálgica de la *Gauche divine*.

Una reflexión sobre los distintos aspectos que confluyen en la figura letrada, el poder y el discurso político y nacional hace necesario acudir a los estudios culturales y algunas de sus herramientas teóricas. Como señala Jeff Lewis, este enfoque permite prestar atención a los procesos de cambio cultural e ideológico en una sociedad cada vez más compleja (37). Así, en el análisis de estos textos nos planteamos la relación entre el intelectual y el sujeto subalterno por clase, género e identidad nacional, al mismo tiempo que recapacitamos sobre su conflicto ideológico con la dictadura y el marxismo ortodoxo, la vinculación entre política y estética, y el ejercicio de recordar cuando la historia ha sido sustituida por la nostalgia.

Para alcanzar estos objetivos, recuperamos en el capítulo primero el retrato ideológico del intelectual comprometido, desde sus orígenes en la Francia de fines del XIX hasta la posmodernidad, prestando atención al sustrato teórico sobre el que se forjó, alimentado por los textos de Antonio Gramsci y Jean Paul Sartre. Compromiso político y mala conciencia social son dos de los rasgos que definen no sólo al sujeto letrado disidente occidental sino al español durante la dictadura. El discurso marxista y revolucionario se convierte en el referente ideológico para el intelectual. Sin embargo, la corriente contracultural y anti-sistema resumida en el mayo del 68 supone una crisis para antiguos sacerdocios intelectuales, al mismo tiempo que la preponderancia de los medios de comunicación masivos convierte al sujeto letrado en “espectacular,” dependiente de un público. Consideramos que en la *Gauche divine*, que participa del discurso contracultural

del 68, centrándose en la revolución de las costumbres, se puede observar este mismo proceso de espe(cta)cularización, por lo que tiene de narcisista.

Después de repasar la situación de la disidencia en el ambiente cultural español del tardofranquismo, el capítulo segundo lo dedicamos a este grupo de profesionales e intelectuales de Barcelona, prestando atención a sus vínculos con la militancia y el nacionalismo. Nos detenemos en la autorrepresentación de su producción discursiva, y destacamos su corriente memorialística en los últimos años. Tal fenómeno, dentro de un paradigma posmoderno, supone la borradura de tensiones y contradicciones ideológicas por medio de la nostalgia, siguiendo a Fredric Jameson, uno de los rasgos más característicos del posmodernismo.

En los capítulos siguientes desarrollamos nuestro análisis de la representación del intelectual de la *Gauche divine*, por medio de una serie de novelas que muestran el ambiente progresista y cosmopolita de Barcelona desde finales de los cincuenta hasta la democracia. Así, el capítulo tercero se centra en *Últimas tardes con Teresa* (1966), de Juan Marsé, y *Los alegres muchachos de Atzavara* (1987), de Manuel Vázquez Montalbán. En ambas aparece el tema de la relación entre el intelectual de clase alta y el inmigrante del sur, el charnego, con un desenlace dramático: el sujeto letrado que, por su compromiso y su mala conciencia, se aproxima al obrero para experimentar la “vida real,” acaba renunciando a sus ideales por un fácil escepticismo, mientras el charnego es víctima de las expectativas de cambio y mejora social no cumplidas. Mientras que la novela de Marsé se sitúa a fines de los años cincuenta, cuando muchos de los integrantes de la *Gauche divine* se encontraban en su etapa más intensa de compromiso, el texto de Vázquez Montalbán se desarrolla en los años inmediatamente anteriores a la muerte de

Franco, cuando los intelectuales son profesionales de éxito y, escépticos o frustrados por anteriores compromisos, han optado por una liberación de tipo sexual.

Para nuestra lectura de estas dos novelas nos servimos de algunas de las herramientas teóricas desarrolladas por los estudios poscoloniales, que privilegian el análisis de los márgenes culturales y la relación con el centro hegemónico. Este enfoque crítico aplicado a la literatura catalana en castellano responde a una necesidad de revisar los términos de la negociación identitaria y cultural en ese entorno multilingüe, complejo y rico. Así, observamos un proceso de racialización del charnego, sujeto doblemente subalterno en ambiente nacionalista por grupo social y por origen no catalán.

Como señalamos en el capítulo cuarto, Luis Goytisolo ofrece en *Recuento* (1977) una visión privilegiada del proceso de compromiso, militancia y desencanto político en el intelectual de izquierdas. Como un reflejo autobiográfico, la novela relata la rebelión de Raúl Ferrer contra su origen burgués conservador y su acercamiento al marxismo. Basándonos en el análisis de Michel Foucault sobre la relación entre discurso y poder, observamos cómo la ideología revolucionaria construye su propio sistema de control que bloquea la disidencia crítica del sujeto letrado. Por otra parte, prestamos atención al lugar que ocupa la militante dentro del partido, sometida a un segundo plano que desvela la moral tradicional de la organización. Finalmente el intelectual desilusionado renuncia a los ideales políticos y opta por una rebelión contracultural más limitada.

El último capítulo analiza las novelas de Félix de Azúa *Historia de un idiota contada por él mismo* (1986) y *Momentos decisivos* (2000), que reúnen dos temas primordiales que surgen en el estudio de la *Gauche divine*: el conflicto entre estética lúdica y compromiso, y la memoria nostálgica desde la democracia. Para un análisis de

los mismos, proponemos una interpretación de los novísimos como el grupo lírico que materializó la poética de la *Gauche divine*, por medio de la ruptura de las fronteras entre cultura elevada y popular y un carácter posmoderno.

Las novelas de Azúa, antiguo miembro de los novísimos, como el resto de nuestro corpus ofrecen una visión crítica de su generación. El protagonista de *Historia de un idiota*, después de perseguir la felicidad por medio de los grandes metarrelatos que, infructuosamente, entran en crisis, cae en una afasia posmoderna que le impide articular cualquier discurso crítico. Mientras, el protagonista de *Momentos decisivos*, tras intentar destacarse como artista sobre la mediocridad de su tiempo, acaba renunciando a sus ideales y viviendo una existencia vicaria. Es por ello que las novelas de Azúa se unen a las analizadas en este trabajo como contrapunto a la memoria autocelebratoria de la *Gauche divine*, cuyos miembros sufrieron la frustración de querer llevar a cabo el discurso de la modernidad en un país con rasgos premodernos. Esta tesis se propone exponer los claroscuros de este grupo intelectual, tan activo en el tardofranquismo, sus tensiones internas y atrevidas puestas en escena, y señalar críticamente su producción cultural y su influencia en la España de la democracia.

Capítulo I: Del intelectual orgánico al espectacular

“Relativo al entendimiento.” Así define el DRAE el término “intelectual” en su primera acepción, con carácter de adjetivo. Sin embargo, su entidad ha crecido en Occidente a lo largo del tiempo hasta constituirse en la “persona dedicada al cultivo de las ciencias y letras,” figura fundamental en la historia del siglo XX. En este apartado se van a exponer los hitos que otorgaron al intelectual no sólo una identidad reconocible en Occidente como crítico del sistema establecido, sino también un espacio discursivo privilegiado, cuyas bases teóricas podemos encontrar en la obra de Antonio Gramsci y Jean Paul Sartre. La figura letrada, en cuya tradición confluyeron diversos caudales críticos, problematizó su función en la sociedad cuando, saliendo de su “torre de marfil,” decidió participar en la acción política y el cambio social.

Como figuras de oposición, armados de sus saberes y capacidad de pensamiento abstracto, los intelectuales se enfrentaban al “orden del discurso” hegemónico y sus mecanismos de control y exclusión. Como señala Michel Foucault, “en toda sociedad la producción del discurso está a su vez controlada, seleccionada y redistribuida por cierto número de procedimientos que tienen por función conjurar sus poderes y peligros, dominar el acontecimiento aleatorio y esquivar su pesada y temible materialidad” (*Orden* 14). El intelectual disidente, cuya presencia iba tomando más peso en el siglo XX, intentaba combatir con su pensamiento crítico el sistema establecido. Sin embargo, en su camino hacia la justicia social por medio del compromiso político surgían una serie de tensiones y conflictos que estudiaremos a continuación y que no sólo afectaban a la *intelligentsia* del occidente democrático sino que también se hacían eco en la España de la dictadura. Aureolado con el prestigio de la cultura y las ideas de progreso y

modernidad surgidas en la Ilustración, el intelectual del siglo pasado se enfrentó no sólo a la desconfianza y los ataques de la hegemonía sino también al cumplimiento de las expectativas que creó su discurso en grupos desfavorecidos y marginados. La *Gauche divine*, vanguardia cultural antifranquista en la Barcelona y la España de los años sesenta, sufrió este mismo dilema, como analizamos en su producción cultural y en su representación literaria en las novelas de Juan Marsé, Manuel Vázquez Montalbán, Luis Goytisolo y Félix de Azúa. Para el análisis de estos conflictos, proponemos un breve recorrido por la evolución del intelectual moderno, deteniéndonos en su vínculo con la militancia ortodoxa, las difíciles relaciones con la burguesía--y su carga de mala conciencia social--y con el Partido Comunista. Finalmente, cerramos este ciclo con la llegada de la corriente contracultural y antisistema de los años sesenta, simbolizada en el “mayo del 68,” en el momento en el que se iniciaba la crisis de los grandes relatos de la modernidad. Como veremos, el intelectual busca nuevos espacios en la sociedad de consumo y de medios de comunicación masivos y su tarea crítica se convierte en “espectacular.”

1.1 El intelectual comprometido, modelo para armar

Como señala Gérard Leclerc en su *Sociologie des intellectuels*, el término se acuña, en su sentido moderno, al calor de la polémica del caso Dreyfus en la Francia de finales del XIX. Tras la acusación de espionaje a favor de los alemanes de este militar de origen judío y su oprobio público, se descubrió su inocencia pero la cúpula militar intentó ocultar las pruebas. El caso se convirtió en una diatriba que enfrentaba a conservadores católicos y progresistas laicos con la cuestión del antisemitismo y el nacionalismo de

fondo. Como señala Louis Bodin (6), hombres de letras de muy variado signo como Émile Zola, Leon Blum, Marcel Proust, entre muchos otros, denunciaron las irregularidades del proceso judicial en su “Manifiesto de intelectuales” en el diario *L’Aurore* del 14 de enero de 1898. Desde ese momento, por su relevancia en el ámbito de lo público, y a pesar de las sucesivas crisis ideológicas y sociales, se puede hablar, como señala Michel Winock, del “siglo de los intelectuales.”

La definición de este grupo letrado y crítico ha resultado siempre compleja. Su dedicación a un trabajo no manual lo distinguía del proletariado. Antonio Gramsci, teórico del marxismo, intentaba eliminar, como se verá más adelante, el aspecto elitista que podría encontrarse en el binomio oficio intelectual/oficio manual al distinguir, como solución de compromiso, entre esencia y función: todo hombre por el hecho de serlo es un intelectual pero en la sociedad no todos tienen la función de ser intelectual. Cierta eco de esta sistematización, aunque con intención más crítica, la encontramos en Manuel Vázquez Montalbán, cuyo esfuerzo por pensar el lugar y la función del intelectual en la sociedad ha ocupado un espacio importante en su obra: “cualquier persona, con capacidad de comprender dónde está y adónde va, es un intelectual aunque sea analfabeto, si bien... solemos referirnos a esa casta corporativa de especialistas en pensar y en decir lo que piensan, con el valor añadido de que piensan más y mejor que los demás” (“¿Y qué decir?” 33).

Si se tiene en cuenta el oficio que se lleva a cabo, la definición resulta muy amplia: dedicación a las artes, letras, ciencias, profesiones liberales, trabajadores intelectuales asalariados, funcionarios, estudiantes... (Bodin 13-4). En cuanto a la pertenencia a una clase social, nos encontramos con un sujeto, como dice François

Châtelet “inclas(ific)able”: ¿Se trata de un grupo dentro de la burguesía, de un eje entre esta clase y el proletariado, o constituye una clase propia? Según Bodin no parece posible hablar de una “clase intelectual” sino más bien de una capa social de homogeneidad puramente ilusoria, de origen burgués y clase media (47).

La figura del intelectual en Occidente a lo largo del siglo XX es sinónimo de compromiso con unos ideales de progreso, de Razón, y participa por tanto de los grandes relatos de la modernidad, con sus proyectos de avance científico, social y político. Como apuntan Frédéric Bon y Michel-Antoine Burnier, una de sus características principales es su discurso crítico y la contestación permanente a un poder establecido conservador: esta figura letrada queda vinculada a los movimientos políticos progresistas, hasta el punto de que un intelectual de derechas viene a ser un concepto contradictorio en esencia (Bon y Burnier 9). Al pensador, artista, literato conservador sólo le queda ser un *chien de garde*, como lo denomina Paul Nizan en su libro del mismo título, esto es, un portavoz de la burguesía, un ideólogo y mistificador que justifique la opresión de las clases explotadas por parte de la clase dominante (Bon y Burnier 13). Intelectual y compromiso político de izquierdas resultan términos casi equivalentes (Bodin 20): el primero se convierte en ser portavoz de los desfavorecidos, crítico con el poder, y fiscal de las injusticias sociales, siempre dentro del ámbito de lo público y los medios de comunicación. El intelectual comprometido modelo es un “animal político,” un ciudadano activo en la ciudad moderna, con una imagen reconocible y un prestigio más allá de sus saberes teóricos.¹

¹ Para Edward W. Said, el rasgo que caracteriza al intelectual es su capacidad privilegiada para:

“embodying, articulating a message, a view, an attitude, philosophy or opinion to, as well as for, a public” (*Representations* 11).

Investido gurú, como “personaje que pueda situarse equidistante entre la sociedad y el poder político y emitir un juicio situado por encima del bien y del mal y dictar su opinión,” según lo define Vázquez Montalbán (“¿Y qué decir?” 36), sufre una evolución paralela a los cambios históricos en Occidente.² Por tanto, no puede dejar de ser afectado por el cambio de paradigma hacia la sociedad del consumo y de los medios de comunicación masivos. Como señala Eduardo Haro Tecglen, los años sesenta no sólo se caracterizaron por los movimientos antisistema y contraculturales sino también por la preponderancia de la imagen. Los llamados *mass media* hicieron de lo visual, connotado ideológicamente, un objeto de consumo (el póster de Che Guevara, Ho Chi Minh o el “Guernica” de Picasso en la habitación del estudiante o el intelectual progresista) y establecieron nuevas fronteras entre la cultura elevada y popular.³ Dentro de este marco discursivo, se privilegiaba la imagen sobre el texto, y de ahí que el ámbito de lo político y lo revolucionario sufriera un proceso de iconización: la imagen marcada por el signo de

² Como anotaba Châtelet, la relevancia social del intelectual disidente de los años sesenta y sus discursos en la sociedad de su tiempo recordaban a otras figuras claves del pensamiento europeo: los sofistas de la Atenas del siglo V a.C., los *philosophes* de la Ilustración y la *Enciclopedia* del siglo XVIII y los intelectuales antifascistas en la época de entreguerras en el siglo XX.

³ La plasmación teórica de este cambio cultural lo podemos encontrar en las “Notas sobre lo *camp*” (1964) de Susan Sontag y en *Apocalípticos e integrados* (1965) de Umberto Eco, entre otros, que en España fueron publicados en editoriales del ámbito de la *Gauche divine* como Anagrama y Lumen. Seguimos la noción de cultura popular de Mukerjji y Schudson: “the beliefs and practices, and the objects through which they are organized, that are widely shared among a population. This includes folk beliefs, practices and objects rooted in local traditions, and mass beliefs, practices and objects generated in political and commercial centers. It includes elite cultural forms that have been popularized as well as popular forms that have been elevated to the museum tradition” (3-4).

lo revolucionario se convertía en un objeto manejable y adquirible, una mercancía incorporada al universo simbólico de los años sesenta.

El intelectual comprometido no podía sustraerse a este cambio de paradigma. Los sacerdocios como el de Jean-Paul Sartre, a pesar de su prestigio, entraron en crisis durante el 68 y se tornaron inestables. Si el “mayo” se convirtió en un movimiento contra cualquier poder establecido, ya fuera el de De Gaulle o el del Partido Comunista Francés, la figura letrada, con su “sacerdocio laico,” era susceptible de verse desautorizada por los jóvenes hipercríticos. El nuevo intelectual que se forjaba en los setenta mantenía una relación inédita hasta entonces con los medios de comunicación masivos y se convertían en *gurús* culturales como Marshall McLuhan, Wilhelm Reich o Herbert Marcuse, nueva mercancía ideológica consumible por efecto de la moda.⁴

Como señalaba Edward W. Said en su libro *Representations of the Intellectual* parafraseando a Régis Debray, atrás quedaban los tiempos en que el prestigio de la cultura descansaba en la institución universitaria o las grandes revistas académicas. Con el mayo del 68 se evidenciaba la llegada del intelectual mediático, susceptible de someterse a los dictados de “su” público. En la sociedad del espectáculo, como la denominaba el por entonces joven radical Guy Debord, fundador del movimiento situacionista, el intelectual sufría un fenómeno de espectacularización que, como analiza

⁴ Las figuras de Marshall McLuhan, Umberto Eco, Gillo Dorfles, Susan Sontag, Roland Barthes, muy influyentes en la generación de la *Gauche divine*, resultan paradigmáticas por su relación doble con los medios de comunicación, como objeto de análisis y como canal para difundir su obra.

Teresa Vilarós en “El menú”, experimentó la *Gauche divine* barcelonesa y sobre el que ahondaremos en el capítulo siguiente.⁵

El debate sobre la definición del intelectual, su situación en la sociedad y su función en la misma han desencadenado un gran caudal crítico. En este trabajo nos interesa principalmente su evolución como identidad reconocible en la sociedad y reproducible a su vez. Como señala Stuart Hall, en su introducción al libro *Representation*, es por medio del lenguaje por el que opera el sistema representacional, que desempeña un papel fundamental en la cultura, considerada como conjunto de significados compartidos. El intelectual se convierte en Occidente en un referente forjado de manera discursiva por medio de textos teóricos--que lo describen--y críticos--que definen su punto de vista y su actitud disidente.

Siguiendo a Hall, se puede decir que estos textos producidos a propósito de y por los intelectuales, junto con sus imágenes, su retórica, sus puestas en escena, su imaginario cultural, circulaban y se reproducían a través de diferentes procesos o prácticas. Hall postula que estos significados compartidos por un grupo tienen un efecto real: “They organize and regulate social practices, influence our conduct and consequently have real, practical effects” (3). En el caso del intelectual progresista, estas prácticas de representación articulan corrientes de disidencia frente al poder en muy diferentes sociedades, y en el caso de España, a los opositores al franquismo, en su amplio abanico

⁵ El movimiento situacionista, de naturaleza contracultural, fue una de las bases teóricas del mayo del 68, enfrentándose no sólo a la sociedad burguesa sino a la ortodoxia de Partido Comunista francés. Para un tratamiento más extenso de esta ideología, vid. el capítulo quinto y nuestro análisis de *Momentos decisivos*.

político. En las páginas siguientes veremos algunos de estos discursos que definían al intelectual de izquierdas.

1.1.1 Gramsci y el intelectual orgánico

La necesidad de compromiso político en el intelectual suscitó una serie de conflictos sobre el lugar que debía ocupar en la sociedad esta figura dedicada en principio a la reflexión pero impelida a la acción. Tales tensiones surgían con respecto a su origen social y su función dentro de los partidos de izquierdas.

Sin duda alguna se tiene a Antonio Gramsci (1891-1937), dirigente del Partido Comunista Italiano en tiempos de Mussolini y que murió en la cárcel, como uno de los teóricos más importantes del marxismo, que dedicó gran parte de su esfuerzo crítico a la elaboración de una teoría del intelectual como agente revolucionario. Como señala Maria-Antonietta Macciocchi en su excelente libro *Pour Gramsci*, el teórico italiano abordó un problema conceptual que el marxismo nunca había resuelto, el situar al intelectual con respecto a la superestructura, definir su relación con la ideología dominante y ofrecer una alternativa revolucionaria al modelo tradicional (204).

Una de las principales cuestiones que interesó a Gramsci fue la de definir la ubicación del sujeto letrado en la sociedad, esto es, si constituía un grupo autónomo o formaba parte de cada clase. En su texto fechado entre 1930 y 1932, “La formación de los intelectuales,” el autor afirma que cada grupo social crea orgánicamente una o más capas de intelectuales que le dan conciencia de su propia función en lo económico, en lo político y en lo social (Gramsci 597). Por tanto, este grupo no formaría una clase autónoma, ajena al proceso histórico por el que pasaría la sociedad entera, sino que se

encontraría orgánicamente vinculado a una clase y con una función determinada, la de reforzar la dominación de un grupo, a manera de legitimador ideológico (Macciocchi 210).

Sin embargo, si cada clase produce su propio grupo de intelectuales, ¿cómo se explica la preeminencia del correspondiente a la burguesía? Para Gramsci, algunos grupos ejercen tal atracción que terminan por subordinar a los de otras clases, al crear una solidaridad fundada en las actitudes psicológicas de vanidad, ansia de protagonismo y un espíritu de casta (Macciocchi 209). Por otra parte, el campesinado y el proletariado, a pesar de su importancia en el sistema productivo de la sociedad de clases apenas originan sus propios intelectuales (Gramsci 599), por lo que se hace necesaria la adherencia de los de los sujetos letrados de otras clases por su efecto unificador y de concienciación.

De esta manera, Gramsci se refiere a los intelectuales de tipo tradicional, reproductores de la ideología hegemónica y, por otra parte, a ese nuevo proyecto de intelectual que establece una nueva relación con las masas, un acercamiento de la cultura a estas últimas y una revolución ética. Denomina a los miembros del primer grupo “empleados” de la clase dominante, ya que ejercen funciones subalternas para asegurar el consenso ideológico, promoviendo el acuerdo “espontáneo” de las masas a la que la dinámica social--dirigida por el grupo dominante--y la aceptación del aparato represor del Estado--que asegura “legalmente” la disciplina de los grupos que no aceptan de buena gana ese consenso (Gramsci 607).

Ante esta situación, Gramsci propone una alternativa en la que el intelectual se encuentra “orgánicamente” obligado a cumplir la tarea revolucionaria (Macciocchi 205). Su papel no resulta baladí: ningún grupo puede privarse del mismo, ya que desarrolla la unidad y conciencia de clase. Gramsci desea implicar a esta figura dentro de la dinámica

revolucionaria para que deje de ser compañero de viaje y se convierta en un militante activo, aportando sus saberes específicos. En ese caso, pasaría a ser fuente de un pensamiento común y representaría la condición de un “nuevo bloque histórico” (Macciocchi 216).

Frente a la fuerte división que tradicionalmente había existido entre los grupos letrados y las clases populares, división que las instituciones culturales y educativas como la universidad no conseguían superar, Gramsci, al enfatizar el papel de la educación, propone un nuevo intelectual que intervenga en la vida práctica como organizador y que muestre una nueva relación con lo manual (Gramsci 603). Para superar la división entre trabajo especulativo y manual que podría debilitar el potencial revolucionario del grupo letrado, afirma que no se puede separar el *homo faber* del *homo sapiens*, puesto que toda actividad manual conlleva un cierto trabajo intelectual. Cada hombre, por el hecho de ejercer una profesión, “artista” o “filósofo”, mantiene una línea de conducta moral consciente y por tanto contribuye a apoyar o a modificar una concepción del mundo (Gramsci 603). Su conclusión ya nos es conocida: todos los hombres son intelectuales pero no todos ejercen la función de intelectual en la sociedad.

Para el desempeño de este papel Gramsci defiende la formación del intelectual colectivo, identificado con el Partido y que haría de cada uno de sus miembros un intelectual, al vincularlo al proceso revolucionario y el compromiso político, creando así una voluntad colectiva (Macciocchi 226). El Partido unificaría esfuerzos para conseguir no sólo la superación de la sociedad de clases, sino también para que el intelectual individual lograra su misión, reconciliar al pueblo con su propia cultura (Macciocchi 216). El objetivo final consistía en promover una reforma social para que la masa accediera a un

estatuto de intelectual y, un punto que enfatiza Macciocchi, para romper con una moral burguesa, aceptada por las clases populares, que implicaba el trabajo, la familia, la jerarquía, la obediencia, la propiedad.

Este aspecto de una reforma moral se distingue de otras corrientes marxistas ortodoxas. Si bien todavía está lejos de enunciar una lucha por la igualdad y la recuperación de un espacio para los diferentes tipos de subalternidad, no sólo de clase, sino de género y etnicidad, deja margen a una interpretación amplia que permite defender una moral no tradicional dentro de la dinámica revolucionaria. Sin embargo, en la teoría y la praxis del marxismo no ha sido infrecuente hallar una política progresista junto con una moral sexual conservadora y patriarcal, como analizaremos con más extensión en los capítulos siguientes.⁶ Marxismo y liberación sexual se encontrarían sólo a partir del mayo del 68, y no en grupos de la ortodoxia comunista, sino en los márgenes izquierdistas y los movimientos de la contracultura, como vemos en la *Gauche divine*.

Por esta razón, resulta interesante la recuperación e interpretación de las ideas del teórico italiano por parte de Macciocchi, que publica su libro en 1974, ya que las conecta con los hechos del “mayo”. Una vez actualizado el concepto de intelectual orgánico, se observa un contraste con el intelectual comprometido de principios de los años setenta. Para Macciocchi llegan a ser lo contrario, ya que el último no se implica en el cambio

⁶ Según José Agustín Goytisolo, “en aquella época [años cincuenta] [el PCE y el PSUC] eran estalinistas y puritanos incluso en cuestiones tan increíbles como las de tipo sexual: si estabas casado y te entendías con otra mujer o si una chica vivía con un militante o tenía novio, y se enteraba el PC de que iba con otro, se provocaba inmediatamente una reunión de célula para tratar tan trascendentales asuntos. A los homosexuales no se les admitía en el PCE y si algún militante lo era a escondidas y se averiguaba su ‘aberración’, era expulsado fulminantemente” (Marsal 174).

social, sino que se adhiere a causas prestigiosas, más pendiente del ámbito internacional, de Vietnam, de China--lugares a los que “peregrina” con gran cobertura de medios de comunicación--que de las masas obreras de su ciudad, cuyas barriadas apenas conoce. De esta forma, su único punto de contacto con las clases populares resulta el Partido. Tal pérdida de relación con la vida práctica provoca que, una vez invocadas las fuerzas revolucionarias en el “mayo”, los intelectuales, aprendices de mago, como los denomina Macciocchi, no supieran controlarlas (264) y su anterior “sacerdocio laico” se viera superado por los acontecimientos.

El papel del intelectual en los sesenta palidece hasta convertirse en un adorno del Partido que otorga prestigio cultural a la organización. Así pues, una vez desactivada su potencia crítica y sobre todo educativa, aspecto que enfatiza Gramsci, pasa a ser un instrumento al cual no se le pide que rinda cuentas mientras no haga política. Macciocchi aporta el ejemplo de Picasso dentro del Partido Comunista, pero podríamos plantear la misma problemática para los llamados “compañeros de viaje” de la *Gauche divine*, principalmente los “seniors” como José María Castellet, Carlos Barral, José Agustín Goytisolo y Jaime Gil de Biedma.

La figura de Gramsci fue revalorizada tras su muerte y recibió gran atención por parte de muchos marxistas, sobre todo de la Europa mediterránea, que encontraron en sus teorías un marco más aplicable a sus circunstancias históricas y sociales. Su presencia en España se dejó notar significativamente en Cataluña, por medio de las traducciones de sus textos al catalán, incluso antes que al castellano, y su influencia en grupos de la

oposición de la importancia del PSUC.⁷ Tal influencia se observa en los textos críticos de Vázquez Montalbán (vid. “¿Y qué decir?”) y en general en una empatía de militantes y simpatizantes de este partido no tanto con las formas y la retórica del PCE, muy conectado con la línea oficial de la URSS, sino con el Partido Comunista Italiano, considerado durante años un modelo de independencia frente al bloque soviético.⁸

1.1.2 Sartre y la necesidad del compromiso

Jean-Paul Sartre (1905-1980) sin duda ejemplariza la figura del portavoz de la disidencia y la crítica al sistema establecido y su evolución ideológica a lo largo del tiempo, ya que se convirtió en un modelo a seguir sobre todo en Europa y América Latina. Su relevancia, ya no sólo como filósofo o literato, sino en su vertiente política era incontestable, como se observa en la atención que recibían sus ideas formuladas en libros y entrevistas. La admiración ante su convicción ética creció con su renuncia al premio Nobel en 1964 y tuvo su refrendo con la multitud que acudió a su entierro en París. Junto con su compañera Simone de Beauvoir, escritora y una de las primeras teóricas del feminismo, sentados en el Café Flore de la capital francesa, formaban una de las efigies más extendidas de la izquierda en Occidente, quintaesencia de la pareja progresista,

⁷ Como señala Xesús Alonso Montero, militante del PSUC, “Gramsci nos llegaba de Barcelona más que de Madrid, nos parecía un dirigente histórico del PSUC... porque en este partido veíamos o queríamos ver una especie de comunismo a la italiana” (en Mayayo 209).

⁸ José Agustín Goytisolo distinguía “entre lo que se llamaba el ‘convento’ (PC) y lo que es ser marxista, sobre todo a partir de mi amistad con los marxistas italianos... en particular con Rossana Rosanda” con un marxismo “mucho más libre, abierto y evolucionado” frente al PCE que “se parecía al catolicismo más cerril, una parroquia de pueblo” (Marsal 174).

fuertemente comprometidos con las causas del pueblo, dispuestos a denunciar las injusticias por medio de cartas abiertas, artículos en su revista *Les Temps modernes* y firmas de manifiestos.⁹

Sartre resulta una figura decisiva en la formación del sujeto letrado consagrado a la causa revolucionaria de la segunda mitad del siglo veinte. El autor del *Ser y la nada* (1943), con su influencia incontestable en Francia y por extensión en Occidente, se convirtió en el intelectual “engagé” por excelencia. Uno de sus textos más conocidos, *Qu'est-ce que la littérature?* (1948), fundamental para conocer el lugar de la política en la obra literaria, influyó en la formación del realismo social español de los años cincuenta. Además de este texto, nos interesa especialmente *La responsabilité de l'écrivain* (1946), en el que adelanta sus ideas sobre el compromiso.

No se puede obviar el peso del momento histórico en el que surgen estos textos. Al igual que en las cartas escritas en la cárcel por Gramsci en pleno auge del fascismo, en los ensayos de Sartre nos encontramos con una Europa marcada por grandes tensiones sociales y políticas, en un ambiente bélico que exigía un posicionamiento claro a todo ciudadano. Los textos del filósofo francés hacen hincapié en el carácter político de la literatura, que debe comprometerse con la libertad. Sus argumentos no sólo se ciñen al oficio del escritor, sino también al intelectual en general, como productor de un discurso crítico. Así, en el texto de 1946 Sartre señala que la palabra no sólo se define como un vehículo de ideas, sino que también supone una acción. La tortura resulta un ejemplo

⁹ Marsé, en *Últimas tardes con Teresa*, novela que se analiza en el capítulo 3, ironiza sobre este punto, cuando Teresa Serrat, la estudiante politizada, veía en la pareja que formaban Maruja, su criada, y Pijoaparte un modelo revolucionario, y así, estaba “atenta a las palabras de Marujita de Beauvoir, compañera envidiable de Manolo Sartre o Jean Paul Pijoaparte, como se prefiera” (182).

extremo: cuando se ejerce la violencia simplemente para obtener una palabra, decía Sartre, percibimos la importancia de nombrar (*Responsabilité* 17). La relevancia política de la literatura resulta ineludible: el escritor no debe procurar otra ideología que la que exija la liberación de los oprimidos por clase social o etnia, o en nombre de la colonización (48-9).

Pero es sin duda en *Qu'est-ce que la littérature?* donde el compromiso del intelectual con la sociedad adquiere un mayor protagonismo. Según Sartre, el escritor, al detentar un dominio sobre la palabra, se convierte en mediador entre el mundo y la humanidad: “l’écrivain a choisi de dévoiler le monde et singulièrement l’homme aux autres hommes pour que ceux-ci prennent en face de l’objet ainsi mis à nu leur entière responsabilité” (31). Desde esta perspectiva, el intelectual está llamado a una misión superior, relacionada con la desalienación de las clases oprimidas y la participación activa en el proceso revolucionario. Sin embargo, Sartre reconoce la paradoja del escritor que no produce nada material y que, por esa razón, depende de la clase dominante (103), con la que se encuentra en perpetuo antagonismo para poder romper ese equilibrio conservador (104). A pesar de ello, el filósofo francés enfatiza el potencial de la literatura para el cambio social, como “subjectivité d’une société en révolution permanente” (195). En una sociedad sin clases, el escritor se convertiría en mediador de todos y su contestación precedería al cambio (106).

Las palabras de Sartre influyeron en la sociedad francesa y en Occidente en general para la creación de un intelectual que, superando su experiencia personal,

detentaba una vocación universal.¹⁰ No obstante, casi veinte años después, en su *Plaidoyer pour les intellectuels*, una serie de conferencias leídas en 1965, Sartre critica duramente a los sujetos letrados de entre 1945 y 1950, tiempo en que habían “reinado” en la sociedad francesa con un efecto desastroso. Los intelectuales, afirma Sartre, se habían tomado por una élite llamada a juzgarlo todo, opinando acerca de lo que no les incumbía, abusando de su notoriedad y confundiendo al pueblo (*Plaidoyer* 12-3). Debía surgir, por tanto, un nuevo intelectual, un “técnico del saber” que se definiera por el combate permanente entre lo particular--su dependencia de la clase dirigente, de la que había surgido--y lo universal. Del reconocimiento de esta paradoja surgía la necesidad del compromiso: “La nature de sa contradiction l’oblige à s’engager dans tous les conflits de notre temps parce qu’ils sont tous--conflits de classes, de nations ou de races--des effets particuliers de l’oppression des défavorisés par la classe dominante et qu’il se retrouve, en chacun, lui, l’opprimé conscient de l’être, du côté des opprimés” (58).

Aunque el autor no resuelve el dilema de cómo el intelectual de origen burgués puede representar el espíritu objetivo de las clases trabajadoras (65), enumera una serie de “tareas” que le corresponden: la lucha contra la ideología dominante, la formación de técnicos del saber entre las clases oprimidas, la recuperación de la libertad de pensamiento y la elevación de la cultura popular. Sin embargo, el filósofo francés

¹⁰ No obstante, en el contexto de la guerra fría, parte de la *intelligentsia* anticomunista en el Occidente democrático criticó el compromiso de los intelectuales con los ideales marxistas. Vid. como ejemplo de ello el libro de Raymond Aron, amigo de Sartre, *El opio de los intelectuales*, publicado en 1955, en el que se refería a un mito de la izquierda, forjado en la nostalgia de la Revolución francesa, y al proceso por el cual la historia, desde una perspectiva marxista, pasaba a ser un nuevo ídolo y el marxismo se convertía en una nueva religión secular.

privilegia la toma de conciencia de clase en los grupos desfavorecidos, de manera que el intelectual, una vez rebajado su individualismo narcisista por medio de una fuerte autocrítica, se consolide como “voz” de la sociedad.

La apología de Sartre del intelectual, que precedió a la crisis del mayo del 68 para el prestigio de la *intelligentsia* progresista, dejó su impronta en España por medio de la paráfrasis que de *Plaidoyer pour les intellectuels* realizó José María Castellet en el artículo “Sartre y los intelectuales” (1974). Lo diferido de la recepción del texto sartreano original nos habla del peso innegable de la censura del régimen franquista pero también de la actualidad de las ideas del filósofo existencialista en la anómala situación política española de esa época. Castellet se había distinguido por su actividad como crítico literario, desde los años cincuenta, y por estar relacionado con la Escuela poética de Barcelona, en donde se encontraban Carlos Barral y Jaime Gil de Biedma, entre otros, y se había labrado un prestigio como mentor cultural entre la disidencia progresista de los años sesenta, y más particularmente de la *Gauche divine*.¹¹

La experiencia de Castellet subraya en el texto sartreano aspectos que resultaban más cercanos a los lectores españoles. Así, enfatiza la importancia del “compañero de viaje”, el intelectual comprometido con una causa política progresista pero sin militar en un partido. Castellet legitima con su texto esa figura que, “como motor de la lucha liberadora del proletariado, [apoya] la práctica de la libertad, hoy manifestada ya en acciones reivindicativas concretas por los grupos más dinámicos de la vanguardia

¹¹ Castellet introdujo en el mediocre ambiente cultural español las corrientes críticas y teóricas más novedosas que circulaban por Europa, a las que se adscribía sucesivamente. Dio empuje al realismo social en la poesía, del que luego renegó con la polémica antología de los novísimos de 1970. Lo que algunos consideraban eclecticismo en su enfoque, otros lo tachaban de simplificación superficial.

revolucionaria” (23). La militancia en una organización clandestina, por excelencia el PCE, resultaba conflictiva para muchos intelectuales que, como Castellet, deseaban mantener su independencia al margen de la disciplina y la “línea de partido”.¹²

Como ya hemos mencionado, con los *événements* del mayo del 68 se había producido un hito en la reflexión acerca del papel del intelectual en la sociedad. Gil Delannoi, en su libro *Les années utopiques*, señala que, si bien Sartre como filósofo marxista parecía superado en los años sesenta por el estructuralismo y el grupo *Tel Quel* (63), fue recuperado en la revuelta izquierdista del 68 contra la sociedad masificada. Dentro del movimiento revolucionario y estudiantil, el principal objetivo era atacar el sistema, la estructura del poder, la ortodoxia, en cuya categoría entraban tanto el gobierno burgués y conservador, el Partido Comunista Francés o los intelectuales consagrados. Sartre apareció muy comprometido en público, vendiendo *La cause du peuple*, de quien era director, para evitar su prohibición y cierre, por las calles de París mano a mano con su compañera Simone de Beauvoir y hablando en las manifestaciones al lado de Michel Foucault. Parecía entonces que el intelectual había dejado de ser un ornamento en el partido y se había convertido en un verdadero militante (Delannoi 65), como se observa en el texto que publicó en 1971 con Bernard Pingaud y Dionys Mascolo, con el significativo título *Du rôle de l'intellectuel dans le mouvement révolutionnaire*. Sartre afirma en esta obra que el intelectual tiene que aprender el lenguaje de las masas para comprender lo universal que éstas desean en el momento, en lo inmediato (21).

¹² Vid. en el capítulo siguiente lo referido a la relación de la *Gauche divine* con los grupos políticos disidentes y el capítulo cuarto en donde se analiza *Recuento* de Luis Goytisolo, obra que tiene como uno de los temas principales el conflicto de la militancia en el intelectual comprometido.

Sin embargo, en ese mismo volumen, Bernard Pingaud se muestra menos optimista. El equilibrio del intelectual, basado en el reconocimiento de su contradicción entre su situación privilegiada y su compromiso con los oprimidos, es decir, una “buena conciencia” de tener mala conciencia, se rompe en el 68. Pingaud reconoce que él, como otros, continuará escribiendo artículos, participando en reuniones, firmando manifiestos, sin poder abandonar ese papel un tanto autocomplaciente y estéril. La reeducación del intelectual le parece improbable (39).

1.1.3 El pecado de clase o la mala conciencia

La reflexión y el esfuerzo teórico que llevaron a cabo Antonio Gramsci y Jean-Paul Sartre acerca de la función y el lugar que en la sociedad debía ocupar el escritor/intelectual nos ponen sobre aviso del carácter conflictivo de esta figura dentro del movimiento revolucionario: no sólo se producían tensiones con respecto a su actuación dentro del Partido sino también en cuanto a su relación con su clase originaria, la burguesía, y el proletariado.

Así como se podía considerar reducto de las ideologías tradicionales, las clases media y media-alta han resultado caldo de cultivo de rebeldes revolucionarios. No son pocos los teóricos y políticos de diferentes corrientes de izquierdas de origen burgués--Marx, Engels, Lenin, por citar sólo algunos ejemplos--y no lo son por casualidad ya que este grupo social tenía acceso a una formación cultural más completa y a un conocimiento más amplio de ideologías políticas. Esto proporcionaba una visión crítica de la sociedad y la consiguiente toma de conciencia del sistema y sus desigualdades. Para Vázquez Montalbán, no se producía ni paradoja ni contradicción en este proceso. Los

intelectuales estaban “en condiciones de detectar el proceso de cambio en la sociedad y prestar ese saber, adecuarlo dialécticamente” al proletariado (“¿Y qué decir?” 37). Como expresa Raúl Ferrer Gaminde, el *alter ego* de Luis Goytisolo en su novela *Recuento*, al hablar de su propia situación biográfica, es en las familias burguesas venidas a menos en donde surge con más fuerza la figura del revolucionario, formado en la universidad, profundamente insatisfecho con su entorno y que alimenta sentimientos destructivos hacia su clase originaria.¹³

La toma de conciencia de la sociedad de clases y las tensiones que se reproducen en su seno define al intelectual como una figura de poder, por sus saberes teóricos y su capacidad de pensamiento abstracto, “desplazada” por los grupos hegemónicos, lo que redundaría en su insatisfacción de tipo ético y político. Tal situación imprime al intelectual desafecto a su clase una condición melancólica que recuerda a las páginas de Freud en las que señala la melancolía como una “manía” resultado de una pérdida inconsciente, de un objeto indeterminado.¹⁴ El intelectual se convierte, como veremos en las novelas que analizamos más adelante, en un héroe marcado por la hipertrofia teórica y titubeante en la acción real.

Sin embargo, en el sujeto letrado de los años sesenta, y más concretamente en la España del franquismo, su crisis parece provocada por el peso de la conciencia social y el

¹³ Según dice el protagonista de *Recuento*, “el joven perteneciente a una familia venida a menos es siempre en potencia un revolucionario...” (547).

¹⁴ En su ensayo “La aflicción y la melancolía”, Freud caracteriza la segunda, en su estado patológico, como “un estado de ánimo profundamente doloroso, una cesación del interés por el mundo exterior, la pérdida de la capacidad de amar, la inhibición de todas las funciones y la disminución del amor propio” (232). Tal sería el resultado de la “pérdida de un objeto sustraída a la conciencia” (234).

conflicto entre su clase y la causa revolucionaria a la que se consagra. Juan Marsé ironiza sobre este aspecto en su novela *Últimas tardes con Teresa*, cuando describe el ambiente universitario de la oposición política. Los estudiantes comprometidos,

impresionantes e impresionados de sí mismos, misteriosos, prestigiosos y prestigiándose, avanzan lentos y graves por los pasillos de la facultad de Letras con libros extraños bajo el brazo, quién sabe qué abrumadoras órdenes sobre la conciencia, levantando a su paso invisibles oleadas de peligro, de consignas, de mensajes cifrados y entrevistas secretas, provocando admiración y duda... (324)

La cáustica descripción subraya lo teatral de esta rebeldía y la necesidad de un público que cayera rendido ante la épica del peligro y la aventura romántica. Pero estos personajes parecían sufrir interiormente el peso de su mala conciencia, “crucificados entre el maravilloso devenir histórico y la abominable fábrica de papá” (Marsé, *Últimas tardes* 324), aunque siguieran disfrutando de sus privilegios de clase, a los cuales parecen incapaces de renunciar.

El intelectual crítico tendía por una empatía de tipo ético y sentimental hacia la clase proletaria. Tal proceso implica la demonización de la burguesía, a la que se definía en los sesenta, según recoge Delannoi, como un modo de vida condenado por la historia, marcado por el egoísmo, el conformismo, la represión sexual y del instinto (27). A su vez, se produce la idealización del obrero, como quintaesencia no sólo de la revolución por venir, sino también de las bondades humanas.¹⁵ Ambos extremos responden a

¹⁵ Cfr. la irónica descripción del obrero por parte de los miembros de la oposición revolucionaria en España en la novela de Félix de Azúa *Historia de un idiota*: “Presentaban, como si de un fenómeno circense se tratara, al Héroe Popular bajo el aspecto de un tornero-fresador con mono azul... o incluso bajo el aspecto de El Minero Asturiano, sin consideración hacia los mineros y tornero-fresadores...” (34-5).

simplificaciones que contribuían al ambiente épico. Como veremos, en la novela de Marsé, Teresa toma al Pijoaparte, ladrón de motocicletas, por un obrero concienciado políticamente, por lo que fomenta el malentendido entre ambos personajes.

En la España franquista el concepto de mala conciencia había surgido, según Barry Jordan, con la generación del realismo social de los años cincuenta, algunos de cuyos miembros habían vivido la guerra civil en su infancia desde el bando victorioso, circunstancia que se añadía al trauma del enfrentamiento armado.¹⁶ Como jóvenes escritores se vieron impelidos a criticar a la generación anterior por su supuesta indiferencia ante las desigualdades e injusticias tras el triunfo de Franco. Esta generación de los cincuenta, formada entre otros por Ignacio Aldecoa, Carmen Martín Gaité, Rafael Sánchez Ferlosio, Ana María Matute y José Manuel Caballero Bonald, desarrolló una estética de realismo social que se plasmó en novela, cuento y poesía. Sin embargo, editoriales como Seix-Barral, que promovían la corriente social, buscaban sin descanso al escritor-obrero que diera un punto de vista “auténtico” de la realidad social. Creyeron haberlo hallado en Juan Marsé cuando presentó sus primeras novelas, pero la etiqueta de “escritor-obrero,” según el autor de *Últimas tardes*, no funcionó por resultar muy forzada y artificial.¹⁷

¹⁶ “Indeed, the economic, social, and political disparities of post-war Spain became so acute that some of the more privileged offspring of the winning side felt compelled to assume responsibilities ignored by their parents” (Jordan 246-7).

¹⁷ Dice el mismo Marsé: “En plena efervescencia del realismo social... que, de repente, surgiera un chaval que trabajaba en un taller de joyería... era algo así como la llegada del mesías. En realidad, todo esto pertenece al capítulo de la confusión y mitificación de aquellos años” (“Hipnotizar” 51).

La empatía que siente el intelectual con respecto al proletario muestra, como hemos dicho, un carácter ético, ya que el compromiso sartreano se convierte en imperativo y sentimental, debido a que el rechazo a la burguesía podía esconder, por una parte, un rechazo al propio entorno familiar y, por otra, la atracción por la novedad política.¹⁸ Como se observa en la novela de Luis Goytisolo, *Recuento*, la situación del intelectual resulta problemática: la burguesía considera tal actitud de rebeldía pasajera, previa al regreso definitivo al orden tradicional, mientras que el Partido somete al intelectual a cuarentena ideológica, al temer su capacidad crítica, difícilmente domable bajo el peso de los dogmas teóricos. Así, limita el protagonismo del sujeto letrado y desactiva su mecanismo analítico al convertirlo en un objeto prestigioso dentro de la organización.¹⁹ Frente al proletariado, a su vez, el sujeto letrado suscita desconfianza e incluso hostilidad (Macciochi 202-3).

¹⁸ Para Vázquez Montalbán “fueron muchos los intelectuales que dieron el paso en busca de las filas de la vanguardia del movimiento obrero y se desclasaron, aunque Marx ya previniera sobre la versatilidad de aquellos intelectuales burgueses transitoriamente desafectos de su propia clase por motivos éticos, estéticos o emocionales” (“El escriba sentado” 16). Vid. el artículo del mismo autor acerca de la *Gauche divine*, “Informe subnormal sobre un fantasma cultural”, fechado en enero de 1971 y publicado en la revista *Triunfo*, en donde señalaba el carácter “sentimental” de la adscripción de los miembros del grupo a los movimientos revolucionarios.

¹⁹ Santiago Carrillo, dirigente del PCE, escribe en 1974: “A nuestro Partido han venido en estos años miles de camaradas de procedencia universitaria... de amplia cultura y con espíritu de sacrificio, con una mentalidad de revolucionarios proletarios igual a la del obrero más consciente... Pero el PC es el Partido de la clase obrera. Los militantes tienen mucho que enseñar pero sobre todo tienen mucho que aprender de ellos” (94).

Esta situación provoca un sentimiento de desarraigo en el intelectual, de encontrarse en tierra de nadie, en un limbo social. A este respecto, resulta interesante el texto que escribe Juan Goytisolo en 1967, “Examen de conciencia”, cuando el realismo social en la literatura empezaba a ser desautorizado en España. Como señala Goytisolo, si bien esta estética había extendido la politización entre los escritores, no había logrado su objetivo liberador en las masas, más bien al contrario, había agudizado la incomunicación entre intelectuales disidentes al régimen y el común de la población (245) y al mismo tiempo, se había decantado por un esquema maniqueo de “pintura negra de opresores” e “idealización de oprimidos” (247).

Esta crisis del realismo acrecienta el conflicto que arrastraba de antes el intelectual español, “odiado por su clase, ignorado por el pueblo,” con un destino “con frecuencia, dramático” (Goytisolo, “Examen” 265). No queda más opción que el pesimismo, una vez que percibe la “contradicción insoluble” en que reposa su existencia: “Tránsfuga de la burguesía, su intento de aproximarse al ‘pueblo’ se salda, por punto general, en un fracaso” debido a ese “conflicto diario entre ideas y hechos.” Sin duda, la razón de tal conflicto se halla en no poder asumir las consecuencias reales de esas ideas, por lo que tal imposibilidad “se manifiesta en una impotencia mental, en una actividad ambigua de desgarro, maledicencia y cinismo” (Goytisolo, “Examen” 265-6).

Este intelectual español, trasunto del mismo Goytisolo, aparece derrotado e incapaz de resolver estos dilemas, y adolece de una fácil tendencia al victimismo y a la automarginación, rasgo no inusual en la obra de este escritor. Tal actitud recuerda la noción que Jean Paul Sartre desarrollaba acerca de una “buena conciencia” de la mala conciencia: “L’intellectuel classique est un type qui se tire une bonne conscience de sa

mauvaise conscience par les actes (qui sont en général des écrits) que celle-ci lui fait faire en d'autres domaines" (*Du rôle* 15). Como señala Bernard Pingaud en el mismo volumen, descontento de sí mismo en principio, este intelectual trabaja, por una parte, para la sociedad que lo hacía privilegiado y, por otra, condena la represión que sustenta ese privilegio. Finalmente, encuentra una buena conciencia en hacer alarde de esa mala conciencia (34).

Este carácter expiatorio, de naturaleza narcisista, entronca con la concepción de la mala conciencia como culpa, idea que se observa más claramente en su traducción al inglés, "class guilt." En efecto, no podemos soslayar la presencia del lenguaje religioso en este concepto, un lenguaje que deja su impronta en el partido por medio de la división entre ortodoxia/heterodoxia, dogmas teóricos, conversiones políticas y un futuro sin clases como paraíso en la tierra. Ante este esquema discursivo, el intelectual se presenta como un "arrepentido" de su origen que abraza la nueva causa y entra en la comunidad como un nuevo cristiano.²⁰

El origen social, en un ambiente politizado en donde la burguesía se definía como la clase a la que había que combatir y eliminar, podía resultar una carga para el intelectual, una mancha original imposible de borrar. El esfuerzo en este sujeto de mostrar una autenticidad revolucionaria implicaba una ansiedad social para ser aceptado,

²⁰ Cfr. en *Recuento* las primeras experiencias del protagonista dentro de la militancia, en casa del padre de Leo, que recupera la figura del revolucionario como figura de Cristo: "Somos como los primeros cristianos, que sufrieron hasta diez persecuciones" (144); "¡Cuándo se acabará el martirologio!" (286), exclama al referirse a las detenciones y torturas de militantes.

una ansiedad que tenía su origen en una “pureza” proletaria inalcanzable.²¹ Esta situación le impulsaba a participar de lo obrero y lo revolucionario con sus signos más superficiales, hasta el punto de que el obrero se convertía en el medio por el cual el sujeto letrado se realizaba en su compromiso. Como veremos más adelante, gracias a este proletario transformado en fetiche, el intelectual alivia su ansiedad social producida por la mala conciencia.²² Este pecado de clase, con sus connotaciones religiosas, fue objeto de burla en los textos de Marsé y en los de otros autores, como Gil de Biedma.²³ La mala conciencia se había convertido en lugar común y tema literario.

1.2 El “mayo” del 68 como narrativa

Sin duda no se puede tratar la figura del intelectual comprometido en la segunda mitad del siglo XX sin aludir a lo que se dio por llamar el “mayo del 68”, etiqueta bajo la que se encuentra una serie de hechos que sacudieron Francia en abril, mayo y junio de ese año, mientras De Gaulle, el héroe de la Liberación de la Segunda Guerra Mundial, se encontraba en el poder. Esta

²¹ Este esfuerzo se observa en *Últimas tardes*, cuando la protagonista muestra su deseo de formar parte del ámbito social del charnego y frecuentar su barrio.

²² Stuart Hall entiende el fetichismo como una de las prácticas de la representación, caracterizada por la fragmentación. Hall une en su concepto del fetiche nociones de la antropología--lo espiritual que pasa a ser un objeto manejable--y el psicoanálisis--desviación del deseo a un objeto (“Spectacle” 267). Ambos extremos, extendidos a lo político/erótico, nos servirán en nuestro análisis de la representación obrero y/o inmigrante y su relación con el intelectual burgués.

²³ Vid. el poema de Gil de Biedma “En el nombre de hoy” (1959): “A vosotros pecadores/ Como yo, que me avergüenzo/ De los palos que no me han dado.”

revolución estudiantil ha producido una marea bibliográfica que se inició cuando casi todavía no había cesado el eco de los gritos de las manifestaciones y los enfrentamientos con la policía, y que se ha intensificado una vez que los que participaron en las revueltas, o dicen haberlo hecho, han comenzado a publicar sus recuerdos de aquella época.

El “mayo del 68”, considerado como la última de las revoluciones, nos interesa como símbolo que aglutinó las disidencias al poder establecido--en la democracia burguesa en Francia, en la Checoslovaquia de Dubcek, en los campus universitarios de California, en la España franquista y en las antiguas colonias de África y Asia--y que fascinó a intelectuales y estudiantes que asistieron como observadores o partícipes de los acontecimientos históricos.²⁴ Como bien señala Gabriel Albiac en su libro *El mayo del 68. Una educación sentimental*, este hito conformó el universo simbólico de toda una generación, basado en la aventura revolucionaria y su posterior desencanto.

El panorama social en Occidente tras la posguerra se había transformado rápidamente. El desarrollo de la producción y el aumento del nivel de vida en las sociedades capitalistas no lograba esconder las tensiones que se iban fraguando: la tranquilidad del orden burgués se veía puesta en duda por las guerras coloniales, el aumento demográfico, las necesidades de la población joven, la deshumanización del sistema y la rigidez de la jerarquía social. Todo ello estimulaba un malestar que se iba extendiendo entre intelectuales y estudiantes, un sector que

²⁴ Vid. la opinión de Octavio Paz, en unas páginas escritas poco después del mayo: “El secreto de la fascinación que ejerció el movimiento sobre todos aquellos que, inclusive como espectadores, se acercaron a sus manifestaciones, residió en su tentativa por unir la política, el arte y el erotismo. Fusión de la pasión privada y la pasión pública, continuo reflujo entre lo maravilloso y lo cotidiano, el acto vivido como una representación estética, conjunto de la acción y su celebración” (179-80).

había experimentado un crecimiento imparable.²⁵ Las generaciones nacidas tras la posguerra buscaban, una vez alcanzado cierto desarrollo económico, un avance en lo intelectual como medio de ascenso social. Sin embargo, lo obsoleto de las viejas estructuras frustraba el intento y provocaba la crítica.

Se suceden las manifestaciones en Berlín en febrero y, en marzo, comienzan las asambleas en la Universidad de Nanterre, foco desde el cual Daniel Cohn-Bendit, estudiante alemán conocido después como Danny “el rojo”, extendió la revuelta a otros centros. Al mismo tiempo, las revueltas se extendían por el resto de Europa y el mundo. En Checoslovaquia, Dubcek es nombrado primer secretario del partido el 3 de enero, tras lo cual comienza la “primavera de Praga”, y la esperanza de una apertura del bloque soviético, que termina abruptamente el 20 de agosto con la invasión del país por parte de los tanques del Pacto de Varsovia. En EEUU se palpaba el rechazo de la guerra del Vietnam y se sucedían los actos por la lucha de los derechos civiles de las minorías raciales. En México los estudiantes se movilizaron en contra del gobierno represor, que terminó con la matanza en la Plaza de Tlatelolco por parte de fuerzas gubernamentales el 2 de octubre de 1968.²⁶

Ese año se organizaba en Francia la protesta de los estudiantes de clases medias en contra del régimen paternalista y con ribetes autoritarios del presidente De Gaulle. El 3 de mayo la

²⁵ Como señala Albiac, entre el sesenta y el sesenta y tres en Francia se pasa de 215.000 a 308.000 estudiantes (93). Índices similares se observaban en las universidades españolas: de los 80.074 matriculados en el curso 63-64 se pasa a los 139.266 en el correspondiente a 68-69, con una mayor presencia por primera vez de estudiantes de clase media baja y un 30% de mujeres (vid. Giner 114-6).

²⁶ La matanza de Tlatelolco, en vísperas de los Juegos Olímpicos, conmocionó a la intelectualidad mexicana que, frente a la censura gubernamental, intentó denunciar lo sucedido. Vid. como ejemplo la obra de Elena Poniatowska *La noche de Tlatelolco* (1971).

Universidad de la Sorbona de París vivía una jornada de gran agitación, como sucedía en Nanterre. Los estudiantes invadieron el Barrio Latino y se enfrentaron en la madrugada del 3 al 4 con la policía por medio de barricadas y lanzamiento de adoquines. El Partido Comunista Francés, sin embargo, se había desvinculado de este movimiento insurrecto.²⁷ Las manifestaciones y las revueltas se recrudecían. El 13 de mayo los principales sindicatos llamaron a la huelga general en apoyo de los estudiantes. Para el día 20, el país entero estaba paralizado, escaseaban los artículos de primera necesidad y se percibía un vacío de poder. El gobierno y los partidos tradicionales se encontraban desbordados.

No obstante, se presentía el final. El 25 de mayo, sindicatos, patronal y gobierno firmaban un acuerdo de salario mínimo garantizado y la aprobación de ciertos derechos sindicales. Las manifestaciones eran prohibidas y los grupos de extrema izquierda disueltos por decreto. Los estudiantes volvieron a las aulas el 16 de junio. Para entonces De Gaulle había disuelto la Asamblea Nacional y convocado elecciones, que el 23 de junio ganó con holgura el partido gaullista, con el resultado de una clara derrota de la izquierda. Tras la revolución llegaba la reacción, y sólo nos quedaba una colección de lemas--“prohibido prohibir”, “la imaginación al poder”--, de imágenes fotográficas, de relatos heroicos. Tras la historia llegaba el mito.

Tal vez se pueda considerar el “mayo del 68” el último gran relato de las izquierdas y las utopías del siglo XX. A pesar de su carácter joven, de crítica de las viejas estructuras y creación de unas nuevas, más que un comienzo resultó un final. Como dice Albiac, con el tono pesimista propio de su generación desencantada, “el 68 fue más el

²⁷ Georges Marchais en *L'Humanité*, periódico del PCF, afirmaba el 3 de mayo en su artículo “Falsos revolucionarios que hay que desenmascarar” que “estos pseudorrevolucionarios tienen ahora la pretensión de dar lecciones al movimiento obrero” (en Albiac 80).

cierre de una época ya condenada a no tener continuidad que la apertura de un ciclo nuevo. El último acto del proyecto revolucionario del movimiento obrero del siglo XIX” (177). No por casualidad se ha comparado el mayo con la Comuna de París (marzo-mayo 1871), uno de los experimentos utópicos de mayor calado aunque de breve existencia.

Como relato, el mayo del 68 articulaba los discursos de disidencia al orden tradicional que surgieron a finales de los sesenta en todo el mundo y que hablaban de independencia de las colonias, liberación sexual, igualdad de derechos entre sexos y razas, contracultura. Este carácter narrativo se veía subrayado por el proceso de idealización y banalización que sufrió ya desde los setenta, como afirma Gil Delannoï (6), proceso que en el fondo esconde la gran derrota que significó frente a la sociedad burguesa. Margaret Attack habla de un “imaginario de mayo” cuyos acontecimientos se vivieron como un “gran espectáculo,” marcado por un carácter teatral (4) y de la inmediatez informativa de los medios de comunicación masivos que reprodujeron aquellos momentos. Este carácter “imaginado/imaginario,” siguiendo a Eduardo Haro Tecglen, permitía participar a sujetos en la España franquista, de su espíritu rebelde aun sin tomar parte activa en los hechos históricos puntuales. Lo cierto es que el 68 se definió como un relato colectivo que armonizó muy diversas sensibilidades, unidas por la insatisfacción hacia el sistema establecido. Sin embargo, su crítica no sólo se dirigía a la sociedad burguesa tradicional, quintaesenciada en el gobierno de De Gaulle, sino también hacia los partidos de izquierda como el PCF, a los que acusaban de haber renunciado a sus presupuestos revolucionarios.

En el imaginario del “mayo” del 68 lo visual desempeñó un papel importante, ya que los *évènements* fueron reproducidos por la televisión y el periodismo gráfico, al

mismo tiempo que, como estudia Attack, daban lugar a una producción discursiva dentro de los márgenes de lo ficcional, en películas y novelas. Como ya hemos señalado, este nuevo paradigma producía nuevos iconos, imágenes que adquirirían una nueva carga semántica. En las habitaciones de los jóvenes los carteles reproducían los rostros de los líderes revolucionarios: Patrice Lumumba, Che Guevara, Ho Chi Min, Fidel Castro. En una nueva edad de la reproducción mecánica, parafraseando a Walter Benjamín, el cartel adquiriría una nueva aura, en este caso política, ya que se convertía en imágenes, en signo de lo revolucionario y antisistema. Esta iconización, proceso que venía sustentado por sus teóricos, dentro del estructuralismo y la semiótica, como Roland Barthes, Umberto Eco y Gillo Dorfles, no podía evitar un cierto efecto de banalización de lo revolucionario.

Este relato del mayo del 68, si se considera su hipertrofia de lo visual, vino a convertirse en icono político que había puesto en duda otros que lo antecedían, el del intelectual comprometido y el Partido Comunista. Como señala Macciochi, en la Francia del 68 las gentes de letras habían jugado a aprendices de brujo. Por una parte integrantes de esa sociedad fuertemente jerarquizada como profesores, escritores y pensadores, habían abierto la caja de los truenos con sus críticas al sistema. Los ensayos sobre el papel del intelectual aparecidos en gran número al poco de estallar la revuelta, de los cuales hemos citado el de Bon y Burnier, Sartre, Pingaud y Mascolo, entre otros, subrayan la ansiedad del sujeto letrado para superar la contradicción entre la postura crítica, que aliviaba la mala conciencia de pensadores, y su lugar en la jerarquía.

Esta figura prestigiosa e influyente se vio inmersa en una grave crisis con los hechos de mayo. En un país en el que los profesores de la Escuela Normal detentaban un estatus de aristocracia del pensamiento, el intelectual se convirtió en objetivo de la crítica

de los estudiantes, que consideraban que la universidad no anulaba las diferencias sociales sino que daba lugar a un nuevo elitismo. Los sacerdocios intelectuales se vieron en peligro, y el mismo Sartre salvaguardó su imagen gracias a su actuación pública en el mayo, junto a Foucault en manifestaciones y su patronazgo sobre publicaciones de izquierdas que estaban en peligro de ser prohibidas por el gobierno pero que su nombre protegía (Delannoi 65).

Al mismo tiempo, como señala Haro Tecglen, surgían nuevos gurús culturales como Marshall McLuhan, que publica en 1962 *La Galaxia Gutenberg*, sobre el cambio efectuado en la sociedad moderna por la influencia de los medios de comunicación masivos, que incidían en una pérdida de identidad. Muchos de los autores que influyeron en el panorama intelectual europeo y pertenecían al campo de los medios de comunicación masivos, de los estudios literarios y artísticos, como el estructuralismo y la semiótica, fueron publicados en España por editoriales barcelonesas del ámbito de la *Gauche divine* como Anagrama, Lumen y Tusquets.

Un elemento común en estos nuevos gurús parece ser la doble relación con los *mass media*, nuevo paradigma dentro de una sociedad de consumo y de la imagen. Los medios se convertían en objeto de análisis--“el medio es el mensaje” (McLuhan)--ante los cuales, parafraseando el libro de Umberto Eco, se alzaban los *apocalípticos*, que auguraban el fin de la cultura escrita, y los *integrados*, que consideraban las nuevas formas de comunicación válidas para la creación y difusión de ideas y corrientes estéticas. A su vez, el nuevo intelectual se convertía en imagen, en referente visual que difundía sus ideas a través de revistas, periódicos, radio, televisión. Su función se volvía “espectacular”, al poner en escena su discurso subversivo frente a la moral tradicional y

resultaba cautivo de la imagen, inmerso en un sistema de producción y consumo del que no podía escapar. Como señala Régis Debray, a partir del 68 los intelectuales franceses abandonaron el prestigio de la universidad o las publicaciones académicas para acercarse a los *mass media*. El resultado, no obstante, no resultó positivo, ya que la identidad del intelectual, su juicio y su escala de valores entraron en crisis.²⁸

Teresa Vilarós considera este carácter espectacular propio del grupo de la *Gauche divine*, al que define como “la expresión de una de las primeras culturas metropolitanas ligadas al inicio del proceso de globalización capitalista” (“El menú” 169). La relación privilegiada de sus miembros con el mundo de la imagen--la publicidad, el diseño, la fotografía--les otorgaba una proyección pública importante y al mismo tiempo suscitaba una dependencia de la misma y la necesidad de público. Como se verá en el capítulo siguiente, proponemos que este efecto espectacular provocaba a su vez un efecto especular, ya que la *Gauche divine*, traducida en imagen y actitud vital, se convertía en objeto de admiración para sus miembros, fomentando una tendencia narcisista que desemboca posteriormente en una hipertrofia discursiva de la memoria.²⁹

Con el relato del 68, no sólo el intelectual comprometido se encuentra en crisis. Otra institución cultural de primer orden dentro del discurso de las izquierdas, como era el Partido Comunista ve puesta en duda su influencia. Como ya se advirtió anteriormente, el PCF se desmarcó de las revueltas estudiantiles por considerar que pretendían

²⁸ Según Debray, “by extending the reception area, the mass media have reduced the sources of intellectual legitimacy... the mass media have broken down the closure of the traditional intelligentsia, together with its evaluative norms and its scale of values” (en Said, *Representations* 66-67).

²⁹ Vid. las autobiografías de Xavier Miserachs, Carlos Barral, Román Gubern, Oriol Bohigas, Terenci Moix y Esther Tusquets en nuestra bibliografía.

“enmendar la plana” a los movimientos obreros. Pero los estudiantes rebeldes no sólo lanzaron adoquines contra la policía, sino que dirigieron sus ataques también a las oficinas del Partido por lo que consideraban una sumisión al sistema de desigualdades y por su política de negociación con el poder conservador.

El 68 coincidía con la “revolución cultural” del comunismo chino: siguiendo la tendencia radical, el maoísmo se extendía entre la juventud europea, confluyendo con movimientos anticolonialistas, en contra de la guerra del Vietnam y a favor de los líderes de izquierdas de los países subdesarrollados y el marxismo, tras su encuentro con el estructuralismo, vivía un nuevo auge. Los grupúsculos extremistas menudeaban pero, a pesar de la multiplicidad de corrientes y la actitud hipercrítica y altamente teórica, que podía llegar a la intransigencia (Delannoi 20), existía un rasgo en común: el antiestalinismo. Sin embargo, el 68 no sólo desarrolló esa vertiente fuertemente politizada, que en España se experimentaba como frente común antifranquista, en el que participaron en su momento los miembros de la *Gauche divine*. El “mayo” desarrolló una vertiente contracultural traducida en el hippismo, las comunas, la experimentación con drogas como viaje iniciático, que servían de fuga ante la sociedad deshumanizada y conservadora. Ibiza se convirtió, en los albores del desarrollo del turismo, en su nueva meca, junto con el norte de África, ya introducido en este circuito contracultural por los escritores norteamericanos del beatnik de los cincuenta. La *Gauche divine* participó de este movimiento que se convertía en una marca cosmopolita reservada a unos pocos que se podían permitir el ocio en lugares lejanos y exóticos.

Pero sin duda, uno de los rasgos más importantes que se desarrollaron a partir de esta corriente contracultural fue la liberación de costumbres, y con ella la revolución sexual. La moral burguesa centrada en la familia se vio fuertemente criticada como institución represiva que

respondía a motivaciones económicas. Una serie de autores dio un soporte teórico a este movimiento. Entre ellos destaca Wilhelm Reich, psicoanalista discípulo rebelde de Freud que se exiló en los EEUU y que publicó en los años treinta libros como *La función del orgasmo* o *La revolución sexual*. Su obra, recuperada en los años sesenta, relacionaba sexualidad y comunismo. Según Reich, la represión del erotismo provoca “a general disturbance of social functioning manifested in most purposeless actions, mysticisms, readiness for war, etc” (xxiii). La moral de la burguesía, clase hegemónica dentro del capitalismo, se oponía a la sexualidad como tal (xxvii), por lo que uno de los objetivos principales de su crítica al sistema establecido era el matrimonio, que escondía una relación económica y una moral obligatoria que el autor consideraba patológica. Ya que su obra tenía una intención revolucionaria –“we want man to be ‘free’” (xxiii)-, Reich colocaba la sexualidad en un lugar primordial en ese proceso liberador: “the core of happiness in life is sexual happiness” (xxvi)”. Su intención final era proponer como estado ideal una autorregulación sexual, que conllevara la clausura del código moral burgués y represivo y, al mismo tiempo, de las perversiones.³⁰

Otro gurú de los movimientos contraculturales y que fue profusamente leído en España era Herbert Marcuse.³¹ Proveniente de la Escuela de Frankfurt, se le llegó a acusar de trabajar para la CIA y de ser un corruptor de la juventud. Debía su fama

³⁰ “The healthy person is virtually without compulsive morality, but neither does he have any impulses that would require a restraining morality. Any residual antisocial impulses are easily controlled if the basic genital needs are gratified” (Reich 6).

³¹ Según Delannoi (33), la originalidad de Marcuse residía no tanto en sus ideas como en su relación novedosa entre marxismo y psicoanálisis, y aunque la difusión de su obra antes del 68 no fue muy amplia, resumía la corriente de pensamiento de esos años. Por otra parte, incluimos su nombre en este repaso histórico y cultural debido a su influencia en España y en grupos progresistas como la *Gauche divine*.

principalmente a *El hombre unidimensional* (1964) y *Eros y civilización* (1965), en el que ponía en relación marxismo y psicoanálisis, para propugnar la liberación del ser humano en dos planos, el social y el personal o sexual. Desarrolló la idea de una civilización no represiva utilizando unas categorías psicológicas que habían llegado a ser categorías políticas (Marcuse 14).

El tema de la revolución sexual desempeña un papel fundamental dentro del grupo de la *Gauche divine*, como gesto de protesta ante el discurso franquista. Como se verá más adelante, sus miembros, una vez que el cambio en lo político quedaba bloqueado por la represión dictatorial, se centraron en una revolución de las costumbres. A pesar de lo reducido del grupo, éste consiguió marcar una época con su actitud desinhibida transmitida a las obras y proyectos que pusieron en marcha en el arte, el diseño, la poesía y la difusión cultural. No sólo se subvertía el orden moral tradicional franquista sino que se entraba en abierta disputa con la moral también tradicional de la oposición revolucionaria, quintaesenciada en el PC. Tal gesto doblemente desestabilizador no quedaba restringido dentro de este grupo elitista, sino que se iba extendiendo por la sociedad española y entre la población estudiantil, principalmente. Como señala Rosa Peres en *Contra Franco*, el “amor burgués”, representado en la institución obligatoria del matrimonio, se había convertido en la *bête noire* de la juventud de finales de los sesenta (26).

Pero la confluencia del relato revolucionario que cristalizó en el 68 y la liberación sexual no podía evitar tensiones entre lo colectivo y lo individual que, según Vázquez Montalbán, se verbalizaron en la obra teatral de Peter Weiss *Marat-Sade* (1964). Como señala en el prólogo a su *Crónica sentimental de España*, la obra de Weiss muestra “el intento de síntesis entre la reivindicación de la emancipación colectiva, representada por Marat” y “la reivindicación del pacto individual... frente a la dictadura del nosotros, representada por Sade”. Sin embargo, esta

pareja se convertía, en España, en un *ménage à trois*, con Franco como convidado de piedra (19).³²

Como señala Delannoi (110), con el relato del “mayo” francés se produjo una hibridación en lo político que contrastaba con las antiguas purezas ideológicas de la ortodoxia marxista. Se forjaron dos aventuras principales, la militante y la contracultural, y surgió un espacio para grupos marginales por género o raza: el frente de las izquierdas se había diversificado con diferentes causas, entre ellas la de suprimir la discriminación de cualquier tipo y defender a las minorías. Sin embargo, a pesar de los logros que aportó a la vida cotidiana de Occidente, el relato del 68 es el de una derrota, y como tal lo consideran muchos de sus analistas. Como explosión juvenil, tenía sus días contados, una vez que el PCF se desligó completamente y los sindicatos enfocaron sus reclamaciones hacia las mejoras salariales. Los estudiantes se quedaron solos en sus manifestaciones y la actitud airada de sujetos considerados no productivos provocaba irritación a la burguesía y al proletariado. Tras las semanas de tensión y la huelga general más larga que había sufrido Francia, los estudiantes volvieron a las aulas y los gaullistas volvieron a ganar las elecciones, barriendo a la izquierda. La conciencia de ocasión perdida era

³² El texto de Weiss, de 1964, mereció una atención extraordinaria por parte no sólo del público europeo, sino también del español, en las escasas ocasiones (sólo dos) en las que la censura franquista permitió su representación. La versión estrenada en Madrid en 1968 estaba firmada por Adolfo Marsillach, que desempeñó el papel de Sade, Francisco Nieva y Alfonso Sastre, y su puesta en escena se convirtió en un acto de abierta disidencia al régimen, cuando el público en pie coreó al final la palabra revolución. La *Gauche divine* no fue ajena a este acontecimiento: Serena Vergano, actriz reconocida y esposa del arquitecto Ricardo Bofill, daba vida al personaje de Carlota Corday, la asesina de Marat (Vid. “Tres notas...” de Sastre en Weiss 1993).

manifiesta entre los intelectuales, y las críticas contra estos y el PCF, a los que las circunstancias habían superado, no tardaron en arreciar.

El 68, con su saturación mediática, representó el último acto y telón antes de lo que luego se llamó la crisis de los grandes relatos de la modernidad. Los partidos de izquierdas se habían adaptado a las democracias burguesas con la esperanza posibilista, pero acabaron cediendo frente al poder tradicional. El “mayo” quedó en la memoria colectiva como el último ensayo material del cambio hacia la utopía, un ensayo marcado por la juventud e inexperiencia de sus agentes, que acabaron volviendo al orden anterior que habían criticado. Si se tradujo en derrota, ¿cómo entender entonces la euforia posterior al recordar?, o ¿cómo explicar el caudal autobiográfico que sigue manando sobre este tema?

La narrativa revolucionaria quedaba truncada y una vez barrida la posibilidad de ese cambio social, el relato adquiriría una naturaleza mítica. Como señalaba Bernard Pingaud, ya en 1971, el 68 rápidamente se había convertido en recuerdo, de valor disminuido por la derecha y del cual sentía nostalgia la izquierda. Con el paso del tiempo, se desdibujaban los hechos, las circunstancias, las omisiones, las culpas. El “mayo” provocaba, de esta forma, un estado melancólico (Pingaud en Sartre, *Du rôle* 36), que recuerda a su mención freudiana, un sentimiento de pérdida de algo que en realidad nunca se había conseguido. Los intelectuales y los estudiantes del 68 comenzaron un recuerdo a su medida, una narrativa épica que dibujara una tenue sombra sobre el verdadero desenlace de los *événements*. En una sociedad marcada por el consumo, tal como lo ha analizado Jean Baudrillard, otro de los gurús de los sesenta, el recuerdo de la revolución se convertía en una mercancía ideológica manipulable y facturada en forma de recuerdos, de breves mitos portátiles, forjados en la devoción por la imagen y en lo sentimental. Y así el recuerdo aliviaba las malas conciencias.

El proceso unificador afectó también a la *Gauche divine*, muy atenta a lo que ocurría al otro lado de la frontera. Como veremos en los capítulos siguientes, el sentimiento de melancolía se trasluce en sus memorias, en las que relatan y de alguna forma idealizan una época de novedades, prohibiciones y retos. Sin embargo, frente a esta corriente discursiva, consideramos que las novelas objeto de nuestro análisis cuestionan el estado melancólico al que consideran un mecanismo de olvido y borradura histórica. Para poder llevar a cabo una lectura de estos textos y la representación del intelectual progresista, se hace necesario repasar las circunstancias históricas y políticas que se dieron en España en estos años revolucionarios.

1.3 Obreros y estudiantes: movimientos disidentes en la España de Franco

El proceso de reformulación del discurso revolucionario en Occidente tras la Segunda Guerra Mundial y que culminó en el relato del 68 se materializó de muy diferentes formas de acuerdo a las circunstancias específicas que vivía cada país. Podemos hablar de una narrativa del “mayo” al referirnos a Francia y extender su margen de acción a diferentes países, como Alemania Federal, Checoslovaquia, EEUU, México... En España, esta corriente, distorsionada por la dictadura franquista, aportaba un nuevo sentido a la lucha revolucionaria, principalmente por la democracia. Los movimientos de disidencia en la España de la dictadura han recibido la atención de multitud de autores y la bibliografía al respecto no ha dejado de crecer. Los recuerdos personales se mezclan con la historia de cuarenta años de lucha y desencanto, desde la perspectiva de la democracia actual. No obstante, algunas voces críticas consideran que el esfuerzo de la oposición en la clandestinidad no sirvió de nada ya que Franco murió en la cama.³³

³³ Para el inventario de fechas y acontecimientos durante la dictadura nos servimos principalmente de Mangini (*Rojos y rebeldes*), Díaz, Maravall, y Pereda, aunque resultan interesantes las memorias de

Sin embargo, la España del 20 de noviembre de 1975 no se encontró súbitamente democrática. Como señala Elías Díaz “la cultura de la transición empieza desde el final de la guerra civil, con la clandestinidad” (191). En palabras de Vázquez Montalbán, se puede decir que “ya casi existía la ciudad democrática en vida de Franco” (“La literatura” 127), si bien es cierto que de una manera un tanto esquizofrénica ya que se mantenían estructuras del pasado que buscaban poner diques a un proceso histórico imparable. Dentro de este proceso de “normalización” política pero sobre todo social, el papel de los opositores, más o menos oficiales, más o menos constantes, todavía activos a mediados de los setenta o ya desencantados, fue fundamental. De entre ellos, la *Gauche divine* se erigió como un grupo con características propias pero dentro de esa corriente común de antifranquismo.

Tras la guerra civil el tejido social democrático y revolucionario había quedado devastado. Si exceptuamos el episodio de los *maquis*, circunscrito a un espacio más rural, hay que esperar a la década de los cincuenta para asistir a los primeros intentos de protesta contra el régimen. Resulta difícil, desde nuestra perspectiva a principios del siglo XXI, percibir el ambiente de total control discursivo acompañado del desconocimiento por parte de la juventud de los años cuarenta de cualquier idea política que fuera más allá del falangismo.³⁴ En la década de los cincuenta se forma el primer grupo disidente importante de escritores, que la crítica ha denominado “del medio siglo,” entre cuyos miembros se encontraban, entre otros, Juan y José Agustín Goytisolo, Carlos Barral, Ana María Matute, Carmen Martín Gaité, Ignacio Aldecoa y

Bohigas, entre otros miembros de la *Gauche divine*, y la excelente *Crónica sentimental* de Vázquez Montalbán.

³⁴ Para un análisis del ambiente cultural devastado de la posguerra y las diferentes facciones que se enfrentaban dentro del franquismo, vid. el monumental trabajo de Gregorio Morán sobre los últimos años de Ortega y Gasset en España.

Rafael Sánchez Ferlosio. Se formaron en el ambiente represivo del nacionalcatolicismo y con la experiencia traumática de la guerra civil. Frente a los límites que oponía la censura, sus miembros se esforzaron por construir una literatura realista en la que daban voz a los desfavorecidos, a los campesinos, los niños, las mujeres, como un acto político que evidenciaba las injusticias del régimen.

En 1951, con el nombramiento del católico liberal Joaquín Ruiz Jiménez como ministro de educación, se inicia una etapa de mayor apertura dentro de la universidad, con rectores como Pedro Laín Entralgo en Madrid y Antonio Tovar en Salamanca, que, del falangismo, habían evolucionado hacia posturas más moderadas. Como apunta Salvador Giner, intelectual exiliado por entonces, “the University became the only relatively free arena of political discusión in the entire country” (109). De la misma forma que el PC empezaba a cambiar su estrategia y se infiltraba en las estructuras sindicales y educativas del país, Barral y Castellet, entre otros, se sirvieron de otros medios, como la revista *Laye* del SEU, el falangista Sindicato de Estudiantes Universitarios, para introducir corrientes extranjeras y críticas, hasta que la publicación fue clausurada. Este tipo de revistas sirvió de vínculo entre los miembros de la Escuela poética de Barcelona, entre los que se encontraban, además de Barral y Castellet, José Agustín Goytisolo y Jaime Gil de Biedma, precursores de la *Gauche divine*.

En el desierto cultural del franquismo, cualquier acto cultural era susceptible de convertirse en disidente, como las Conversaciones de Cine en Salamanca organizadas por Muñoz Suay, a la sazón miembro del PC. Según José María Maravall, se conjugaban una serie de factores: los intentos del régimen por mejorar su imagen internacional con nombramientos de moderados, la actividad creciente de liberales como José Luis Aranguren, Enrique Tierno Galván y Dionisio Ridruejo, la marginación en el poder de los falangistas populares, y los intentos de

reorganización de los partidos de izquierda en la clandestinidad (159). Todo ello dio como resultado el comienzo de las reivindicaciones de los estudiantes para pedir la democratización del SEU. El gobierno había prohibido la celebración del II Congreso de Jóvenes Escritores y Eduardo Múgica, militante del PC, publica junto con otros un manifiesto que firman tres mil estudiantes en enero de 1956. Este es el momento que se presenta en *Últimas tardes con Teresa*, cuando se producen violentos enfrentamientos entre estudiantes y policía en la Universidad de Barcelona a lo largo de todo el año. En enero de 1957 se cerró el centro académico y los actos de disidencia crearon un ambiente de euforia no sólo entre los estudiantes sino también en los partidos clandestinos, que esperaban un levantamiento de la población obrera.³⁵ Sin embargo, la relación entre estudiantes y partidos resultaba entorpecida por la falta de información y lo limitado del proselitismo de estas organizaciones.

En 1957 se celebra la I Asamblea Libre de Estudiantes en Barcelona, acto disidente al que el régimen respondió con la expulsión de muchos estudiantes. Tras los acontecimientos del 56, el ministro Ruiz Jiménez se ve obligado a dimitir y comienza una etapa de mayor represión. En 1959 se pone en marcha el Plan de Estabilización, con el aumento de la industria, el consumo y la emigración. Sin embargo, como apunta Shirley Mangini, este hito económico “fue para los intelectuales disidentes el primer paso hacia el desengaño. Este fue especialmente el caso de los que militaban en el PC, que a partir de 1960 empezaron a perder la esperanza en cualquier tipo de cambio social” (*Rojos y rebeldes* 93). Un reflejo de este efecto en el intelectual progresista lo podemos encontrar en la novela de Luis Goytisolo, *Recuento*. Ya se había producido un anuncio de esta situación con el fracaso de diversas acciones promovidas por el PCE, como la Jornada de Reconciliación Nacional en 1958 y la Huelga Nacional Pacífica en 1959. A pesar de ello, el

³⁵ Para un censo detallado de actores y acciones, vid. Lizcano.

triunfo de la revolución en Cuba afectó al mundo de las letras disidente con una impronta que todavía pervive en el imaginario colectivo, a pesar de las sucesivas crisis y el desencanto.

Poco a poco los estudiantes reforzaron su formación teórica, con Lukács y un Gramsci recuperado como fuentes principales. Importante resulta la figura de Manuel Sacristán, que de unos inicios falangistas pasó al marxismo y que, además de traductor de Marx, ocupó puestos importantes en el PSUC. Su actividad docente en la Universidad de Barcelona le otorgó gran influencia entre la juventud comprometida políticamente. Además de la Ciudad Condal, el otro foco de oposición se encontraba en Madrid. Sin embargo, era en Barcelona en donde, según Carlos Barral, los intelectuales se hallaban mejor informados, más atentos a las nuevas corrientes europeas, y resultaban más cosmopolitas y menos militantes. Como Castellet o J. A. Goytisolo, se definían como “compañeros de viaje”, simpatizantes sin carné. En palabras de Goytisolo: “Éramos marxistas, sí, pero no afiliados. Habíamos vivido en un contexto muy rígido y dictatorial. No se trataba de salir de un cuartel para meterse en otro, aunque hipotéticamente fuese mejor” (Marsal 172). Sin embargo, la adhesión a las organizaciones clandestina no siempre presentaba una razón conscientemente política. Como decía su hermano Luis: “Estuve en el Partido sin ser marxista... La acción, el romper con el sistema eran más importantes que la teoría” (en Mangini, *Rojos y rebeldes* 104).

Pese a esta evolución no hay que perder de vista el hecho de que la excepcionalidad de estas organizaciones era muy marcada, incluso dentro de la universidad, debido a la desinformación por la censura y al secretismo que los mismos opositores se imponían para protegerse de la represión. Como apunta Maravall, “de 1958 a 1961 el disentimiento político organizado fue escaso dentro de las universidades; los grupos políticos clandestinos que

sobrevivieron eran minúsculos y estaban muy aislados” (164). Este aislamiento ya no sólo se producía con respecto a los obreros sino a los mismos estudiantes.

En la década de los sesenta se consolidan los movimientos disidentes, que luchaban ya no sólo por la democratización de las instituciones sino también contra el Opus Dei, nueva corriente hegemónica en el régimen. En 1961 se crea la FUDE, Federación Universitaria Democrática Española, al mismo tiempo que renacía el movimiento obrero gracias a fuerzas sindicales con multitud de huelgas. La FUDE se extiende y se produce el derrocamiento del SEU en 1963. En julio del año anterior Fraga es nombrado ministro de Información y Turismo, en sustitución de Arias Salgado, con lo que se abre en teoría una etapa menos dura en cuanto a la censura, con una nueva Ley de Prensa en agosto de 1965. Sin embargo, el régimen no dejaba de mostrar su carácter represivo, con la condena a muerte del comunista Julián Grimau y los anarquistas Joaquín Delgado y Francisco Granados en 1963.

En febrero de 1965 se celebra la IV Asamblea Libre de Estudiantes, en la que participan importantes intelectuales como Aranguren, García Calvo y Tierno Galván, que son expulsados de sus cátedras, José María Valverde, que renunció a la suya, y Antonio Tovar, que pide la excedencia. De 1960 a 1965 se produce una transformación en el ambiente estudiantil: aumentan las traducciones e importaciones de libros y la prensa empezó a proporcionar más información (Maravall 170). Las lecturas de los jóvenes comprendían a Marx, Lenin, Sartre, Gorz, Lukács, Gramsci, Trotsky, Baran, Mandel, Marcuse y Fanon.³⁶ Llega una fase de reivindicaciones políticas abiertas, de participación política generalizada y de mayor radicalismo. En esta nueva

³⁶ Vázquez Montalbán señala el índice de “esquizofrenia” social que vivía la España de los “felices sesenta” del turismo y la industrialización cuando dice a finales de la década, en *Triunfo*: “Este es el país en que leer a Unamuno era pecado hace diez años y ahora se convierte en best seller *El marxismo soviético* de Marcuse” (*Crónica sentimental* 182).

etapa, que llega hasta 1969, se produce una recuperación, como afirma Elías Díaz, de la “vieja cultura liberal y de orientación democrática y socialista, una recuperación de la obra del exilio, la superación del aislamiento intelectual y una afirmación y reconocimiento de la pluralidad lingüística cultural y política de las regiones de España” (209-10). A partir de 1962 el PSUC extiende su influencia y se convierte en un referente de la oposición, aunque sufre escisiones en 1967 (PCEi) y en 1968 (Bandera Roja). Sin embargo, entre los intelectuales de Madrid crece el desencanto con el PC, sobre todo a partir de 1964 cuando Jorge Semprún y Fernando Claudín salen del partido por decisión de Santiago Carrillo. Este capítulo en la historia de la oposición fue reproducido en la novela de Semprún, *Autobiografía de Federico Sánchez* (1977).

Un acontecimiento que reunió a muchos de los miembros de la *Gauche divine* y de la *intelligentsia* barcelonesa en general fue la conocida como “Caputxinada”: En marzo de 1966 unos quinientos estudiantes, profesores e intelectuales se encierran en apoyo del Sindicato Democrático de Estudiantes de la Universidad de Barcelona, en el convento de Capuchinos de Sarriá, como recogen en sus memorias Oriol Bohigas y Román Gubern. El mismo año se celebra la V Asamblea Libre de Estudiantes en Madrid, con 3000 asistentes y la presencia reseñable de multitud de intelectuales. Un nuevo grupo toma protagonismo dentro de estos movimientos disidentes en la universidad, el FLP, Frente de Liberación Popular, conocido popularmente como “felipe”. Con un enfoque marxista y cristiano, prestaba una mayor atención a los conflictos del Tercer Mundo. En palabras de Rosa Pereda “los frentistas tenían dos ventajas respecto a los comunistas, que los volvían más atractivos para los jóvenes de extracción burguesa”: eran menos dogmáticos y estaban más atentos a los cambios políticos internacionales (43). Entre sus miembros se encontraban, en cierto momento J.M. Maravall, Narcís Serra, Pascual Maragall, Jiménez de Parga, Vicente Verdú y Rubert de Ventós.

La conciencia crítica se iba extendiendo entre la población española, gracias a una serie de revistas como *Triunfo*, *Revista de Occidente*, *Cuadernos para el Diálogo* y *Cuadernos del Ruedo Ibérico*, que articularon el discurso de la disidencia, y se convirtieron en signos de antifranquismo.³⁷ Aprovecharon el estrecho margen que permitía la nueva ley de censura, aunque la tensión con los poderes oficiales era constante y no eran infrecuentes los secuestros de números de estas revistas o la prohibición de publicar durante meses.

La participación de los estudiantes aumentaba en las asambleas y se estrechaban los lazos con el movimiento obrero, como en la “Jornada de Acción” en enero de 1967 en Madrid, organizada por CC.OO., con 30.000 obreros y estudiantes, y en la huelga nacional en febrero del mismo año. A menor escala se repetían estos planteamientos a lo largo del año siguiente en Asturias, País Vasco y Cataluña, tradicionalmente de mayor actividad sindical, y se extendían a otras zonas. El “mayo” del 68 se observaba desde la distancia, y sus ecos llegaron al año siguiente, como señala Rosa Pereda al denominar el “69” español. Los *événements* de París eran vistos con curiosidad por parte de los opositores españoles, si bien las circunstancias que se vivían al sur de los Pirineos eran muy distintas. En palabras de Román Gubern, mientras que en Francia se quería cambiar el mundo y poner en práctica la utopía, en España “se reivindicaba el derecho de ser adultos” frente al “severo control paterno” de Franco (229). Sin embargo, se puede considerar que la heterogénea disidencia en España participa de este relato liberador del 68, en el que cristalizan movimientos de muy diferente signo contrarios al poder conservador. La derrota del 68 deja un sabor amargo en la oposición en España, no sólo por la nueva toma de poder de los

³⁷ Como señala Vázquez Montalbán, en el prólogo a su *Crónica sentimental*, *Triunfo* “fue en cierto sentido una revista orgánica porque sirvió para organizar minorías democráticas en muchos lugares de España” (20). Sin embargo, con la represión acuciante del tardofranquismo y la llegada de la democracia, la revista desaparecería víctima de la censura y la desmemoria.

conservadores en Francia sino también por el papel tan poco heroico de los partidos de izquierda en los hechos del “mayo”. Así, según Rosa Pereda se trató de “una depresión general, casi clínica, una ira generacional” (49).

Mientras tanto en España la multiplicación de grupos de oposición más radicales era un hecho, junto con la disensión entre los mismos. En palabras de Maravall “la sofisticación ideológica que se había desarrollado en el ghetto cultural y político en que las universidades se habían convertido desde 1967, facilitó la aparición de un amplio número de grupos políticos que rara vez pasaban de unos pocos miembros, así como la generación de constantes fracciones y escisiones” (176). La respuesta del régimen se traducía en represión y violencia: el estado de excepción no fue poco común, sobre todo en el País Vasco, y menudeaban las detenciones, andanadas policiales y torturas. El punto álgido de esta situación en la memoria colectiva de los españoles contrarios a la dictadura se dio con la muerte del estudiante Enrique Ruano en enero de 1969, que según la versión policial se había suicidado cuando se encontraba detenido por la Brigada Política Social en Madrid, en la Dirección General de Seguridad. Ese mismo mes se había producido el asalto por los estudiantes del rectorado de la Universidad de Barcelona, en el cual se prendió fuego a la bandera nacional y se defenestró el busto de Franco.

A partir de 1969 hasta la muerte de Franco se produjo un recrudecimiento en la represión no sólo contra el PC sino contra los movimientos nacionalistas en Cataluña y País Vasco. ETA había comenzado su actividad terrorista en agosto de 1968 con el asesinato del comisario Melitón Manzananas, conocido por sus torturas a los opositores. El siguiente hito sería la muerte de Carrero Blanco en diciembre de 1973. Así, en este ambiente de mayor tensión social y política, no parece casualidad que la irónica *Gauche divine* se diluyera en esa época, justo después del encierro en el monasterio de Monserrat a finales de diciembre de 1970, en protesta por el

“Proceso de Burgos”, esto es, la pena de muerte a cinco miembros de ETA. Los intelectuales comenzaron a tomar posiciones políticas más definidas, una vez que se adivinaba el final del régimen. La disidencia ya no se restringía a un grupo privilegiado, sino que se convertía en un movimiento de masas, que recorría fábricas, aulas, parroquias de barrios. A pesar de que el dictador seguía mostrando su capacidad implacable y agresiva, con penas de muerte (la del anarquista Puig Antic en 1974 y cinco miembros de ETA y FRAP en 1975), la sociedad civil había conseguido, con la ayuda inestimable de la cultura de la disidencia, en la que se encontraba enmarcada la *Gauche divine*, desarrollar un sentido democrático que salió a la luz de manera natural a la muerte de Franco.

Capítulo II: La *Gauche divine* o la subversión imaginada

Como hemos visto en el capítulo anterior, en los años sesenta en España, al proceso modernizador del desarrollo económico se unía el crecimiento de los medios de comunicación. Ya no sólo la radio y el cine--agentes de una educación sentimental amarga y sublimadora, como lo vio Vázquez Montalbán en su *Crónica sentimental de España*--sino también la televisión y la publicidad irrumpieron con fuerza en el imaginario nacional. Manuel Fraga Iribarne, ministro de Información y Turismo de 1962 a 1969, fomentó una política aperturista, con un acercamiento al Mercado Común Europeo, la promoción del turismo y la Ley de Prensa de 1966. Este cierto respiro de la censura permitió el florecimiento de la cultura de la disidencia con revistas como *Triunfo* y *Cuadernos para el diálogo*, que desempeñaron un papel fundamental en la articulación del antifranquismo y en la educación democrática, y la aparición en Barcelona de la *Gauche divine*, progresista en lo político y cosmopolita en lo cultural, extremos ambos que sobresalían en el gris panorama de la dictadura.¹ Este capítulo tiene como objetivo estudiar este grupo, su producción cultural y su relevancia en la historia intelectual de la España de la segunda mitad del siglo XX.

El mundo de la disidencia en Cataluña presentaba unos rasgos propios, principalmente definidos por la presencia del nacionalismo. Como habíamos mencionado en el capítulo anterior, la oposición al régimen mostraba dos polos, Madrid y Barcelona, con dos estilos diferentes. De una manera simplificada se podría afirmar que, frente a la

¹ Como señala Román Gubern, en aquel momento “con la política cultural de Fraga hay más tolerancia, una cierta apertura, unida a la prosperidad económica” que “permitió que, en Barcelona, unos sectores... de la burguesía ilustrada y antifranquista fundamentalmente, empezaran a tener iniciativas en el campo cultural: en el mundo editorial, en el mundo de la canción, en el mundo del cine” (Rubio, “La Gauche Divine” 27).

militancia ortodoxa de los intelectuales establecidos en la capital, los progresistas catalanes solían ser compañeros de ruta sin carné, más pendientes de lo que sucedía en el extranjero. Los intelectuales de la *Gauche divine* denominaban irónicamente a los de la capital los “mesetarios,” ya que, según Gubern, “en la tosca división de funciones de aquella época, Madrid representaba la arcaica tradición mesetaria y Barcelona el cosmopolitismo ilustrado” (227). Este distanciamiento no carecía de ironía: para Joaquín Jordá, “nosotros éramos diferentes. En Madrid se hablaba de Barcelona como de algo mítico y con razón, porque allí lo estaban pasando realmente muy mal, pobres, pero que muy mal: hacían excursiones a Barcelona como quien va a Lourdes, para que les diese un poco el aire” (Riambau y Torreiro 188).

Esta ciudad a orillas del Mediterráneo había recuperado su empuje industrial y cultural tras los duros años de la posguerra, reinscribiéndose de nuevo en la literatura, que la retrataba una y otra vez.² Para la *Gauche divine*, Barcelona se convertía en el símbolo de “la cultura mediterránea, hedonista, pagana” (Rubio, “La Gauche Divine” 30). En este reflejo de la ciudad que deseaban proyectar, se unía el imaginario prestigioso de la Grecia Antigua y el Norte de rubia modernidad democrática, un artefacto mitológico que respondía a su ansiedad de ser europeos. Este imaginario cultural deseado ocultaba el perfil mestizo de la ciudad, tras la llegada de inmigrantes, y las tensiones discursivas entre el orden franquista, vinculado a la burguesía industrial catalana, y la disidencia de marxistas, monárquicos, demócratas y nacionalistas.

Como muchas otras generaciones, con la prohibición del uso público del catalán, los miembros de la *Gauche divine*, pertenecientes a familias de abolengo que habían

² Para un repaso de la representación de Barcelona en la literatura a lo largo del siglo XX, vid. Altisent.

participado en la *Renaixença* catalanista a finales del XIX, habían recibido una educación conservadora y religiosa en castellano. Rosa Regàs recuerda el momento en que ingresa en la universidad y descubre un ambiente anticonvencional y moderno hasta entonces oculto para ella, acostumbrada como estaba “a un restringido círculo de amigos adictos al catalanismo religioso” (“La Gauche Divine” 18).

Esta izquierda divina, dentro de su diversidad ideológica, no mostraba un perfil especialmente catalanista. Militantes como Pasqual Maragall o Montserrat Roig no encontraban su espacio en la frívola “capillita” del Bocaccio, la sala de fiestas donde coincidía esta progresía de clase alta. Aunque muchos de los miembros del grupo hablaban catalán, no era raro que aprendieran a escribir en esta lengua mucho después, y que fueran recuperando las graffias de sus nombres. En la transición a la democracia algunos tomaron posiciones más nacionalistas y se relacionaron con el PSOE de Cataluña, si bien es cierto que la mayoría ha optado por un escepticismo político o una progresía institucionalizada en puestos oficiales.

Su clase se había desarrollado con la industrialización de la segunda mitad del siglo XIX y llegó a su esplendor a principios del XX. Su pujanza económica quedó demostrada con la Exposición Universal de 1888 y la de 1929, y el Teatro de la ópera del Liceo se convirtió en símbolo de su hegemonía. El sentimiento creciente de catalanismo se tradujo en la recuperación cultural de la *Renaixença*, cuyo texto fundamental, “Oda a la Pàtria” (1833), se debe a Bonaventura-Carles Aribau.³ Como señala Vilarós, a finales del XIX, industria y nacionalismo se implican en multitud de proyectos cruciales para la formación de la identidad catalana (“A Cultural Mapping” 42), re-creando y articulando

³ Para este breve repaso del nacionalismo catalán nos basamos en Vilarós “A Cultural Mapping.”

tradiciones.⁴ El discurso del progreso y la modernidad, detentado por la burguesía, confluía con el nacionalista tradicional, plasmándose en la ciudad de Barcelona, con el plan Cerdà del Ensanche o el modernismo arquitectónico de Gaudí, que “reciclaba” un goticismo hecho cosmopolita. Su Templo Expiatorio de la Sagrada Familia, iniciado en 1882 y todavía inacabado, le sirve a Luis Goytisolo en *Recuento* como metáfora de los excesos, miedos y culpas de esa clase social que sirvió de cimiento a la edificación religiosa-económica-simbólica.

Posteriormente, el *noucentisme* y el *postnoucentisme*, entre los años veinte y treinta, estrecharon los lazos entre cultura y economía, marcados por un espíritu elitista y didáctico, con un programa nacional más definido que buscaba extender ese discurso catalanista en la sociedad en sus diferentes clases, incluido el proletariado (“A Cultural Mapping” 43), formado por inmigrantes de Andalucía y Murcia. La bonanza económica de la burguesía, de naturaleza urbana, alimentaba la recuperación de una cultura en peligro de extinción, y, sin embargo, el referente simbólico de este aparato ideológico se encontraba en un espacio alejado de la ciudad, el Monasterio de Montserrat, que parecía encerrar las esencias del nacionalismo catalán y en donde, significativamente, tuvo lugar el fin de la *Gauche divine* en diciembre de 1970.

En el surgimiento del nacionalismo catalán se puede observar la presencia de los elementos que analiza Benedict Anderson en su libro *Imagined Communities*. Como señala, la idea de nación, surgida en el XIX, se articula como un relato que los

⁴ Eric Hobsbawm habla de “invented traditions” en la Europa de principios del siglo XX que buscaban crear una continuidad con el pasado histórico para articular un sentimiento patriótico. Consideramos que no podemos dejar de relacionar este fenómeno con los movimientos nacionalistas.

ciudadanos comparten y que, a pesar de su modernidad, se presenta con un pasado inmemorial y encauzado hacia un futuro más allá del tiempo (11). La nación se traduce en la metáfora de la madre, como tierra protectora que al mismo tiempo necesita de la protección de sus hijos contra amenazas externas. Este relato unificador se articula y extiende entre los miembros de esa comunidad nacional a través de la lengua vernácula, convertida en signo de identidad, y la novela, la poesía y la prensa, cuya lectura cada mañana significa un rito colectivo. Los ciudadanos, a pesar de que nunca lleguen a conocerse entre ellos, participan de un sentimiento de unidad y de contacto (6).

Homi Bhabha también subraya el carácter narrativo de la nación, que se ofrece aparentemente como homogéneo, escondiendo tensiones entre grupos de poder. Sin embargo, consiguen articularse contra-narrativas que “continually evoke and erase its totalizing boundaries--both actual and conceptual--disturb those ideological manoeuvres through which ‘imagined communities’ are given essentialist identities” (“DissemiNation” 300). En el caso de Cataluña, estas tensiones en su relato nacional se observan, como estudia Kenneth McRoberts en su libro *Catalonia*, en los enfrentamientos entre burguesía industrial, clase media y obreros, conservadores y progresistas. La Lliga regionalista, fundada en 1901 por Enric Prat de la Riba y Francesc Cambó, miraba con desconfianza la soberanía popular y la igualdad democrática, mientras se desarrollaba el movimiento obrero y sindicalista, que tuvo en la anarquista Confederación Nacional del Trabajo o CNT su más claro exponente.

En las primeras décadas del siglo XX, el enfrentamiento entre industriales y obreros alcanzó niveles de inusitada violencia y llevó a la burguesía catalana a apoyar la dictadura de Primo de Rivera (1923-1930). A su caída, la Esquerra Republicana de

Catalunya de Francesc Macià y Lluís Companys consiguió movilizar a las masas obreras en las elecciones que serían origen de la II República y elaboraron poco después el Estatuto de Autonomía de Cataluña. Tras la guerra civil, las instituciones y los partidos políticos catalanes como ERC o PSUC, serían barridos por el franquismo y condenados a una difícil clandestinidad.

Bajo la dictadura, el discurso imperial, católico y reaccionario era emitido por las instituciones del franquismo sin ninguna posibilidad de diálogo. Frente a esta idea de nación, tímidamente iba surgiendo un catalanismo conservador, de fuerte impronta religiosa, vinculado a la burguesía industrial, con su imaginario cultural e histórico, su nostalgia de tiempos medievales, sus iconos religioso-épicas como San Jorge y el dragón o la Moreneta, como se puede ver en *Recuento*, de Goytisolo, o en las parodias de *El amante bilingüe* (1990), de Marsé o *Lleonard o el sexo de los ángeles* (1992), de Moix. Este relato mítico conservador tendía a borrar los conflictos de clase en aras de una identidad colectiva y narcisista, obviando la presencia cada vez mayor de inmigrantes.⁵

A mediados de los sesenta, el PSUC, partido comunista y catalanista, ampliaba su influencia de manera considerable dentro de la disidencia al régimen, como ya hemos señalado en el capítulo anterior. La combinación de marxismo y nacionalismo no resultaba siempre ajena a dificultades. Según Anderson, “nationalism has proved an uncomfortable anomaly for Marxist theory” (3), ya que, desde sus orígenes, el marxismo se había considerado un movimiento internacionalista, contrario a la defensa de intereses nacionales por encima de los de la clase obrera, entendida ésta como un grupo repartido

⁵ Entre 1951 y 1970 llegaron 1.160.000 inmigrantes, principalmente de Andalucía, que representaban el 47.4% de la población total de Cataluña (McRoberts 46).

por los países industrializados. El PSUC durante la dictadura se encontró con una clase trabajadora que venía de otras partes de España y para quienes, como señala Román Gubern en sus memorias, la identidad catalana fue un verdadero fantasma” (182). El vínculo entre catalanismo y revolución marxista resultó ser un espacio en blanco, ocupado por el sentimiento antifranquista.

En los años sesenta, cuando se enfrentan el discurso nacional centralista de la dictadura, el catalanismo conservador y religioso y el marxismo nacionalista, surge el grupo de la *Gauche divine*, vinculado al relato del 68 de la contracultura, la revolución sexual y la crítica a las diversas ortodoxias. Las páginas siguientes se proponen analizar este fenómeno barcelonés, cuya producción cultural y aportación a la educación democrática creemos que no ha recibido atención suficiente por parte de la crítica académica.

2.1. Barcelona era una fiesta

El término *Gauche divine* aparece por primera vez en octubre de 1967, de manera tardía en relación al nacimiento del grupo, en la columna titulada “Rumbas” que firmaba Joan de Sagarra en el diario barcelonés *Tele-eXprés*. Se trataba de una crónica sobre la presentación de la nueva editorial Tusquets, dirigida por Beatriz de Moura, que tuvo lugar en la sala Price, antiguo *ring* de boxeo. Al acontecimiento acudió la *intelligentsia* progresista castellanoparlante de la ciudad, a la que Sagarra, para evitar la enumeración ya conocida por los lectores, denominó irónicamente “la *Gauche divine*.” El grupo vivía su momento de plenitud y esta “afortunada expresión periodística”, según Carlos Barral (Ana María Moix, *24 horas* 66) fue aceptada con agrado por parte de sus miembros. Ante

la aparente contradicción que entre *gauche* y *divine*, algún detractor sugería que se trataba de un grupo de izquierdas que vivía como Dios (24 horas 76), aunque para Oriol Regás era gente de izquierdas que hacía todo lo posible por vivir como gente de derechas (24 horas 88).

La etiqueta sirvió para cohesionar a intelectuales, empresarios, artistas de muy diferentes campos y tendencias políticas heterogéneas, y de esta manera la *Gauche divine* pudo ser, una vez que pudo *nombrarse*. Su denominación denotaba el enfrentamiento con varios frentes--la “*droite satanique*,” como llamaron algunos al franquismo, y la izquierda marxista--y su espacio alternativo, de actitud provocadora y cosmopolita. Para la editora y escritora Rosa Regás, uno de sus miembros más activos, su “antifranquismo era político pero también, y sobre todo, cultural y social, casi estético” (“*Gauche divine*” 13), e iba en consonancia con su afán de romper con las viejas y apolilladas costumbres y formas de pensar del régimen.

Una lista de sus miembros no puede ser exhaustiva por la propia naturaleza cambiante y efímera del grupo. Fueron muchos los que participaron en cierto momento y renegaron de la etiqueta, muchos los que participaron y se dejaron etiquetar y muchos otros los que quisieron entrar en este círculo pero no lo consiguieron. Esta “exclusividad” sirvió de sustento a la principal crítica que se les hizo a estos intelectuales y profesionales: un elitismo que determinaba quién pertenecía y quién no a la *Gauche divine*. En esta actitud había no sólo un afán de *épater la bourgeoisie*, clase a la que pertenecían, sino también la de contrastar con la seriedad cariacontecida del progresismo ortodoxo.

Ana María Moix incluye una “lista de personajes” en su libro *24 horas con la gauche divine*, a la manera de un *dramatis personae*. Entre los nombres, del mundo de la cultura barcelonesa en castellano destacan profesionales de los medios de comunicación, como los directores de cine de la Escuela de Barcelona Joaquín Jordá, Jaime Camino, Jacinto Esteva, y otros como Vicente Aranda, Ventura Pons y Gonzalo Suárez.⁶ Se incluyen creativos de publicidad como Leopoldo Pomés o modelos y actrices como Serena Vergano, Romy y Teresa Gimpera. En consonancia con la revalorización de la cultura de masas, aparece el cómic, con el dibujante Enric Sió, o las viñetas de crítica política de “El Perich.” La fotografía desempeñaba un papel fundamental, ya que nos ha dejado numerosos documentos gráficos que atestiguan la presencia y las puestas en escena de la *Gauche divine*. Entre los nombres más repetidos encontramos a los fotógrafos Xavier Miserachs, Oriol Maspons y Colita. Algunos de los artistas de la *Nova Cançó*, como Guillermina Motta y Joan Manuel Serrat, por corto tiempo, participaron en sus actividades. En la artes, destacaba el grupo de los arquitectos, vinculados a Milán, y que pronto destacarían a un nivel internacional: Ricardo Bofill, Federico Correa, Óscar Tusquets y Oriol Bohigas. En pintura, se suele considerar a Ráfols Casamada, aunque sin duda el diseño y el grafismo, con Enric Satué, dentro de ese nuevo paradigma del consumo y producción masiva, tuvieron gran importancia.

En el mundo de las letras nos encontramos al ensayista Román Gubern, novelistas como Marsé, Vázquez Montalbán, Luis Goytisolo, los hermanos Moix y Esther Tusquets. Los poetas novísimos, bautizados así por José María Castellet en su famosa antología

⁶ Para un análisis pormenorizado de los directores y su producción cinematográfica, vid. el excelente libro de Torreiro y Riambau.

(1970) se pueden considerar vinculados a este auge cultural. Entre ellos, además de Vázquez Montalbán y Ana M^a Moix, encontramos a Antonio Martínez Sarrión, José María Álvarez, Félix de Azúa, Pere Gimferrer, Vicente Molina-Foix, Guillermo Carnero y Leopoldo María Panero. Para este grupo poético, la Escuela de Barcelona de poesía, con Carlos Barral, José Agustín Goytisolo y Jaime Gil de Biedma, supuso su antecedente. La otra base fundamental de la *Gauche divine*, además de empresarios como Oriol Regás, dueño de la sala de fiestas Bocaccio, fueron editores, como Barral, Beatriz de Moura, Jorge Herralde, Esther Tusquets y Rosa Regás, entre otros, y que, por medio del oficio de la *superagente* literaria Carmen Balcells, incluyeron a los escritores del *Boom* latinoamericano en su mundo cultural barcelonés. A este censo, siempre incompleto, algunos añadían irónicamente a Copito de Nieve, el gorila albino del Zoo de Barcelona, como *musa* del grupo.⁷

Una serie de hitos articularon la evolución del grupo, como un reflejo de la modernización del ambiente intelectual del país. Hacia 1961, la fotógrafa Colita trabajaba en el estudio de Xavier Miserachs, y en esa época empezaron a coincidir algunos de los miembros más activos en el modesto restaurante del Barrio Chino Casa Mariona, cuyo ambiente variopinto recrea Beatriz de Moura en su novela *Suma*: “pintores, cineastas, macarras, vagos, fotógrafos, hijos de papá, extranjeras--arcángeles liberadores de

⁷ Las mujeres, en consonancia con las nuevas corrientes feministas y de liberación sexual que llegaban del extranjero, desempeñaron un papel fundamental. En palabras de Terenci Moix “darían a la Barcelona de los *Sixties* su tono más elevado: una raza de barcelonesas europeizadas que culminaría en una serie de Amazonas inscritas con letras de oro en mi devocionario particular” (Dalmau, *Goytisolo* 504). Para un censo general del grupo, vid., además de Moix *24 horas*, Regás “La Gauche Divine” y el relato de Juan Marsé “Noches de Bocaccio”.

españolitos todos--, escultores... dibujantes, estudiantes desengañados y los que aún no, con o sin dinero... jaleados por curiosos y gente fina atraídos por el espectáculo” (76).⁸

En 1965 se forma el Taller de Arquitectura de Barcelona, con Ricardo y Anna Bofill, Salvador Clotas, Serena Vergano y José Agustín Goytisolo y los miembros de la Escuela de Barcelona de cine, como Grau, Camino, Esteva, Gonzalo Suárez, se encuentran en su etapa más creativa.

En marzo de 1966 tiene lugar el encierro en el convento de los Capuchinos de Sarriá, conocido como la “Caputxinada,” mencionada en el capítulo anterior. Al año siguiente, se forma el seminario de estética en la Escuela de Comunicación y Diseño Eina en el que imparten clases Castellet, Gubern, Manuel Sacristán y Lucien Goldmann, y por el que pasan Umberto Eco y Gillo Dorfles. Ese mismo año se abre la sala de fiestas Bocaccio en Barcelona, se crean las editoriales Tusquets y Anagrama, muy importantes en la formación de un nuevo público lector, más cosmopolita y exigente, ya que el catálogo de la primera hacía hincapié en literatura extranjera de gran calidad, mientras que la segunda tuvo gran relevancia por su énfasis en el ensayo y el pensamiento.

A estas editoriales había que sumar Seix Barral, un referente de prestigio internacional en la narrativa latinoamericana, durante la dirección de Carlos Barral; Lumen, empresa familiar dedicada a la publicación de libros religiosos que, tras pasar a manos de Esther Tusquets, se hizo un nombre en literatura extranjera. Por otra parte, Rosa Regás, tras su salida de Seix Barral, fundó La Gaya Ciencia. Muchas de ellas

⁸ Óscar Tusquets, en sus recuerdos al hilo de su amistad con Dalí, señalaba que “esta casa de comidas merecería un libro entero; si estuviese en París, sin ninguna duda lo tendría ya. Me llevó allí Oriol Maspons, cuando yo estaba comenzando la carrera, y fue una auténtica revelación” (27).

constituían empresas familiares modernizadas, y en otros casos se crearon aprovechando la rica tradición industrial de la ciudad y la bonanza económica. Por medio de estas firmas se introdujeron en España nuevas corrientes de pensamiento como la semiótica, la sociología y el estructuralismo, se tradujeron y publicaron textos básicos del marxismo y se llevó a cabo una puesta al día en el ambiente intelectual español sin precedentes.⁹

En palabras de Román Gubern, con la expansión que conocieron las industrias culturales en los años sesenta “la modas maoísta, trotskista, situacionista y libertaria”, motores del mayo francés, “fueron acogidas por Anagrama, Tusquets, Laia, Castellote, Akal, Ciencia Nueva y otros centros de irradiación ideológica para la progresía” (217). El orden del discurso franquista se veía erosionado por el efecto de esta incursión modernizadora. Seguramente sea ésta la aportación más significativa de la *Gauche divine* a la cultura de la disidencia: la difusión de una nueva forma de pensar que desembocaría en una educación democrática y moderna incluso antes de la muerte del dictador.

Es la época de auge de la *Nova Cançó* catalana, de la canción protesta de Raimon y Serrat. El *boom* latinoamericano irrumpe en España a través de Barcelona y la agencia de Carmen Balcells, dejando en la sombra a la narrativa española. En poesía se produce un hito con la publicación en 1970 de la polémica antología de los *Nueve novísimos*, de mano de José María Castellet. De ese mismo año data la materialización del proyecto de *Walden 7*, del Taller de Arquitectura: una revolucionaria construcción de 3000 viviendas sociales en San Just Desvern, a las afueras de Barcelona, donde residieron algunos de

⁹ Se creó la distribuidora Enlace para todas estas pequeñas empresas, a fin de facilitar la difusión de los libros y abaratar su coste, y se organizó a partir de los diferentes fondos un catálogo común de gran calidad con libros de bolsillo de divulgación política, económica y literaria.

estos intelectuales y profesionales. Algunas publicaciones relacionadas con esta izquierda divina fueron el diario *Tele-eXprés*, las revistas *Fotogramas*, especializada en cine, *Bocaccio*, surgida a partir de la sala de fiestas homónima, y otras de fugaz existencia, como *Siglo XX* y *La Mosca*. En ellas participaban muchos de sus miembros, como Juan Marsé, Vázquez Montalbán, Ana María Moix y Salvador Clotas entre otros, y a pesar de su desigual difusión, constituían una significativa síntesis de la actitud vital e intelectual del grupo, que articulaba su discurso disidente y su conciencia colectiva.

Si bien entre los mismos miembros del grupo no existe consenso al respecto de la fecha de “nacimiento” de la *Gauche divine*, la clausura de la misma parece clara. En diciembre de 1970 tiene lugar el llamado Proceso de Burgos, la condena a muerte de cinco militantes de ETA. Rápidamente, desde las mesas de Bocaccio se prepara una manifestación pública de rechazo al tribunal militar. Rosa Regás organiza una rueda de prensa clandestina, y entre el 12 y 13 de diciembre de 1970 tiene lugar un encierro de protesta en el monasterio de Montserrat. Su repercusión internacional fue inédita en la historia del franquismo. A los condenados finalmente se les conmutó la pena, pero los “encerrados” tuvieron que hacer frente a la entrega del pasaporte y a fuertes multas.

Según la fotógrafa Colita, “el encierro en Montserrat marca un hito... porque empieza a haber un claro compromiso político de la gente con los partidos” (Rubio, “La Gauche Divine” 32). Comenzaba así el tardofranquismo, con un recrudecimiento de la represión del régimen frente a una disidencia cada vez más extendida entre la población española, que contrastaba con las actitudes más escépticas o el abandono del escenario político por parte de los miembros del grupo barcelonés. El canto de cisne de la *Gauche divine* tuvo lugar poco después del “tancat” en Montserrat. Se organizó una exposición en

Barcelona con fotografías sobre el grupo, titulada “La gauche qui rit”, que el humorista Perich había transformado en “La gauche que da risa,” por lo exagerado de sus poses. La exposición fue clausurada por las fuerzas del régimen, y sólo décadas después, en el 2000, bajo el auspicio de un gobierno democrático, pudo tener lugar, significativamente en Madrid.

2.2 El compromiso o la vida

A pesar de no articular un programa político vertebrado, los miembros de la *Gauche divine* mostraron una clara voluntad contra la cultura oficial del franquismo, ya que para ellos, en palabras de Colita, como para mucha otra gente, vivir bajo el régimen constituía una humillación (Rubio, “La Gauche Divine” 40), tras haber sido sometidos a una educación conservadora y religiosa. Su rebeldía, como señala Beatriz de Moura, se dirigió contra las instituciones forjadas por la dictadura: “la vida familiar, la educación recibida, los catecismos religiosos e ideológicos” (40). Según Rosa Regás, su antifranquismo no era sólo político, sino también estético, y se definían de izquierdas de manera amplia, “desde los comprometidos políticamente con partidos políticos, hasta aquellos que se consideraban demócratas, sin especificar ni especificarse cuál era y cuál habría de ser en el futuro su ideario (“La Gauche Divine” 13).

Si fueron disidentes al discurso franquista, muchos de ellos, por otra parte, se distanciaron de la izquierda ortodoxa, representada en Cataluña por el PSUC. Para Luis Carandell, esa izquierda divina se oponía a la oficial, “la telúrica”, que “quizá debido a esa oposición ‘en espejo’ a la larga dictadura, se había contagiado de algunos de sus vicios. Por ejemplo, de cierta gazmoñería en materia sexual” (*Mis picas* 201). Estos “nens

de casa bona” rebeldes buscaban “no tant dir no al franquismo, sinó dir sí a la vida” (José María Carandell, “Arqueologia” 9). Entre sus miembros abundaban los “compañeros de viaje”, como lo habían sido los poetas de la Escuela de Barcelona (Barral, Gil de Biedma, Goytisolo, Castellet); algunos mantenían su filiación con el PSUC y otros habían dejado atrás su militancia para instalarse en un cierto escepticismo.

Un ejemplo de esta crisis en el compromiso tradicional lo encontramos en el artículo del filósofo Eugenio Trier publicado en *Tele-eXprés* el 30 de junio de 1969, en el que ponía de manifiesto la desconfianza surgida ante el binomio de “progresista/ reaccionario”. Frente ese “lugar común de seguridad y consuelo” surgía una crisis, un cambio en la sociedad, en la cultura y en la política ante el avance del capitalismo. Se imponía “la necesidad social de instituir nuevos sacerdotes: artistas, diseñadores, *managers...*”. “De pronto,” afirma, “todos nuestros objetos se han vuelto frágiles”: mercancías, artefactos, doctrinas filosóficas, políticas (“Contra el progresismo” 93). El artículo verbalizaba el cambio que se producía en la sociedad española del momento y especialmente dentro de la *Gauche divine*. La sociedad del ocio y el consumo desdibujaban la frontera de lo político, lo cultural, lo económico, y el intelectual se convertía en espectador de la crisis de los grandes relatos de progreso y modernidad.

Las declaraciones de Gil de Biedma al respecto de este desencanto ideológico en la encuesta sobre la *Gauche divine* de 1971 resultan esclarecedoras. Para el poeta, el grupo “se compone de gentes que han sido militantes de izquierda durante su primera juventud y cuyas esperanzas de entonces se han frustrado” (Ana María Moix, *24 horas* 96). Las razones de este cambio se encontraban en las dificultades surgidas ante la represión de la dictadura y a un cansancio de su postura. Como resultado, “la ideología de

esas gentes ha muerto en cuanto proposición práctica de orden colectivo, y sólo sobrevive en aquello que ha podido ser asumido como actitud cultural” (97). Ante la imposibilidad de estructurar un discurso político de oposición, se quedaron en el plano de las costumbres, con una subversión considerada, de manera vaga, de izquierdas, aunque más cercana a la contracultura del 68 que al programa del PC.

Este relativo desencanto, que se adelantaba en una década al que sufriría el común de la población española con la transición política, se traducía en una actitud frívola, irónica y vitalista, que contrastaba con el carácter serio y disciplinado de los intelectuales progresistas de Madrid. El PSUC mantenía vínculos con partidos comunistas europeos, alejados de la presión soviética, como el Partido Comunista de Italia, y, como resultado, mantenía una política cultural más abierta que la del PCE. Gubern señala que, incluso entre aquellos que no comulgaban de manera total con el marxismo, el PSUC cumplió una función de suplencia de oposición democrática en general (Riambau y Torreiro 135). El partido mantuvo “criterios muy amplios de aceptación, tanto de militantes como de ‘compañeros de viaje’, para integrarlos en el ‘frente cultural’” (Riambau y Torreiro 136), si bien es cierto que en algunos momentos afloró una moral conservadora, como cuando Manolo Sacristán le negó el ingreso a Gil de Biedma por su condición de homosexual.

A este cierto escepticismo hacia la militancia le habían precedido años de fuerte compromiso. Un ejemplo de ello es el arquitecto Ricardo Bofill, que desde muy pronto mantuvo relaciones con el PCE. En la universidad, en los mismos años en que transcurre *Últimas tardes con Teresa*, intentó crear un sindicato estudiantil independiente del SEU y por medio de él, otros de sus amigos, como Román Gubern, fueron entrando en el PSUC. Juntos iban a las fábricas y los barrios de extrarradio a lanzar octavillas en el cambio de

turno. A pesar de ello Gubern no podía dejar de reconocer que “efectivamente nosotros éramos burgueses y vivíamos en un mundo burgués” (Riambau y Torreiro 139). Cuando Bofill rodaba su película *Circles*, reconocía que antes de decidirse a hacerlo había dudado entre hacer la película o comprarse un Alfa Romeo (Rubio, “La Gauche Divine 32). No se trataba, por tanto, de militantes comunes.

Por su participación en actos reivindicativos, algunos sufrieron la respuesta contundente del orden del discurso franquista, que seguía la consigna de “reprimir y castigar”. La censura actuaba contra exposiciones de fotografía o campañas de publicidad consideradas escandalosas por eróticas, contra libros, revistas y artículos no permitidos. Los cortes y tachaduras en negro en textos periodísticos no eran infrecuentes, como el secuestro de ediciones enteras de libros y cuantiosas multas. Además, como señala Esther Tusquets, fueron objeto del ataque de grupos de extrema derecha, con bombas en la sede de la distribuidora Enlace y la quema de cientos de miles de libros (*Confesiones* 129).

Sin embargo, el paso de los miembros de la *Gauche divine* por los calabozos de la comisaría de Vía Layetana resultaba bastante fugaz, debido en parte al eco que tenían sus acciones en la prensa y el extranjero y la relevancia social de sus apellidos, que incidía en un trato, si no de favor sí más “civilizado”, como aparece en la novela *Recuento*. Un caso paradigmático se produjo cuando el director de cine Jacinto Esteva fue detenido por poseer una pistola. Lo que no sabía la policía era que se trataba del arma con la que un pretendido guerrillero quería cometer un atentado contra Franco. Esteva permaneció tres días en la cárcel, el tiempo máximo reglamentario. Su paso por la comisaría de Vía Layetana se vio limitado por razones de salud aunque Riambau y Torreiro señalan que

“quien realmente hizo salir al director de la comisaría fue su padre y sus múltiples y poderosas relaciones en la Barcelona de aquellos años” (141).

El carácter en general desvinculado de la militancia, y su afán de transgresión convertía a los miembros del grupo en objetivos de crítica por parte de la izquierda militante por lo que se consideraba una actitud superficial y frívola. Montserrat Roig, vinculada a la izquierda nacionalista, desautorizaba la *Gauche divine* por su falta de compromiso ético en esos años. Esta escritora había participado también en los encierros en el monasterio de los capuchinos de Sarriá y en el de Montserrat. Tras este último, afirma Roig, “la ‘gauche divine’ y aledaños habían encontrado durante tres días de diciembre un breve sentido a sus vidas. Luego retornarían a lo de siempre, a ese devaneo intermitente con la vida política del país” (Mangini, *Rojos y rebeldes* 216). Llega a referirse a ellos como “piltrafas”: “Más tarde sería ejecutado Puig Antich y en 1975 se fusilaría a cinco personas. Las piltrafas no tuvieron, esta vez, la feliz idea de encerrarse en un monasterio para salvar unas vidas... Estaban cansadas y habían aprendido a cerrar los ojos... Nos tomaríamos tres vasos de whisky, dos valiums e intentaríamos hacer literatura con ello” (240-1).

La crítica más significativa, por venir de un intelectual cercano al grupo, un espectador de sus puestas en escena, la realizó Vázquez Montalbán en su artículo “Informe subnormal sobre un fantasma cultural,” publicado en *Triunfo*, del 30 de enero de 1971, una vez que el grupo había llegado a su euforia y crisis de disolución, con el encierro en el monasterio de Montserrat. El título entronca con su obra anterior, *Manifiesto subnormal*, y la posición de intelectual en la nueva sociedad precariamente

consumista y carente de libertades. Para el sujeto letrado, señalaba irónica y amargamente Vázquez Montalbán, no le quedaba más opción que la subnormalidad.

El autor (de)construye el retrato robot de esta izquierda divina, de voyeurs exhibicionistas que no sólo se observan sino que desean ser observados. Inserto en los *mass media*, tras la crisis del 68, el intelectual espectacular de la *Gauche divine* muestra un narcisismo que implica un público, como veremos un poco más adelante. Vázquez Montalbán define a sus miembros como cosmopolitas y partidarios de las modas del momento. Su frivolidad tiene su paralelo en lo político, ya que son “liberales sentimentalmente” y “partidarios de las revoluciones más novedosas” (“Informe subnormal” 3), sin hacer distinciones, por lo que tienen más de “Charlie Brown que de Carlos Marx” (7).

El retrato robot de este grupo, viene a decir Vázquez Montalbán, es creación de sus mismos miembros, que llegaron a creerse su imagen imaginada, y producto de la prensa de Madrid que idealizó la Barcelona burguesa e ilustrada. Para Vázquez Montalbán, “la *gauche divine* es más aparental (*sic*) que real” (3), de ahí que la considere como un fantasma cultural. No obstante, si su naturaleza fue más imaginada que real, los ataques que recibió debido a su talante poco ortodoxo convirtió a la *Gauche divine* en un objetivo que permitía a la izquierda “denunciar las trampas de la derecha y a la derecha devaluar a la izquierda. Nunca se vio fantasma tan necesario” (5).¹⁰

¹⁰ Antoni Jutglar, de filiación progresista cristiana, se refería en su *Història crítica de la burgesia a Catalunya* (1972) a una serie de “manifestacions ‘lúdiques’” de un grupo con extraordinarias muestras de exhibicionismo orientado a “menjar, beure, vestir, desvestir, dormir,” cuyos miembros conformaban “els punts més dèbils d’una ‘bona societat’” que, habiendo fracasado en sus objetivos históricos, eran víctimas de su aburrimiento. Tal puesta en escena tiene su público, “com en un espectacle circense--vestits,

Su frivolidad, enarbolada casi con orgullo frente a la seriedad de los militantes o la vulgaridad del franquismo, se convirtió en objeto de polémica y declaración de principios. Su actitud, desde disfrazarse de novias en grupo y pasearse por las principales calles del Ensanche, pasando por practicar nudismo en la playa, se convirtió en la estrategia un tanto carnavalesca de suspensión temporal del orden del discurso, protegidos por la fama de sus obras y de sus apellidos. Sin embargo, la acusación de elitismo de “hijos de papá” o “nens de casa bona” pesó desde el primer momento y hasta hoy sus miembros tratan de desautorizarla con un ímpetu que avisa de lo acertado de este reproche. Para Rosa Regás, el elemento común de sus miembros “no era ni sus orígenes sociales ni su fortuna personal, inexistente en la mayoría de los casos”, sino un interés cultural y político (Regás, “La Gauche Divine” 14), muy alejados de la imagen que daban los moralistas de “frívolos adinerados que jugaban a la izquierda progresista” (Regás, *El valor* 30). Sin embargo, según Colita, al mismo tiempo que pertenecían a la alta burguesía, sufrían una especie de desclasamiento que se traducía en un acercamiento a las clases más modestas: “lo que más le gustaba a la pija que era yo entonces era callejear y andar de juega con los gitanos” (Entrevista 1).

No obstante, la pertenencia a un estrato social privilegiado conformaba sus características principales: cosmopolitismo--podían viajar al extranjero, casi un privilegio durante la dictadura, y medios económicos--, su afán lúdico--eran noctámbulos cuando la costumbre no se había extendido--, y posibilidad de ocio--el veraneo en la Costa Brava. A

despullats o disfresats de mil maneres diferents” (402). Jutgar acierta al señalar lo espectacular del grupo, pero, si bien se reprocha su proyecto progresista depauperado por la frivolidad, parece que recrimina una actitud poco sujeta al “seny” burgués más tradicional.

pesar de defender posiciones progresistas en la política, igualdad genérica, liberación de las costumbres y estética, reproducían una actitud clasista heredera de su grupo social. Cuando el país no había desarrollado el sector terciario, ellos consiguieron articular el tejido cultural por medio de diversas empresas e iniciativas que se han demostrado acertadas. Según Rosa Regás, “hacíamos lo que hacíamos y lo hacíamos lo mejor posible porque así nos ganábamos la aceptación de nuestros iguales, de nuestros amigos, de todos aquellos que considerábamos los mejores” (“La Gauche Divine” 20). La aceptación en el grupo dependía de cierto volumen de éxito y de reconocimiento social. Para Oriol Maspons, otro de los fotógrafos, y más vehemente en sus opiniones, se explicaba esta aceptación “porque eran los mejores de cada casa y tenían que ser muy divertidos... Era una capillita, y por descontado no podía entrar cualquiera... Éramos clasistas, como Dios manda” (Rubio, “La Gauche Divine” 27).¹¹ La posibilidad de ser aceptado en esta aristocracia de la progresía no dependía tan sólo del gesto positivo de sus miembros hacia el neófito sino de la capacidad de participar en su vida social, de “alternar” hasta la madrugada en Bocaccio donde la copa costaba 100 de las antiguas pesetas, viajar al extranjero con asiduidad o disfrutar de una casa de verano en Cadaqués. El resultado era un grupo cuyo retrato de revolucionarios de salón era susceptible de convertirse en parodia, como se observa en *Los alegres muchachos* o *Con la miel en los labios* (1997),

¹¹ Otros testimonios subrayan lo ambiguo de este elitismo. La periodista y escritora Maruja Torres, en sus memorias, señala que, aunque ella “no era de su mundo,” era aceptada porque “les resultaba bastante divertida” (113), y recuerda con ironía que “para los que mejor me entendían, yo representaba algo que a los catalanes sin complejos le ha resultado siempre conmovedor: el denodado esfuerzo por integrarse de una charnegueta auténtica” (114).

de Esther Tusquets.¹² Barcelona se había convertido en una fiesta y los miembros de la *Gauche divine* eran sus anfitriones.

Podemos observar en este grupo la misma evolución que, referida a la *intelligentsia* francesa, recogía Debray a lo largo de los sesenta. Las instituciones de prestigio tradicionales, como la universidad, eran sustituidas por los medios de comunicación masivos. El sujeto letrado ya no sólo recibía la atención de un público, sino que dependía del mismo. La preponderancia de los medios visuales, aspecto que veremos con más amplitud en el apartado siguiente, imprime a este grupo de Barcelona un carácter mediático, ya que sus acciones políticas se convierten en puestas en escena necesitadas de un eco nacional e internacional, como se vio en el encierro en Montserrat. El intelectual progresista, de la redacción del periódico, como en el caso de Émile Zola, cambiaba de escenario y salía a las calles, con Sartre arengando a los estudiantes en el mayo del 68 junto a Foucault. Pero también cambiaba el canal de expresión: frente al predominio de las palabras en el sujeto letrado de finales del XIX, en el intelectual post-mayo la imagen toma protagonismo. La *Gauche divine* se convertía en una colección de retratos y actitudes immortalizadas.

Para Vilarós, este grupo se convierte en “la expresión de una de las primeras culturas metropolitanas ligadas al proceso de la globalización capitalista” (“El menú” 169), y como tal sufría el proceso de desdiferenciación de lo político, lo cultural, lo económico. Con el avance del capitalismo y la irrupción del “sueño consumista” de la

¹² En la novela de Tusquets, arquitectos, editores y periodistas, después una proyección en el jardín de Villa Medici de *El acorazado Potemkin*--el filme de Serguei Einsenstein de 1925 símbolo de la revolución soviética--discutían cuál era el mejor modelo de revolución para España: la soviética, la china o la cubana.

población española, el discurso progresista, una vez que se pudo extender gracias a una cierta apertura del régimen, como habíamos visto referido al mayo del 68, se convirtió en una moda, un imaginario de signos convertidos en mercancías. Su escepticismo en cuanto a la militancia tradicional se adelantaba al desencanto de la transición política. Como afirma Vilarós, en su libro *El mono del desencanto*, con el grupo de Barcelona tiene lugar un proceso de “traducción a mercancía de consumo que la sociedad española hará más tarde de sus valores e ideologías políticas y de sus vanguardias culturales” (78), y que afecta de manera directa a la acción revolucionaria (80).

Ahondando en esta línea, consideramos que la *Gauche divine* misma se convertía en un icono-mercancía. Recordemos cómo el grupo y su forma de vida se vieron quintaesenciados en la campaña de publicidad, creada por Oriol Maspons, que convirtió a la calle Tuset, con sus tiendas de moda y sus bares a la última, en Tuset Street, siguiendo el modelo de Carnaby Street de Londres. Las camisetas promocionales con el plano de la calle se convirtió en metonimia de esa constante obsesiva para la izquierda divina que era la ciudad de Barcelona. Era la primera vez que se utilizaba este soporte material con fines publicitarios en España, y resultó ser un éxito.¹³ Esta *intelligentsia* progre se convertía finalmente en una marca connotada de prestigio cultural.¹⁴

2.3 Una cultura de lo visual

¹³ Como señala Oriol Maspons, que creó el nombre de “Tuset Street” y las mismas camisetas, con la venta de éstas ganó trescientas mil pesetas de la época (Rubio, “La Gauche Divine” 37).

¹⁴ La mercantilización del grupo, más allá de la consideración de “objetos” adquiribles que puedan tener sus memorias o fotos, la encontramos de manera nada metafórica en una *boutique* de la Ciudad Condal que ha tomado el nombre del grupo, con afán un tanto *retro*. Vid. www.lagauchedivine.com.

Como ya señalamos, la multidisciplinariedad era una de las características principales de la *Gauche divine*, desde la arquitectura y el urbanismo al cine, pasando por la publicidad, la fotografía, la producción editorial, la pintura, el diseño, el cómic, el ensayo y el análisis semiótico, la novela, la poesía y el periodismo. Su producción cultural, vanguardista y partícipe del relato revolucionario del 68, ha sido de gran relevancia para la historia intelectual española, ya que abrió el camino a una (pos)modernidad más profunda que la simplemente económica, aunque todavía no ha sido lo suficientemente apreciada en su justo valor.

Desde la actividad más comercial hasta la más artística, de lo escrito a lo filmado, fotografiado, pintado o grabado, esta producción discursiva mantiene su tono de rebeldía y de juego, de una subversión no tanto revolucionaria como irónica, antisistema, y con una intención de “buen gusto.” No hay que obviar la relevancia ideológica de estas obras, que iba más allá de una nueva estética, porque implicaban una sociedad más abierta, en claro contraste con el ambiente de la dictadura. Como ejemplo, podemos ver el edificio social de *Walden 7*, proyectado por el Taller de Arquitectura, una construcción, a las afueras de Barcelona, en Sant Just Desvern, que se convirtió en un símbolo de esa intelectualidad progresista, ya que algunos de sus miembros hicieron de ella su lugar de residencia. Como señala en la página web del edificio Anna Bofill Levi, que formaba parte del equipo de arquitectos, *Walden 7*, construido a finales de los sesenta, era “una pequeña parte de una utopía hecha realidad,” que nació en una época marcada por el mayo francés y que “propició una reflexión sobre la vida de las personas en su globalidad, desde lo individual y privado hasta lo social y las relaciones interpersonales...” (1). Sin embargo, su carácter inacabado, ya que constituye la primera fase

de un proyecto más extenso, y los obstáculos que en su contra fueron poniendo las autoridades del régimen, junto con la deficiente calidad de los materiales utilizados, hicieron de esta obra un símbolo de las expectativas no cumplidas de este grupo intelectual, ya porque el país no estaba preparado para tales cambios, ya por la represión del régimen o por el abandono de los ideales antes defendidos.¹⁵

Periodistas, novelistas, poetas, editores, publicistas tuvieron que hacer frente a la censura oficial que actuaba negando su discurso subversivo por medio de secuestro de ediciones de libros y revistas, como *Triunfo*, eliminación de versos o multas por falta de decoro.¹⁶ Sin embargo, los miembros de esta izquierda divina detentaron una capacidad de producción ideológica que articuló un nuevo orden del discurso, capacitado para oponerse, no de manera frontal, a los mecanismos de control social y cultural del franquismo. Lo visual predomina en sus obras, énfasis que se dejó notar en la literatura. En la poesía de los novísimos, la presencia del cine es fundamental, y las referencias al mismo son constantes. El cine ocupa un lugar central en la educación sentimental de esta generación, como se observa en el poema “El cine de los sábados”, de Antonio Martínez Carrión, que dio título a uno de los volúmenes de memorias de Terenci Moix.

¹⁵ En la novela *El amante bilingüe*, Marsé lanza su crítica, cargada de ironía, contra este grupo que, una vez llegada la democracia, se sitúan en puestos institucionales de la Cataluña de Pujol. El protagonista vive en Walden 7, un edificio en decadencia, como los ideales de esos antiguos progresistas ahora en el poder.

¹⁶ En la antología de los *Nueve novísimos* sólo se documenta un verso eliminado, en un poema de José María Álvarez, aunque la obra de *Walter, ¿por qué te fuiste?*, de Ana María Moix, sufrió severos cortes. En 1973, una fotografía de Maspons, en la que aparecían dos parejas compartiendo una misma cama, de una campaña de una tienda muebles recibió una multa de 75.000 pesetas.

La presencia de lo visual resultaba un reflejo de la relevancia que habían adquirido en España los medios de comunicación masivos y el interés que suscitaban sus teóricos, como McLuhan. Esta actitud abierta a las nuevas tendencias en el pensamiento que llegaban de más allá de las fronteras se plasmaba en la creación en 1967 de la Escuela de Comunicación y Diseño Eina, tras la visita del Gruppo 63 italiano, con Umberto Eco, Gillo Dorfles y Furio Colombo. La nueva sociedad de los *mass media* no sólo suponía una ampliación de las formas de recepción y de difusión informativa, también significaba una crisis para la jerarquía tradicional de la cultura y su canon. La difusión masiva, “democrática,” creaba un nuevo paradigma que trastocaba el orden anterior que deslindaba cultura elevada y cultura popular. Los artefactos culturales del canon se convertían en objeto de disputa entre las clases altas, que deseaban mantener su carácter elitista, y las clases medias, ansiosas por consumir y detentar esas obras elevadas, como señalaba Pierre Bourdieu en su estudio *La Distinction* (1979). El nuevo paradigma suscitó la discusión entre apocalípticos e integrados, como titulaba Umberto Eco su famosa obra, publicada en su traducción al español en Lumen en 1968. Pese al carácter elitista de muchas de las puestas en escena de la *Gauche divine*, sus miembros se consagraron a la ruptura de los límites del canon. Conocedores privilegiados de la alta cultura, habiendo estudiado en la universidad y viajado por Europa y los Estados Unidos, sentían especial predilección por las obras visuales difundidas de manera masiva, ya fuera de estilo más alternativo o de autor o más comercial. Además del cine, es reseñable su admiración por el cómic, como se ve en la novela *Suma* de Beatriz de Moura, con referencias a Tin Tin, Supermán, Tarzán y King Kong, o en los ensayos de Gubern.

Mostraron también inclinación por subgéneros literarios al margen del canon, como novelas de detectives, de misterio, de terror y eróticas.¹⁷

El medio se convirtió en el mensaje, de ahí la relevancia de la semiótica en estos años. El estudio y análisis de los signos cargados culturalmente suscitó la curiosidad de muchos de los miembros de esta izquierda divina, ya que esta nueva disciplina evidenciaba un nuevo escenario: la ampliación de medios de comunicación multiplicaba las formas y recursos de representación. La *Gauche divine* se sirvió de este nuevo espacio para articular un discurso voluntariamente lúdico pero al mismo tiempo subversivo frente al franquismo y la izquierda ortodoxa.

Gran parte de las obras críticas y teóricas fundamentales de aquellos años se publicaron en Anagrama y Tusquets. Susan Sontag--a quien Castellet denominó “papisa” en su prólogo de los *Nueve novísimos*--desde fecha muy temprana fue traducida e impresa en España y sus teorías estéticas, en esa etapa de crisis de la poética de la modernidad, se difundieron en el mundo hispanohablante desde Barcelona. Sus “Notes on Camp” (1964), de gran peso en el ambiente contracultural, señalaban esta nueva forma de interpretar materiales culturales, desde una perspectiva irónica y desestabilizadora, poniendo en entredicho el canon establecido. Lo *camp* como manierismo, como “being-as-playing-a-role” (Sontag 280), se convirtió, como veremos en el capítulo quinto, en la base teórica del grupo de Barcelona y de su vertiente poética, los novísimos. Como nueva forma de interpretar, el término acuñado por Sontag se convertía en una nueva estrategia

¹⁷ En esta tarea destaca la editorial Tusquets, en cuyo catálogo incluía, entre otros, al inspector Maigret, del belga Georges Simenon, *El golem*, de Gustav Meyrinck, y la que fue durante muchos años la única colección de literatura erótica en España, “La sonrisa vertical.”

semántica, que ahondaba en lo irónico, sentimental, estridente, artificioso (Sontag 277). Con su “sincretismo cultural,” en donde cabían tanto los comics como la ópera, la *Gauche divine* intentó poner en práctica esta estrategia semántica con una intención política, ya que, frente a la España del desarrollismo y el boom turístico--traducidos en el folclorismo falso y hortera del “Spain is different,” la música comercial de Manolo Escobar y la “españolada” cinematográfica--, el grupo de Barcelona apelaba a una cultura más internacional, más compleja y rica.

Las fotografías de Miserachs, Maspons y Colita, las películas de la Escuela de Barcelona, los comics de Sió, los proyectos arquitectónicos de Bofill y Tusquets señalan esta presencia de lo visual en el grupo. Una segunda mirada a este caudal semiótico nos señala la tendencia autorreferencial del mismo. Los retratos de sus puestas en escena de progresismo barcelonés bohemio de clase alta se unen a su reflejo en sus novelas, viñetas, catálogos editoriales, en algunas películas...¹⁸ En muchas de sus obras sus creadores se ponen en escena, por lo que ya no sólo muestran un carácter espectacular, sino también especular, que adquiere su forma más acentuada en la corriente memorialística que, ya en los años de la democracia, han ido desarrollando, como veremos más adelante. En su tendencia narcisista se advierte el esfuerzo del grupo por definir su autenticidad. Sus miembros son conscientes de estar siendo observados por su público de imitadores y críticos, y acentúan sus poses y la actuación de sí mismos.

La *Gauche divine* deseaba participar del proceso de iconización al que Haro Tecglen hacía mención a propósito de los años sesenta y, una vez transformada en

¹⁸ Recordemos el fallido intento comercial del filme *Tuset Street*, que contaba con Sara Montiel de protagonista.

imagen-fotografía-gesto, deseó volverse icono de su época. Sin embargo, a pesar de su esfuerzo, tal proceso no consiguió extenderse más allá del circuito de sus prosélitos.

2.4 Una erótica de la cultura

Como recuerda Beatriz de Moura en la entrevista a Oliva María Rubio, en la revista *Siglo XX*, cuya trayectoria fue bruscamente cortada por la censura, apareció un irónico artículo de Salvador Clotas titulado “Elogio de la frivolidad” que levantó bastante polémica, sobre todo entre la izquierda ortodoxa. Se presentaba como un manifiesto que verbalizaba las actitudes disidentes de esta progresía barcelonesa. Su lema parecía ser “no importa el qué dirán,” ante los críticos y los moralistas y la sexualidad sería uno de sus caballos de batalla. En consonancia con el discurso del 68 y las nuevas corrientes contraculturales y críticas con el sistema, como el hippismo, el feminismo, el ecologismo o la experimentación con drogas, la *Gauche divine* deseaba poner en suspenso la moral tradicional haciendo hincapié en la revolución sexual. Esta liberación de costumbres se convirtió en uno de sus rasgos más recordados y una constante en la ficción que los representa, tal vez por el contraste tan fuerte con el resto de una sociedad sometida a la presión del catolicismo conservador, al discurso patriarcal que marginaba y ocultaba el cuerpo y el placer que no fuera masculino y heterosexual.

Como señala Michel Foucault en su libro *El orden del discurso*, es respecto a la sexualidad y la política donde la malla de prohibiciones y control discursivo resultaba más apretada (15). La dictadura de Franco ejerció su fuerza represora en ambos frentes. A principios de los cincuenta, para Carlos Barral el país exudaba un carácter de placer solitario, de un “cariz masturbatorio” (*Años de penitencia* 114). Esa España, todavía

agraria, en palabras de Vázquez Montalbán en su *Crónica sentimental*, citando a Luis Carandell, “seguía adscrita al camisón con ventanilla, y cuando en un cine de barrio el 3R de la clasificación moral había dejado escapar un beso con regodeo, se armaba un pataleo de padre y muy señor mío... con los que el público masculino testimoniaba su deseo de no permanecer al margen de la Historia” (102). Sin duda el gran cambio al respecto lo facilitó el turismo masivo. La llegada de miles de europeos, y sobre todo europeas del norte, transformó profundamente el imaginario erótico de los nativos. Sólo se puede encontrar explicación en la presión económica y social del turismo el que en 1962 apareciera en la televisión pública, órgano de difusión de la ideología en el poder, un bikini por vez primera. Una vez iniciado, el proceso resultaba imparable. Como afirma Gubern en sus memorias “durante el franquismo España vivió tres revoluciones sexuales: la del turismo, la del coche utilitario y la de la píldora anticonceptiva” (117).

Su liberación pasó por un proceso de rechazo y superación de tabúes. Según Gubern, su generación no tuvo “una educación sentimental, salvo la forjada aleatoriamente en las salas de cine, ni una educación sexual. Vivíamos en un mundo de mitos y de prejuicios” (113). Sin embargo, dentro del conservadurismo moral, la prostitución constituía el medio institucional de formación de los jóvenes. Para los herederos de estas estirpes de la burguesía industrial, existía toda una variedad de *meublés*, por los que Barcelona era famosa, en la parte alta de la ciudad, como Pedralbes, que se denominaba “el barrio chino perfumado” (Gubern 126-7).

La educación sexual de los hombres de clase alta difería en gran medida de la de las mujeres. En el primer caso, como Carmen Martín Gaité apunta en su ensayo *Usos amorosos de la posguerra española*, no se veía con malos ojos, e incluso se prefería, que

el hombre tuviera relaciones sexuales antes del matrimonio. Para ello se relacionaban con mujeres de estrato social más bajo. Como escribe Oriol Bohigas, él, como otros jóvenes miembros de la burguesía, acudía a las verbenas de San Juan, “a algún baile de medio pelo” donde conocía a chicas de “medias virtudes”, “que procedían de barrios más humildes y eran dependientas de los almacenes Jorba, mecanógrafas de cualquier despacho, peluqueras y manicuras” de la periferia de la ciudad (111-2).¹⁹

Sin embargo, a las muchachas de clase alta, destinadas a matrimonios con jóvenes de su mismo grupo, les quedaba vedada cualquier posibilidad de experimentación al margen del matrimonio, de acuerdo a los principios de la moral católica tradicional. Según Teresa Gimpera, “en nuestra época, todos nos habíamos casado muy jóvenes pero no con la persona que queríamos. Lo hacíamos para escapar de casa. Era la única forma de tener una vida sexual, digamos, ordenada, y luego, todo fue un desastre” (Rubio, “La Gauche Divine” 40). Con los sesenta, sin embargo, llega el hippismo de clase alta a la ibicenca y el discurso del amor libre, que no quedaba al alcance de la mayoría de la población en España.²⁰ En palabras de Oriol Regás, “la gente dejó de tener amantes (a escondidas) para tener parejas...” (Rubio, “La Gauche Divine” 29). Según Riambau y Torreiro, “no eran raros los cambios de pareja, las escapadas de cama en cama, un

¹⁹ No se puede olvidar la importancia de las criadas como medios de iniciación sexual de los “señoritos,” hasta constituirse en un personaje literario. Vid. “Baño de doméstica,” de Carlos Barral, en la novela *La cólera de Aquiles*, de Luis Goytisolo, o en el melancólico personaje de Maruja, en *Últimas tardes con Teresa*. Nos remitimos al análisis de algunos aspectos de esta relación interclasista en el capítulo siguiente.

²⁰ Rosa Regás, en el cuestionario de 1971 señalaba burlonamente que, para pertenecer al grupo, había que “creer firmemente que la libertad sexual era posible y practicarla en la España de los sesenta” (Ana María Moix, *24 horas* 90).

ludismo practicado a veces con los lógicos problemas de conciencia derivados de una educación que muchos no tenían tan asumida como desearían o proclamaban” (150).

La corriente de la liberación sexual dejaba a su paso sus propias víctimas, tras una pretendida autonomía de la moral burguesa: ruptura de relaciones sólidas, disputas, celos, proyectos profesionales bloqueados. Podemos aventurar que los mayores afectados eran las mujeres, que inmersas en la causa de la igualdad con respecto a los hombres, habían descubierto el doble rasero con el que eran medidas y el desdén que sufrirían años después, como se observa en la voz de Elia en *El mismo mar de todos los veranos*, de Montse Graupera en *Los alegres muchachos*, la protagonista de la novelita inserta en *La cólera de Aquiles*, la ironía amarga de *Historia de un idiota*, o en los versos de José Agustín Goytisolo.²¹

Según Luis Carandell, el grupo de Barcelona aportó una nueva perspectiva sobre la disidencia al régimen, ya que intentaba evitar esa “gazmoñería” en materia sexual de la que adolecía el progresismo adusto de los militantes tradicionales. No obstante, su liberación sexual dentro del espacio privilegiado de sus veraneos y viajes al extranjero venía a sustituir la subversión política, bloqueada por la represión de la dictadura. Tras los primeros sesenta, cuando muchos de sus miembros habían participado en acciones

²¹ En la novela de Azúa se describe, desde los años ochenta, a estas víctimas “de una vida aventurera y dramática; las borracheras, la soledad, la ingratitud, el desprecio, la persecución pública; este ha sido el pago que recibieron aquellas heroínas de cabello cardado y minifalda que agitaban sus cuerpecillos en el sendero de la guerra de los años sesenta provistas de un diafragma y de un libro de Simone de Beauvoir” (40). Goytisolo, por su parte, recupera a las “Madres del mayo francés”: “Lidia a la que yo amo sin ser correspondido/ un día me contaste que la hermosa revuelta/sirvió para que muchos de aquellos trepadores/a un catre os empujaran diciendo: ‘¡Ya sois libres!’” (*Poesía* 322).

contrarias al franquismo, se percibía un cansancio político. El país cambiaba, pero no lo suficientemente rápido para las perspectivas de la *Gauche divine*. Una vez cortada la vía revolucionaria en lo político, quedaba la subversión en las costumbres, en lo sexual.

En un país en que la sexualidad y política eran tabúes, se producía una extraña sinergia entre ellos. Frente a la prohibición oficial, todo se impregnaba de lo erótico-revolucionario, y la cultura disidente, en palabras de Colita, resultaba “sexy” (Rubio, “La Gauche Divine” 38). Este aire sexualizado, a veces irónico y siempre desafiante, se observa en las fotografías del grupo, revistas como *Bocaccio*, siempre con modelos nórdicas en portada, sus fiestas y cambios de pareja, y algunos de sus textos de ficción, como en el *Walter* de Ana María Moix, que fue víctima de múltiples cortes por la censura, en *La torre de los vicios capitales* o *Melodrama* de su hermano Terenci, en la serie *Antagonía*, de Goytisolo o en *El mismo mar*, de Tusquets. Con su relativo control discursivo ponían en juego una suspensión el orden franquista que negaba el cuerpo, y participaban activamente en el cambio social que se estaba dando en España.

2.5 La subversión como espectáculo

El control de un espacio mediático, a pesar de su carácter alternativo, pero prestigioso en España y el extranjero, permitió a los miembros de esta izquierda divina detentar una capacidad de proyección de sus obras, textos, discursos, acciones, no sólo dentro de su estrecho círculo, sino a través de todo un tejido social: de una clase media progresista que se iba formando, del mundo universitario que crecía de manera desorbitada, de una disidencia al régimen de base cada vez más amplia.

Como ha señalado la crítica, en la *Gauche divine* se produjo un desdibujamiento de las fronteras entre lo económico, político y cultural, representado en el predominio de la publicidad, que sirvió como plataforma de sus puestas en escena (Vilarós, “El menú”). Cuando en octubre de 1967 se presenta la editorial Tusquets, se elige la sala Price, antiguo local de boxeo. El espacio, marginal y espectacular, resultaba simbólico: la por entonces modesta editorial pretendía hacer frente, no tanto al discurso franquista en bloque, sino a su pobreza cultural, a su localismo provinciano, a la ausencia de vínculos con Europa y la cultura occidental que se estaba desarrollando. Las presentaciones de libros constituían una de las actividades principales del grupo, en donde se hacía necesario que acudiera la prensa amiga, como *Tele-eXprés*, o publicaciones de difusión más limitada del ámbito progresista.²² El libro, objeto de consumo, adquiría unas implicaciones políticas subversivas nada desdeñables, que compartía con las revistas disidentes. De entre ellas destacaba *Triunfo*, que pasaba a ser un signo externo de disidencia al régimen que articulaba una sociedad democrática en ciernes.²³ De la misma forma, los libros editados por las editoriales del ámbito de la *Gauche divine* relacionaban a los lectores españoles con las nuevas corrientes de pensamiento y la literatura ajena al canon español oficial, por lo que Tusquets, Anagrama, La Gaya Ciencia y otras se convertían en marcas de progresismo que articulaban esa disidencia al orden hegemónico.

Sin embargo, el punto álgido, y más mediático, de su acción disidente fue el encierro en el monasterio de Montserrat. Tras sus preparativos en la sala Bocaccio, Rosa

²² Para formar parte del grupo, decía irónicamente Regás, era necesario “haber asistido por lo menos a veinte presentaciones de libros, entre 1965 y 1969” (Ana María Moix, *24 horas* 90).

²³ Vid. prólogo de Vázquez Montalbán en *Crónica sentimental* y el capítulo dedicado a la revista dentro de *El mono del desencanto*, de Vilarós.

Regás dispuso una rueda de prensa clandestina que, inexplicablemente, escapó al conocimiento de las autoridades. Numerosos medios del extranjero estuvieron pendientes de la evolución del encierro. Seguramente haya sido este acto de rebeldía el más asertivo por parte de la *Gauche divine*, y en el que se expusieron al castigo más duro. Pero incluso en este contexto de represión política, lo lúdico y frívolo permanecía. Una vez que empezaron a escasear las vituallas, Oriol Regás decidió enviar una furgoneta de uno de los mejores restaurantes de Barcelona, el Via Veneto, con vino de Vega Sicilia, que fue interceptada por las fuerzas policiales y fue a parar al Hospital del Cottolengo, en una de las zonas marginales de la ciudad.

Estas acciones mediáticas, que se oponían a la sobriedad y seriedad supuestas en la ortodoxia marxista, necesitaban de un público que observara la puesta en escena, aun enfrentándose al orden de la dictadura. En el “tancat” de diciembre de 1970 se encontraban los cineastas Manel Esteban y Pere Domènech, que rodaron unas cinco horas de película con los encerrados. A su vez, Colita tomó las únicas fotografías del acto, por lo que recibió una multa de 5.000 pesetas (Riambau y Torreiro 144). Rodaje y fotografías mezclaban la acción política y reafirmaban la identidad de la izquierda divina. La espectacularidad quedaba reflejada sobre sus miembros, testigos de sí mismos. Su autorreferencialidad ya se había filtrado en las fotografías de Miserachs, Maspons o Colita, en el decorado vacacional de la Costa Brava, divirtiéndose y observándose unos a otros, con un ambiguo juego de mostrar y esconder, una voluntaria impudicia como reacción a la virtud burguesa del decoro y el recato. Su vida fácil y ajena, aparentemente, a las fatigas sociales, políticas y económicas del país aparecía también en las novelas de

Vázquez Montalbán o Terenci Moix, los cuentos de Marsé, los artículos de Ana María Moix o Joan de Sagarra.

Si, de acuerdo a Vázquez Montalbán, el intelectual de finales de los sesenta mantenía una doble naturaleza de espectador de la cultura y la sociedad, y de actor “del gran espectáculo de la insatisfacción,” (Colmeiro y Vázquez Montalbán, “¿Qué pueden los intelectuales?” 149), la *Gauche divine* se observa como cuerpo social que reproduce las tensiones de la sociedad española a caballo de la pre/pos/modernidad, deseosa de libertad política, sexual y de consumo. Esta progresía se observa a sí misma y se pone en escena como juego hasta que llega el endurecimiento del régimen, el desencanto político o simplemente el aburrimiento.

2.5.1 Bocaccio como paradigma

La sala de fiestas Bocaccio abre sus puertas, de mano de Oriol Regás, en febrero de 1967, en la parte alta de la calle Muntaner, en el momento de plenitud del grupo. Desde sus inicios se convirtió en el punto de encuentro de los profesionales e intelectuales progresistas barceloneses, donde discutían de lo divino y lo humano, de arquitectura, urbanismo, la novelística del Boom latinoamericano, política española e internacional, cultura de masas, semiótica, estructuralismo... Confluía en este espacio, como antes había sucedido en el modesto restaurante del Barrio Chino Casa Mariona, gente muy heterogénea, desde literatos a modelos y actrices, pasando por arquitectos, editores, cantautores, novelistas, poetas, fotógrafos, diseñadores... Podemos decir que este espacio quintaesenciaba a la *Gauche divine* por su carácter lúdico y noctámbulo, en

un momento en España en que pocos se podían permitir trasnochar.²⁴ Como lugar cerrado, mantenía su derecho de admisión y su carácter elitista, que se materializaba, de manera poco metafórica, en el elevado precio de las copas.

La decoración modernista de la sala de fiestas, con madera y terciopelo, “citaba” a la burguesía industrial e ilustrada de la ciudad en su esplendor. Este era el escenario de subversión espectacular de la *Gauche divine*, donde, como aparece en el relato de Marsé “Noches de Bocaccio” o, transformado en Decamerone, en *El sexo de los ángeles* de Terenci Moix, se discutía de proyectos editoriales, se creaban nuevas estrellas del Boom, se cambiaba de pareja o se ponían en marcha acciones políticas.²⁵ En estos espacios lúdicos y nocturnos, ajenos aparentemente al orden franquista, la *Gauche divine* era observada por un público curioso, que no se atrevía o no podía ejercer ese papel provocador, como vemos en la parejas “tradicionales” de *Los alegres muchachos* que asisten al espectáculo. La izquierda divina era consciente de recibir la atención de otros grupos, ya fuera para mostrar admiración o crítica. Con ello, su identidad colectiva se fortalecía: *eran*, ya que *eran deseados*.

²⁴ Según relatan Riambau y Torreiro, los socios del local invertían su dinero de manera peculiar: “podían beber sin restricciones, pero, a final de año, el importe de tales copas se deducía del monto de su inversión. Inútil es decir que varios de los socios originales se bebieron literalmente sus acciones, que acabaron en manos de Regás” (148).

²⁵ Este ambiente de escenario teatral recuerda al artículo de Gil de Biedma “Revista de bares,” referido al Stork Club, anterior a Bocaccio. En él coinciden dos clientelas, los jóvenes, que se asoman curiosos “a la baranda del altílo, como un coro a una escena” (206), y aquellos que tras haber vivido una juventud repleta de expectativas son “el símbolo de una cierta nostalgia y de una cierta frustración” (“Revista” 206).

Oriol Regás aplicaba su mentalidad empresarial al grupo de Barcelona. Según sus palabras, lo importante era crearse “un nombre, después una marca y después un medio de difusión” (Rubio, “La Gauche Divine” 28). Si la etiqueta la dio el artículo de Sagarra, pronto Bocaccio, además de sala de fiestas, se convirtió en una marca de la progresía *chic*. Se crearon objetos de diseño marcados con la B psicodélica diseñada por Óscar Tusquets, entre los que destacaba una edición del *Decamerón*, referente de alta cultura y marcado como erótico. Bocaccio amplía su campo de acción a las agencias de viajes--con vuelos charter a Ibiza, Roma, Ajaccio, Londres y Nueva York, para estos profesionales ansiosos de cosmopolitismo--, empresa de diseño, compañía discográfica--graba discos de la “Nova Cançó” como Maria del Mar Bonet--, y productora de cine de la Escuela de Barcelona.

Dentro de sus proyectos destaca la revista *Bocaccio*, que editó unos cincuenta números, desde junio de 1970, y duró casi cuatro años. En ella participaron Jacinto Grau, Juan Marsé, Xavier Trías, Vázquez Montalbán, Enrique Vila-Matas, el Perich, Salvador Clotas y otros. Se dirigía al público masculino, con la intención de crear el “hombre Bocaccio,” sofisticado, atento a las novedades en Barcelona, Europa y los Estados Unidos: “usted es un hombre joven, guapo, esbelto, soltero y... solo en la vida... Y usted se aburre. Se aburre mucho, muchísimo” (1, 47). En sus páginas se incluían reseñas de actualidad política, de literatura extranjera, teatro, el último cine. A los reportajes sobre el hippismo en Ibiza, la contracultura en California y los “viajes” con LSD seguían reportajes fotográficos, de corte más publicitario, sobre coches de gran cilindrada con modelos nórdicas, o sobre las playas de Ipanema y Bahamas y sus jóvenes en bikini. Confluían, de esta manera, los signos prestigiados de la moda, el consumo y el estatus

social alto, en un texto visual erotizado. El foco de atención, además de lo extranjero y cosmopolita, se centraba en la ciudad de Barcelona, su oferta cultural y su vida nocturna. La revista no olvidaba su origen y se centraba en la sala de fiestas que le da nombre, con textos e imágenes acerca de sus clientes. De nuevo, la producción discursiva de este grupo actuaba como un espejo, siguiendo su tendencia narcisista de autorreferencialidad.²⁶

2.6 La *Gauche divine* en la literatura

Si bien gran parte del caudal discursivo producido por este grupo se relaciona con lo visual, no son pocos los textos literarios escritos por y sobre sus miembros. Aunque una generación anterior, destaca la Escuela de Barcelona de poesía, con Carlos Barral, José Agustín Goytisolo, Gabriel Ferrater, Jaime Gil de Biedma y José María Castellet, exhaustivamente estudiada por Carme Riera (*Escuela de Barcelona*). Sus miembros fueron creadores, editores y lectores cosmopolitas que influyeron de manera decisiva en los escritores de la *Gauche divine*. Sin este grupo poético no habría sido posible el *aggiornamento* de la lírica española que supuso la aparición de los *Nueve novísimos poetas* (1970).

²⁶ A lo largo de varios números se publica un cómic firmado por Enric Sió, con un estilo próximo a la modernidad de Guido Crepax. En sus viñetas, unos murciélagos que llegan a la sala de fiestas, a la una de la noche se transforman en los miembros de la *Gauche divine*, entre los que se pueden reconocer a Oriol Regàs, Joan Manuel Serrat, Terenci Moix, entre otros. Se infiltran en el local unos zombies con cola de lagarto, a los que llaman “monstruitos” y que tienen prohibida la entrada por ser demasiado feos para ese sitio. Mientras, otro de los monstruitos ha raptado a una de las chicas y varios *divinos*, convertidos en superhéroes--Capitán América, Superman y Spiderman--salen en su rescate.

La antología, preparada por Castellet, como ya hemos mencionado, incluía textos de Vázquez Montalbán, Antonio Martínez Sarrión, José María Álvarez, Pere Gimferrer, Leopoldo María Panero, Félix de Azúa, Guillermo Carnero, Ana María Moix y Vicente Molina-Foix, muchos de ellos relacionados con la *Gauche divine*.²⁷ Como desarrollamos en el capítulo quinto, el vínculo entre izquierda divina y novísimos no se queda en un simple paralelismo, sino que el último grupo verbaliza con su ruptura del canon y la estética social el cambio de paradigma cultural que se observaba en la primera. Los novísimos en sus poemas expresaban, como afirma Castellet en el prólogo de la antología, una nueva sensibilidad *camp*, una educación sentimental forjada en el “cine de los sábados” y la cultura popular, en un contexto de desarrollo capitalista y rebelión juvenil.

No obstante, en otros textos de ficción, como en *Últimas tardes con Teresa* (1966) de Marsé, encontramos retratos a menudo muy severos de la *Gauche divine*, como veremos en el capítulo siguiente. La etapa de la militancia y la llegada del desencanto político son la materia principal en *Recuento* (1973), de Luis Goytisolo. La evolución posterior a un hedonismo veraniego y el antifranquismo como postura estética aparece en *La cólera de Aquiles*, de 1979, en la que Matilde, de clase alta y prima de Raúl Ferrer, el protagonista de *Recuento*, narra el triángulo amoroso en que se encuentra inmersa, junto con Camila y Roberto, durante un verano de principios de los setenta en Cadaqués. Dentro de esta novela se inserta otra, “El edicto de Milán,” escrita por Matilde, sobre un

²⁷ Gimferrer se desligó pronto de la *Gauche divine*, un ambiente que consideraba “neurotizante y esterilizador. Es un mundo fantasmal, sin ningún punto de contacto con la realidad. Ya ha acabado con varios” (Campbell 74).

grupo de estudiantes comunistas en París a mediados de los sesenta. Lucía, proveniente de la clase alta barcelonesa, y novia de un líder antifranquista, se muestra muy crítica con sus amigos, “falsos bohemios y falsos revolucionarios, hijos de papá bajo cuya buscada apariencia radical ocultaban apenas sus miedos, sus mezquindades, sus frustraciones” (134), y que, a pesar de proclamar la liberación sexual, son incapaces, sin embargo, de sustraerse a la moral tradicional.²⁸

El novelista Terenci Moix, a pesar de encontrarse a menudo fuera de Barcelona, estuvo en contacto con el grupo de la *Gauche divine* desde sus comienzos. Su primera novela, *El día que murió Marilyn* (1969), escrita originalmente en catalán, tuvo gran resonancia y con ella su autor alcanzó la fama. El texto lo protagoniza la amistad de Bruno y Josep, nacidos tras la guerra civil y que provienen de una Barcelona popular catalanista. El autor recrea la educación sentimental y política de toda una generación en la que se insertan los miembros de la *Gauche divine*, a pesar de la diferencia de clase, con una serie de rasgos comunes.²⁹ En su novela *Melodrama o la increada conciencia de la raza* (1974), Siro, hijo de Carles Artigas, después de estudiar en Florencia y pasar por Marruecos, llega a Port Serrat, el pueblo costero de moda. La presencia del joven suscita gran curiosidad en el grupo de burgueses, arquitectos, fotógrafos y escritores, insertos en

²⁸ Lucía es criticada por el grupo por no mantener la fidelidad a Luis, que se encontraba en España cumpliendo una misión del partido. Su papel como compañera de lucha resultaba secundario y sometido a las reglas morales que sus compañeros decían haber superado.

²⁹ El autor rememora esos primeros momentos en la creación de una cultura disidente y europeísta, que muchas veces caía en un intelectualismo esnob: En una fiesta de progres, una muchacha a la moda espeta a uno de los protagonistas: “¿Te gusta Resnais? ¿Y Godard, Preminger, Renoir? ¿Qué me dices de la teoría de Bazin sobre la *mise en scène*? Lees *Cahiers*, claro... ¿O tal vez *Cinema Nuovo*?” (412).

una dinámica de juegos de cama y fiestas nocturnas interminables. La novela presenta, con gran ruido de referencias al decadentismo rayano en lo kitsch, la plenitud de esta progresía, “extravagante combinación de capitalismo y marxismo-leninismo” (217). “La revolución estaba de moda en Port Serrat” (215), aunque ya se advertía cierto tono de desencanto, combinado con las contradicciones propias del grupo.³⁰

Veinte años después Terenci Moix publica *Lleonar o el sexo de los ángeles* (1992), en la que se narra la historia de Lleonar Pler, alter ego de Moix, escritor catalán de origen modesto, viajero y poco convencional que en los sesenta alcanza la fama y se relaciona con las altas instancias culturales de Barcelona, como Xavier Roldà, “príncipe de la crítica”, “embajador de la cultura catalana en Madrid y cónsul de la castellana en Barcelona” (69)--alter ego de Castellet--o Lola Roger, audaz editora y agitadora cultural bajo cuyo nombre se esconde Rosa Regás. Lleonar, en su periplo, entra en contacto con la *gauche dorée*, un grupo de “castellanófilos divinos” (189) cuya frivolidad el narrador retrata con ironía.³¹ El protagonista frecuenta locales de copas como el Pub Tuset o el Decamerone, espacios testigos de “tantas conspiraciones políticas a pequeña escala” (192) y en donde confluían personajes como “el joven filósofo” (¿Eugenio Trías?), directores de cine, “hijos de papá” que “pudieron considerarse Godard por un lado y Carrillo por el otro” (193), escritores y editores, y “el exotismo de los sudacas” mezclado con “la mística del Liceo” (194). Como en *Melodrama*, el otro foco de acción del grupo se encontraba en Port Serrat, convertida en “Sodoma y Gomorra” (90) por efecto de la

³⁰ Por ejemplo, Richard, “poeta socialista” del grupo, vivía en una casa con estudio y valet en Aix-en-Provence, en cuya sala principal presidía un retrato pop de Gramsci (227).

³¹ Blanca, cantautora de la Nova Cançó, “siempre actuaba en actos progresistas y cantaba en las manifestaciones y puso música a los poemas de Mao, que aquel año quedaban de lo más *in*” (280).

liberación sexual.³² Sin embargo, el narrador no esconde su crítica hacia la banalidad que de esa *gauche dorée*: “cuando los de Port Serrat ya se sabían el Kamasutra de memoria tuvieron que encontrar otros juegos. Todos optaban por el radicalismo político” (466).

El relato “Noches de Bocaccio”, de Marsé, formaba parte del proyecto de Esther Tusquets de 1971 de publicar un libro con fotos de Colita, textos de José María Carandell, Vázquez Montalbán y las crónicas de Ana María Moix, entre otros, un proyecto que finalmente no vio la luz.³³ En este cuento, Marsé recurre a uno de sus temas predilectos, la llegada de un charnego al grupo de burgueses progresistas y frívolos en el otoño de 1968. El narrador se encuentra en cierto momento en la sala de fiestas Bocaccio cuando el dibujante Kim le propone ser guionista de un cómic en el que charnego es el protagonista.³⁴ Roberto Amores, inmigrante sureño, consigue hacer creer a C.C. que se trata de un novelista experimental, y en la Barcelona progre del tardofranquismo rápidamente se extiende el bulo: ha aparecido un novísimo en prosa. En los pubs de diseño, editoriales, restaurantes, librerías, poblaciones costeras, medios de comunicación de la ciudad, va aumentando las dimensiones del engaño hasta que todos caen en la

³² Este ambiente veraniego aparece en el poema de Cristina Peri Rossi “Diáspora” (1976). El yo poético persigue por Cadaqués a una joven burguesa convertida en hippie, pero incluso la contracultura muestra sus elitismos: “en el maldito bar de hippies/ no me dejaron entrar/ juré que no tenía cuenta bancaria” (46). Vid. también el poema “Correspondencia con Ana María Moix” de Peri Rossi, que reproduce el ambiente cultural y las relaciones personales de la *Gauche divine*.

³³ El libro *24 horas con la gauche divine*, publicado en el 2000, sería parte de ese proyecto.

³⁴ Marsé se parodia a sí mismo: “Contaríamos las aventuras socio-económico-amorosas de un joven soñador, un hijo del barrio... con gran despliegue de estrategia sentimental y progre, con profusión de niñas-pijo y de intelectuales de izquierda ricos, con apellidos de solera...” (328).

trampa. El engaño pronto se descubre, el “Chorizo de las Letras” desaparece dejando multitud de víctimas (la imagen pública de C.C., el honor de varios editores que se disputaban su obra inexistente) y de cuentas sin pagar. A pesar de que el grupo al completo queda en ridículo, el relato, según señala el autor, resulta “más un chiste que un ataque con mala intención” (cit. en la introducción de sus *Cuentos completos* 105), un ajuste de cuentas con una época marcada por el entusiasmo, la ingenuidad y las ganas de divertirse.³⁵

Algunos de los miembros del grupo escribieron textos de ficción en que rememoran momentos decisivos en la creación de su identidad colectiva. La novela *Suma* (1974), de Beatriz de Moura, relata con tintes autobiográficos la llegada de Paula, hija de un diplomático brasileño, a Barcelona y su contacto con un grupo de jóvenes profesionales, estudiantes comprometidos, intelectuales. En *El mismo mar de todos los veranos* (1978), la primera novela de Esther Tusquets, Elia, la protagonista se encuentra alienada con respecto a su clase originaria, la burguesía barcelonesa, y al grupo de la progresía al que perteneció, en sus años de estudiante. En aquella etapa de su vida la revolución parecía posible, a pesar de que el enfrentamiento con el poder establecido se diera en el estrecho espacio del campus: “fuimos o creímos ser dueños de nuestro destino en un recinto inviolable e inviolado” (62). Sin embargo, el reencuentro con Marcos, un antiguo líder

³⁵ Las ingenuas anotaciones de Roberto Amores permiten hacerse una idea de los requisitos que había que cumplir para pertenecer a este grupo:

“-Leer mañana mismo *Cien años de soledad*...

-Averiguar qué puñeta es lo *camp* (¿lo *camp nou* del Barça?)...

-Cenar en Via Veneto y Las Violetas y comprar chucherías en Saltar i Parar...

-Encerrarme con los monjes de Montserrat una vez al año por lo menos...” (351-2)

universitario, vencido por el tiempo y las circunstancias adversas supone una decepción no sólo para Elia, sino para toda una generación que vivió esos “años épicos” con la esperanza en un cambio que nunca se produjo.³⁶

El ambiente de rebeldía que se respiraba en las aulas universitarias se convierte en uno de los temas que más tratan los escritores del grupo, sobre todo los más jóvenes, como Ana María Moix y Félix de Azúa, cuyas novelas *Historia de un idiota contada por él mismo* (1986) y *Momentos decisivos* (2000) son analizadas en el último capítulo de este trabajo. Ana María Moix se descubrió como un valor literario de primera magnitud a una edad muy temprana, con la publicación de *Julia* (1970) y *Walter, ¿por qué te fuiste?* (1973), después de dos libros de poesía y su aparición en los *Nueve novísimos*. Las dos novelas relatan las vivencias de una joven en el seno de una familia burguesa de Barcelona del bando victorioso tras la guerra civil, una familia, a su vez, venida a menos y en crisis. Son comunes en ambas novelas los temas de su formación intelectual y su rebeldía, por medio de modelos de disidencia anteriores a la guerra--como su abuelo, en *Julia*, que había sido anarquista--y de los grupos antifranquistas que se iban formando en las aulas universitarias.³⁷

³⁶ Marcos parece el retrato de la derrota: el antiguo “Hänsel de hermosos ojos y voz de terciopelo, con su adscripción al Partido, sus preguntas agudas e impertinentes en clase,... tan comprometido y exquisito”, era ahora “un Hänsel vaciado de su vida, un pobre tipo que perdió en algún punto la sombra y la sonrisa,... que no vive, que fantasma y engorda” (47).

³⁷ La educación sentimental de la protagonista se basaba en el cine de Hollywood—ese cine de los sábados evocado por los novísimos—y las lecturas subversivas: Marx, Beauvoir, Sartre, Gramsci, Brecht, García Lorca (A. M. Moix, *Walter* 183). En el ambiente militante, lo sentimental parecía desautorizado, y con ello la literatura del XIX como Dickens, Balzac, Chejov, que Julia leía casi a escondidas.

El ambiente revolucionario en la universidad articulaba una serie de signos externos que identificaban a los estudiantes comprometidos, transformados de responsables hijos de la burguesía en furibundos rebeldes, con “el jersey de color oscuro, el gesto sarcástico de los labios sobre la barba que tanto tarda en crecer,... el tabaco negro sin boquilla del que se fuma paquete y medio diario” y se habla con “palabras encendidas, importantes,” que “quita el sabor del vino tinto que nunca se bebía antes” (A. M. Moix, *Walter* 185).³⁸

En las novelas de Moix, como en *Momentos decisivos* de Azúa, aparecen las asambleas de estudiantes, el enfrentamiento con grupos ultras, las manifestaciones, la llegada de la policía al campus... Pero resulta común también el tema de expectativas frustradas y derrotas personales tras una época de idealismo y confianza en el cambio: en *Historia de un idiota*, el intelectual es condenado al silencio; en *Momentos decisivos*, fracasa la carrera artística de Alberto Ferrer; en *Julia*, el líder universitario Carlos se convierte en un ejecutivo de una editorial de libros de economía; en *Walter*, María Antonia acaba enferma y sola, y Ernesto esconde su homosexualidad con un matrimonio de conveniencia. Julia expresa su amargura ante la abuela: “tienes razón, resultó peligrosa aquella edad en que quisimos cambiar el mundo” (*Walter* 227).

La literatura protagonizada por la *Gauche divine* ha seguido apareciendo de manera intermitente. Una de las obras más importantes al respecto ha sido *Los alegres muchachos de Atzavara* (1987), de Vázquez Montalbán, situada en el verano del 73, y que, como veremos en el capítulo siguiente, ofrece una dura crítica de estos intelectuales

³⁸ Según Julia, que señalaba el auge de la poesía social entre los estudiantes “los poemas de Carlos [el líder universitario] eran idénticos a los de los doscientos treinta y nueve poetas del curso. Hablaban de Dios..., del amor... y de temas que él denominaba sociales. Carlos clasificaba su poesía como de protesta y aseguraba que se ‘lo cargaba’ todo” (189).

antifranquistas. Esther Tusquets, por su parte, publica en 1997 *Con la miel en los labios*, en que se narra la relación amorosa entre Inés, militante del PSUC, y Andrea, hija de un arquitecto progresista a principios de los setenta. La izquierda divina barcelonesa vuelve a ser el ambiente que rodea la acción, y objetivo de crítica debido a su frivolidad y su exhibicionismo. Un amigo de Inés, militante del PSUC, reprocha el encierro de Montserrat ante Andrea: “A Montserrat subieron tipos como tu padre y sus amigos, ricos y famosos, gente guapa, con ganas de destacar y dar que hablar. Se encerraron en el monasterio como van a Bocaccio” (15). Este acto de clausura del grupo ya había sido rememorado en *El amante bilingüe* (1990), de Juan Marsé, novela que se centra en el devenir de sus miembros a lo largo de la democracia en la Barcelona preolímpica.³⁹

Estos textos de ficción, como hemos visto, cubren su formación ideológica y sentimental, militancia, plenitud “espectacular” y su evolución a posturas más conservadoras.⁴⁰ A su vez, se unen al caudal de documentos autorreferenciales--

³⁹ Juan Marsé, para recuperar el amor de Norma, funcionaria en los servicios lingüísticos de la Generalitat, se transforma en Faneca, charnego chulesco. De la *Gauche divine* sólo quedan restos: el edificio en que vive Marsé es *Walden-7*, sometido a la decadencia de sus materiales de baja calidad. Norma, antigua revolucionaria, ha regresado al orden burgués de la Cataluña de Jordi Pujol.

⁴⁰ Otros textos: Juan García Hortelano recrea en “El día que Castellet descubrió a los Novísimos” una fábula irónica con técnica experimental sobre el grupo; José Donoso en *El jardín de al lado* (1981) relata la vida de un escritor chileno exiliado en Barcelona, sometido a la “dictadura cultural” de la superagente literaria Núria Monclús--álter ego de Carmen Balcells--y que señala cómo “se veían declinar más o menos graciosamente a las bellezas y a los talentos de hacía cinco años, y Rosa Regás inventaba colecciones en las que todos pugnaban por embargarse” (31). En ese ambiente cultural, los escritores latinoamericanos estaban de moda: “el equivalente barcelonés del radical chic americano... exigía la presencia por lo menos de un exiliado político chileno en cada reunión mundana” (46).

memorias, entrevistas, artículos, crónicas periodísticas, películas y fotografías--que immortalizan su puesta en escena en las calas escondidas y fiestas, divirtiéndose y experimentando su sexualidad, esto es, lo que para muchos significó la *Gauche divine*, una revolución, limitada espacial, temporal y socialmente, en las costumbres.

El carácter efímero y fugaz del grupo necesariamente caduco debido a las circunstancias que imprimían la dictadura, la represión y la evolución de la economía, subrayaba lo icónico, su pose detenida en el tiempo e immortalizada en fotografías y relatos. La *Gauche divine* se convierte en un mito, materia de idealización, al que se acude con nostalgia, como vemos en las memorias de sus miembros.

2.7 Nostalgia y mito

Resulta significativo el caudal memorialístico que el grupo ha producido a lo largo del tiempo, intensificado en los últimos años y que no se ciñe solamente a autobiografías, sino que incluye otros textos.⁴¹ El interés renovado que suscita la *Gauche divine* llega a la exposición-homenaje auspiciada por el Gobierno en el 2000, que recuperaba el material fotográfico censurado en 1971. Este fenómeno de memoria reinscrita una y otra vez no parece ceñirse solamente al grupo barcelonés sino que, como afirma José F. Colmeiro, es propio de la España posmoderna, en la que se produce una

⁴¹ Destacan las memorias de Barral (1988), Castellet (1988), Gubern (1997), Bohigas (1996), Miserachs (1998), Terenci Moix (1998), Óscar Tusquets (2003), Trías (2003) y Esther Tusquets (2005). Otras autobiografías citan a la *Gauche divine*: Salvador Pániker (1988), Maruja Torres (1999), Alberto Oliart (1998). Se puede incluir en este interés renovado la publicación del epistolario entre Ana María Moix y Rosa Chacel (1998), y el catálogo, con textos y entrevistas, de la exposición fotográfica del 2000, además de multitud de artículos en la prensa referidos a la *Gauche divine*.

“aceleración de la memoria” (*Memoria histórica* 14) que se plasma en un movimiento cíclico (23), por una parte, y en una fetichización-mercantilización (22).

La autobiografía de Gubern nos resulta especialmente interesante por la amplitud de información del ambiente cultural, social y político de los años sesenta y setenta y por tratarse de un retrato modélico de un miembro de la *Gauche divine*: desde su infancia y su educación católica y conservadora a la liberación de costumbres de finales de los sesenta, pasando por la entrada en la universidad y el descubrimiento de la disidencia a la dictadura y las lecturas prohibidas y desordenadas. Según sus palabras, existía “una sensación de vivir una nostalgia de algo ausente, que no habíamos vivido nunca, porque nos había sido arrebatado” (135). Tras su paso por la militancia en el PSUC, sigue el enfrentamiento con la jerarquía del partido y cierto desencanto. Con el renacer intelectual y económico de Barcelona a mediados de los sesenta se produce, como señala Gubern, “una reivindicación del sentido lúdico y del hedonismo consumista” (157), de la que participa la *Gauche divine*, tras lo cual se produce un endurecimiento del régimen franquista. El grupo acusa el golpe, y se produce la dispersión de sus miembros, volcados en sus carreras profesionales y la mayoría observan el cambio político desde la distancia.

Las diferentes perspectivas de sus miembros, debido a lo personal de su experiencia, sus actividades profesionales, su distinto grado de militancia, confluyen en un discurso poliédrico, como un rompecabezas completado por medio de los diversos textos: memorias, ficción, poesía, documentos gráficos. Este gran caudal memorialístico continúa la estela del “exceso discursivo” que el grupo había activado a lo largo de su existencia y que se renovó años después, ya en la democracia, y refuerza la idea de su capacidad discursiva--por medio de las editoriales de su ámbito que publican esas

memorias--, su prestigio como intelectuales y profesionales reconocidos internacionalmente, su posición privilegiada en instituciones culturales y educativas. Enfatizan su carácter narcisista, su tendencia a la autorreferencialidad, a describirse, criticarse, (ad)mirarse, con la intención de incluirse en la historia intelectual española y catalana, y extenderse al ámbito europeo. Su discurso muestra diversas instancias receptoras: el yo emisor, que se cuenta de nuevo el relato del pasado, los otros miembros de la *Gauche divine*--las autobiografías se publicaban en editoriales de este ámbito--y finalmente el público, que persiste como necesidad en el carácter espectacular del grupo.

Se aprecia su ansiedad de definir una identidad colectiva frente al rodillo discursivo del franquismo, y prestigiar sus acciones y puestas en escena, desterradas por los críticos al ámbito de la frivolidad sin capacidad subversiva. La profusión de letra escrita “pesa” en el discurso de la oposición del tardofranquismo, y treinta años después, esta izquierda divina vuelve a narrar el pasado, a través de un filtro nostálgico, en el que se suavizan las aristas históricas. La maquinaria de la memoria se solapa casi con la existencia del grupo, como vemos con la exposición en 1971 frustrada por el régimen. La conciencia del fin de una época, dentro de la incertidumbre que vivía el país, suponía una vivencia del tiempo como momento histórico en el que se era protagonista en mayor o menor medida.

Este proceso de transformación del pasado cercano en material autocomplaciente y nostálgico nos recuerda los comentarios de Bernard Pingaud, como habíamos visto en el capítulo anterior, al respecto del mayo del 68. Según Castellet en su prólogo a la antología de los novísimos, esta generación se encontraba dentro de “una época esencialmente mítica, mitificadora” (30), rasgo que ya observaba Gil de Biedma en su

poema “Infancia y confesiones”: “De mi pequeño reino afortunado /me quedó esta costumbre de calor /y una imposible propensión al mito” (55). El proceso mítico persistiría años después cuando los miembros de la *Gauche divine* escribieran y hablaran de sí mismos, recordándose.

Dentro de esta evolución hacia el espectáculo, como señala Teresa Vilarós, hacia un desvanecimiento de los límites entre lo cultural, lo político y lo económico, consideramos que la presencia de la nostalgia no responde al azar. Para Fredric Jameson, en su libro *The Postmodernism or the Cultural Logic of Late Capitalism*, la nostalgia, convertida en moda, como una mercancía más, es la estrategia semántica desplegada por esta nueva episteme posmoderna, que vacía la “historia real.” Jameson resulta tajante en su análisis: “Esta nueva e hipnótica moda estética nace como síntoma sofisticado de la liquidación de la historicidad, la pérdida de nuestra posibilidad vital de experimentar la historia de un modo activo” (52). Para el autor, el vacío histórico constituye el rasgo definitorio dentro del ámbito cultural con el advenimiento de la episteme del posmodernismo. La historia real acaba siendo sustituida por la imagen.

Así, la *Gauche divine*, reproducida en su pose congelada, necesitaba del pie de foto que venían a ser las memorias, las cuales apuntalaban definitivamente el discurso mítico y consumible del grupo. Sus textos autobiográficos narran una euforia que obvia en muchos casos la excepcionalidad del grupo y las tensiones sociales y políticas que vivía el resto del país, y esbozan una épica de la subversión y una experiencia que estaba vedada a la mayoría de los españoles. Los espacios en blanco se subsanan con nostalgia, una vez que aquellos años adquieren un aura de aventura frente al régimen que alivia la

mala conciencia que siempre asedia al intelectual progresista que no es de origen proletario.

Este discurso memorialístico, reinscrito una y otra vez, busca esconder y desdibujar las contradicciones del grupo y sobre todo el fantasma que, como otro espacio en blanco, cargado de significado, habita sus páginas: lo limitado de su rebeldía, las derrotas personales, la frustración frente a las expectativas no cumplidas y su reingreso en los círculos del poder y el discurso hegemónico. Por el contrario, es en las novelas que estudiamos en los capítulos siguientes en donde se observa la crítica más directa al grupo de Barcelona, como un contrapunto discursivo a la nostalgia benévola de las memorias.

2.8 La *Gauche divine* y la clausura de la modernidad

En sus memorias, *Fulls de contacte*, el fotógrafo Xavier Miserachs finaliza el capítulo titulado “Sixties” con rotundidad: “En el nostre limitat món local, això sí, hem de reconèixer que la dissolució per esgotament i esterilitat de la *gauche divine* va significar la clausura definitiva de la modernitat” (144). Referido al momento inmediatamente posterior al encierro en el monasterio de Montserrat, este comentario provocó una serie de reacciones entre los miembros del grupo. Beatriz de Moura considera el juicio de Miserachs un tanto excesivo, porque “luego se deriva hacia otros aspectos también vitales y creadores” (Rubio, “La Gauche Divine” 41). Si bien se había acabado “la juerga y la locura colectiva,” como dice Colita, la transición traía nuevas esperanzas y un nuevo escenario en el que tal vez no actúan estos antiguos *divinos* de forma colectiva, pero sí de manera individual.

La cita de Miserachs expresa, desde el punto de vista del autor, la percepción que de sí mismo tenía el grupo y muestra unos espacios en blanco, unas ausencias por efecto de su ponderación. Para Riambau y Torreiro la afirmación del fotógrafo no era exacta, ya que “ciertamente Miserachs no adoptó la vía del compromiso político que asumieron [directores de la Escuela de Barcelona como] Portabella, Esteban o Durán, quien poco después de Montserrat ingresó en el PSUC y en él permaneció hasta el final de su vida” (145). En las palabras del fotógrafo se advierte la percepción de fin de fiesta que supuso el comienzo de la década de los setenta para este grupo. En palabras de Eugenio Trías, “luego vendría la resaca de esta imponente fiesta de carnaval” que “restauraría el orden después del caos y obligaría a muchos (entre otros a mí) a replegarse a los cuarteles de invierno, o a revisar algunos aspectos doctrinales y estratégicos asumidos de forma entusiasta en esos años de vorágine revolucionaria” (*Árbol* 340).

Estos intelectuales de origen burgués se constituyeron en un colectivo privilegiado, como ellos mismos percibieron, cuya formación cultural, recursos económicos y éxito profesional dieron como resultado una actividad creadora inédita en aquellos años de dictadura. Justamente por esa posición de privilegio pudieron beneficiarse de los cambios que iba experimentando el país, en lo económico y en lo social. Así, los miembros de esta progresía se encontraron en la vanguardia de este proceso evolutivo, proceso que no escondía sus tensiones y contradicciones. Como señalaba Salvador Pániker, en sus memorias, citando a Xavier Rubert de Ventós, el grupo constituyó “una experiencia de modernismo cultural sin modernismo político” (265). La cita de Miserachs ofrece una perspectiva similar a pesar de su final categórico, ya que el fin de tal modernidad, como la entendían esta gente de letras y artes, y aplicada tanto a lo estético como a la

revolución sexual, se produjo dentro de ese “limitado mundo local”, mientras el resto del país seguía evolucionando, tal vez no al paso de este grupo de progresistas, pero sí de una manera imparable.

Si hasta entonces el movimiento antifranquista se había restringido a los sindicatos obreros en ciernes y a los estudiantes universitarios, los años setenta asisten a la difusión de la disidencia de una manera más amplia. El proyecto de modernidad no se clausura con el fin de la *Gauche divine*, sino que se difunde, transforma y complementa con otras formas de oposición, como la militancia tradicional. No obstante, parafraseando las palabras de Rubert de Ventós, se puede considerar la *Gauche divine* como una modernidad fallida en tiempos de una premodernidad política, en pleno desarrollo del liberalismo económico. En su concepción de fiesta, de carnaval, el grupo muestra su esencia efímera, como las modas a las que se sometía con fe inquebrantable. En este grupo, la predominancia de los medios de comunicación y el consumo, la ruptura con el canon tradicional, lo *camp*, la crisis del compromiso político, nos habla de un cambio hacia la posmodernidad que no se puede obviar. Sin embargo, tal cambio resultaba muy limitado. Aunque el surgimiento, un tanto espontáneo, del grupo, se encuentra enmarcado en el proceso modernizador en la economía y la formación de una burguesía ilustrada, ni las estructuras fundamentales del régimen se habían alterado ni tal proceso desarrollista había alcanzado a la mayoría de la población. En tal etapa de capitalismo precario, los miembros de esta izquierda divina formaban parte de esa minoría que podía acceder a una educación completa, a unas lecturas prohibidas por el régimen, al turismo y a la puesta en práctica de cierto grado de subversión sin exponerse a un duro correctivo por parte del sistema.

Su decepción en la experiencia militante vincula al grupo a esa crisis de relatos unificadores que se produce en la posmodernidad. No obstante, muchos de ellos siguieron participando en la política, confiando en un programa de progreso y cambio en la sociedad. Señalar a la izquierda ortodoxa del PC como única alternativa que mantenía la pureza del proyecto revolucionario supone obviar las tensiones que se produjeron en su seno como organización, y actitudes lúdicas como las de la *Gauche divine*, consideradas por muchos como frívolas, beneficiaron un espacio alternativo, menos dogmático y más liberal con respecto a la diferencia genérica--vid. la relevancia de las mujeres en el grupo, no simples “compañeras de lucha” en la sombra, o la tolerancia con la homosexualidad--, política--que incluía diversos grados de militancia y diversas ideologías--o con respecto al nacionalismo catalán.

Este espacio, con sus exclusiones y fallas, permitió una nueva lectura del relato de izquierdas administrado por la ortodoxia marxista, abriéndolo a unas expectativas que tal vez no supo cumplir, una vez que los miembros de la *Gauche divine* abandonaron su hedonismo subversivo para centrarse en sus carreras profesionales, cuando el carnaval surgido dejó paso a su involución final. Como avanzadilla cultural, buscó hacerse un sitio en la historia intelectual del país por medio de la modernización estética y la crítica al discurso jerarquizado y moralmente conservador del marxismo ortodoxo. Propugnó una liberación de costumbres y un papel más activo de la mujer en la sociedad, pero sin embargo la *Gauche divine* se vio lastrada por su elitismo, que obstaculizó seriamente la difusión de sus logros y actitudes contestatarias.

Capítulo III: Ese oscuro objeto del deseo: el charnego y el intelectual progresista en

Últimas tardes con Teresa y Los alegres muchachos de Atzavara

Como hemos señalado en páginas anteriores, el esfuerzo de la *Gauche divine* por representarse en novelas y autobiografías tuvo su contrapunto más crítico en las obras de Juan Marsé y Manuel Vázquez Montalbán. Escritores en castellano en Cataluña y de origen social modesto, hicieron de su estatus de observadores cercanos al grupo de Barcelona una posición privilegiada para la representación irónica de sus miembros. En *Últimas tardes* y *Los alegres muchachos*, el retrato desmitificador de esos intelectuales, sus actitudes y contradicciones ideológicas, confluye con las propias obsesiones de sus autores--la presencia del barrio y sus personajes marginales en el caso de Marsé y el fin de los ideales y el recuento de la memoria histórica en el caso de Vázquez Montalbán. Las dos novelas abarcan, como paréntesis temporal y literario, la historia del grupo, desde sus orígenes ideológicos y estudiantiles, en *Últimas tardes* (1966), que se remonta al curso 1956-7, hasta su desencanto político, antes de la muerte del dictador, en *Los alegres muchachos* (1987), que se sitúa en 1973. Estas obras resultan muy significativas para nuestro análisis de la *Gauche divine* ya que privilegian el tema de la relación entre el intelectual progresista y el inmigrante del sur en Cataluña. La solidaridad interclasista del marxismo que empuja al sujeto letrado, acuciado por la mala conciencia, a buscar el contacto con el obrero, queda truncada una vez que surgen los principios excluyentes de la sociedad de clases y el nacionalismo. El objetivo, pues, de este capítulo, es analizar la relación interclasista en la que aparecen las contradicciones entre ideales revolucionarios y prejuicios burgueses: el intelectual, desencantado, regresa al orden previo, y las expectativas de ascenso social del inmigrante son frustradas. Nos servimos para ello de

algunos rudimentos teóricos de la teoría poscolonial, ya que esta corriente crítica históricamente se ha interesado por la relación y conflictos del centro y la otredad y la representación del sujeto en el margen social, cultural y étnico.¹

De esta forma, podemos revisar los términos de la negociación identitaria y cultural que se verbalizan en la literatura catalana en castellano en un entorno multilingüe, complejo y rico, como ya ha empezado a llevar a cabo, recientemente, parte de la crítica académica.² En nuestro análisis, sin embargo, no oponemos cultura hegemónica española a cultura subalterna catalana sino que, de acuerdo con la representación del conflicto en estas novelas de Marsé y Vázquez Montalbán, consideramos al inmigrante meridional como sujeto subalterno frente a la organización social en cuya cúspide se encontraba la burguesía industrial catalana. En estas novelas la identidad del inmigrante no es elegida libremente sino configurada por la sociedad de clases y el nacionalismo. Su identidad mestiza se convierte en texto, campo de batalla entre marxismo, catalanismo y discurso patriarcal.

¹ Un repaso de los autores y obras más importantes de los estudios poscoloniales necesitaría un espacio mucho más extenso. Para Bill Ashcroft, Gareth Griffiths y Helen Tiffin, las nociones básicas que trata esta corriente son la migración, la esclavitud, la resistencia, la diferencia, la raza, el género, la respuesta a los discursos de Occidente, la representación y la experiencia de escribir en los márgenes culturales (2). Los obstáculos, retos y estrategias que encuentra el sujeto desplazado o subalterno para construirse una identidad cultural y nacional son, por tanto, objeto de su análisis.

² Vid. el interesante trabajo de Stewart King, *Escribir la catalanidad*, que trata, entre otros temas, de la identidad cultural híbrida de los escritores catalanes que escriben en castellano y sus conflictos y tensiones con nociones esencialistas del “ser catalán.”

3.1 Identidad charnega y racialización

La representación del inmigrante del sur o charnego en la sociedad catalana responde a un proceso de construcción de significado dentro del diálogo entre diferentes códigos culturales y sociales que conforman la narrativa colectiva y nacional de Cataluña. Como señalábamos anteriormente, citando a Stuart Hall, estos significados culturales tienen un efecto real, al organizar y regular prácticas sociales. El inmigrante en Cataluña, de acuerdo a la clase social y al nacionalismo, es definido como ente subalterno, cuya identidad es definida desde fuera, como objeto y no sujeto. En este apartado se tiene en cuenta el proceso semántico que concurre en la figura del charnego, que responde a unas causas materiales, sociales, culturales, y que circula como discurso dentro de un imaginario colectivo. Es tal vez en los textos de ficción en donde con más fuerza aparecen las relaciones de poder y las negociaciones que el subalterno establece con la hegemonía.³

El término “charnego” se utiliza en Cataluña para designar al inmigrante, preferentemente del sur de España que, según la *Enciclopèdia Catalana*, es “resident a Catalunya i no adaptat lingüísticament al seu nou país,” y no se integra en la cultura catalana. Un sinónimo del mismo es “murciano”, ya que durante muchos años, sobre todo para los preparativos de la Exposición Universal de Barcelona de 1929, llegaron trabajadores en masa desde esta región en el suroeste de la península, aunque bajo esta

³ La mención a esta capacidad negociadora nos lleva necesariamente a tener en cuenta el texto de Gayatri C. Spivak, “Can the Subaltern Speak?” Sin embargo, la figura subalterna a la que se refiere en su trabajo se corresponde fundamentalmente con el/la crítico académico de países poscoloniales, y en último lugar, a la mujer poscolonial. Tras su refutación de algunas teorías de Foucault y su acuerdo con la gramatología de Derrida, Spivak no obstante termina señalando que “the subaltern cannot speak” (1470).

denominación geográfica cabían también andaluces o extremeños.⁴ Josep Maria de Sagarra, escritor catalán, describía la dificultad de su vida en aquellos años de desarrollo industrial: “Los murcianos, negrísimos, sudaban la médula y no tenían tiempo para pensar en huelgas” (Dalmau, *Los Goytisoló* 69).

El término mostraba implicaciones peyorativas, de “extranjero” e “inmigrante pobre”, que definía a la gran masa obrera, no especializada, en muchos casos, que trabajaba en el cinturón industrial de la ciudad de Barcelona y habitaba barrios miserables del extrarradio a lo largo de todo el franquismo. Sin embargo, la sociedad catalana no se dividía en términos absolutos entre clases altas catalanas y clases bajas inmigrantes, ya que entre los obreros se encontraban multitud de campesinos catalanes llegados de otras zonas más pobres. Sobre la identidad del *xarnego* se inscriben los procesos de marginación por clase social--por la educación recibida (o la ausencia de la misma) y el trabajo manual frente a intelectual--y del nacionalismo--por nacimiento o no pertenencia a un lugar, y el no participar de una serie de signos de la cultura catalana. Como señala Stuart Hall al considerar los mecanismos de representación y formación de identidad, el teórico ruso Mijaíl Bajtín expuso una idea de la creación del significado fundamentalmente dialógica (“Spectacle” 235) y que no podía ser controlada por un grupo sino que debía ser negociada. Para Hall, no obstante, el margen de negociación resulta en ocasiones francamente estrecho, una vez que el afán clasificatorio de los sistemas culturales construye el significado sobre la base de la diferencia y las categorías “puras”.

⁴ Juan Marsé ironiza sobre esta inexactitud geográfica al comienzo de *Últimas tardes* cuando retrata a su protagonista, Pijoaparte, “un *xarnego*, un murciano (murciano como denominación gremial, no geográfica: otra rareza de los catalanes), un hijo de la remota y misteriosa Murcia...” (23).

Las barreras simbólicas que mantienen esta pureza privilegian así identidades unívocas (“Spectacle” 236).

Podemos argüir la persistencia del modelo nacionalista esencialista y su cruce con la sociedad de clases en Cataluña ya que, a pesar de que el franquismo intentó borrar cualquiera de sus manifestaciones, ya fuera su lengua o sus instituciones, la alta burguesía, más o menos catalanista antes de la guerra civil, mostró su apoyo al nuevo régimen. Dentro de la narrativa de la nación catalana, el inmigrante pasa a ocupar un espacio simbólico subalterno y por tanto, detenta una escasa capacidad de negociación. Esta narrativa colectiva se articula por medio de unos signos que le otorgan su unidad, como imaginario de la comunidad nacional: la lengua catalana, una literatura, una historia, un folclore y símbolos como el monasterio de Montserrat, donde parecen mantenerse unas esencias identitarias, que podrían desembocar en esas identidades unívocas a las que se refiere Hall.

En su análisis de las sociedades coloniales, Abdul JanMohamed se refiere a la alegoría maniquea como “the central feature of the colonialist cognitive framework and colonialist literary representation” (82). En dichas sociedades se asume el principio de la superioridad del europeo frente al nativo, relación que crea oposiciones intercambiables entre blanco y negro, bueno y malo, civilización y barbarie, racionalidad y sensualidad, el yo y el otro, sujeto y objeto. Cataluña durante el franquismo, como hoy en día, no se puede considerar como una sociedad colonial, pero el contacto entre la cultura de los inmigrantes y el relato nacional supone un contraste cultural que puede provocar una reorganización en el sistema simbólico. Así, aunque las oposiciones de las que habla JanMohamed varían, y ya no se establecen entre blanco y negro, sino entre

catalán/inmigrante, o rubio/moreno, la “alegoría maniquea” constituye un mecanismo fundamental en la construcción identitaria del charnego, ya que la finalidad de controlar al subalterno, por medio de estas categorías puras, permanece de la misma forma que en las sociedades coloniales.

Este mecanismo de control conduce inevitablemente al uso del estereotipo, una práctica significativa que Hall considera central en la representación de la diferencia racial. Por medio de este recurso los grupos hegemónicos mantienen el poder y anulan las tensiones y contradicciones en el sistema al fijar la diferencia y asegurarla para siempre (Hall, “Spectacle” 245). Según Michael Pickering, el estereotipo--“unilinear mode of representing the others” (47)--opera como un ritual social de exorcismo ante la ambivalencia semántica. Así, se mantiene la normalidad y la legitimidad del orden establecido, se naturaliza éste último y se hace incuestionable, extendiéndose en su circulación (45). Para Homi Bhabha, un rasgo que define al estereotipo es su “ambivalencia,” ya que, a pesar de que es “ya sabido,” se debe repetir constantemente, reinscribiendo el poder (“Other Question” 66). El estereotipo se descubre como una estrategia discursiva que responde a la ansiedad por la aparición de la diferencia que amenaza el orden y el control (vid. Gilman 19-21). En esta construcción del otro, en el que se le define bajo límites muy estrechos (“Son todos iguales”), como señala Albert Memmi en su libro *Portrait du colonisé*, es interesante notar que no se considera en términos de individuo sino de masa (85).

Podemos ver la aplicación del mecanismo semántico del estereotipo sobre el charnego en su consideración de inmigrante sin cultura, primitivo, que no habla catalán, que no se integra en la cultura receptora, se dedica a trabajos manuales no especializados

y es “oscuro.” Su carácter queda marcado por rasgos como pereza, despreocupación, irresponsabilidad y prodigalidad (contrario al principio burgués del *seny* catalán basado en el ahorro y la moderación). El estereotipo funciona así como un procedimiento semántico, por creador de sentido, e ideológico, que ayuda a la exclusión del charnego en una sociedad nacionalista: facilita la oposición en el binomio catalanes/inmigrantes evitando la complejidad y los matices.⁵

La figura de este sujeto subalterno llegado del sur ha suscitado el interés y la atención entre intelectuales catalanes de diferente signo. En la Barcelona de la posguerra, Juan Goytisolo observa en su infancia a estos trabajadores almerienses, murcianos, granadinos que identifica con ignorancia, pobreza y multitud de hijos: “Yo sabía que eran más pobres que nosotros y pensaba, asimismo, que eran menos inteligentes. Como realizaban los trabajos más duros, daba por descontado que habían nacido para bregar” (“Tierras” 273).⁶ Incluso, la figura del charnego pasa al terreno de la ficción. Este proceso de representación nos interesa en gran medida ya que, una vez que el inmigrante entra en el sistema simbólico de la literatura, su cuerpo sureño se convierte en texto sobre el que se inscribe el poder y en punto de encuentro de conflictos y tensiones discursivas. Como señala Foucault, “the body is the inscribed surface of events (traced by language and

⁵ Tomamos el término ideología en su acepción de “ideas dominantes.” Según Marx, toda clase dominante “se ve obligada a presentar su interés como el interés común de todos los miembros de la sociedad”, “a presentar sus ideas como las únicas razonables, las únicas válidas de modo general” (133).

⁶ Después, comprometido en lo político, intentaría superar estos prejuicios de clase para acercarse a los inmigrantes del sur en su propio medio, como se observa en sus libros *Campos de Níjar* (1960) o *La Chanca* (1962).

dissolved by ideas), the locus of a dissociated Self (adopting the illusion of a substantial unity) and a volume in perpetual disintegration” (“Nietzsche” 148).

Así, Montserrat Roig, desde su perspectiva nacionalista y progresista, introduce en sus obras el personaje de la mujer inmigrante, doblemente subalterna por su origen geográfico/clase social y por género, como se observa en *L'opera quotidiana* (1985).⁷ Los textos de Goytisolo y Roig, junto con las novelas de Marsé y Vázquez Montalbán que analizamos en este capítulo, muestran un retrato del charnego en el que afloran las ideas de la hegemonía en la sociedad catalana. Como veremos, la piel del inmigrante se “oscurece” en contraste con la de los ciudadanos de Barcelona, considerados más europeos.⁸ El personaje del charnego se racializa y se convierte en “cuerpo oscuro,” como observamos en el Pijoaparte, doblemente “étnico,” porque parece que tiene orígenes gitanos, y para quien “el color oliváceo de sus manos... era como un estigma” (20).

Al comienzo de *Últimas tardes*, cuando entra a la fiesta en casa de unos amigos de Teresa, sin ser invitado, conoce a Maruja, a la que confunde con una chica de clase alta, pero que no resulta ser más que la criada de origen andaluz. Se produce un momento de confusión por las expectativas de cada personaje y las implicaciones racializadas de clase. Cuando bailan juntos, Pijoaparte exclama: “es como si te conociera de toda la vida” (25), con la ironía inesperada de que dos miembros de las clases bajas se reconozcan y se emparejen *motu proprio*, de manera “natural,” y añade, “Estás muy morena” en un

⁷ Para un análisis de esta temática en la novela de Roig, vid. Brenes García.

⁸ Sin duda la ciudad condal, por su historia y su proceso de industrialización en la segunda mitad del XIX, había reproducido fenómenos similares a los de otras partes de Europa. Vid., por otra parte, en el capítulo anterior cómo la *Gauche divine*, de origen burgués, se representaba como un grupo europeo y mediterráneo, alejado de la “escuela de la berza” madrileña del realismo social.

momento de desconfianza. Maruja responde, a la defensiva: “No tanto como tú...”, ante lo cual el ladrón de motocicletas asume su “coloración” como elemento exótico y se equivoca con la muchacha, superado por sus deseos: “realmente, es que yo soy así. Tú estás bronceada de ir a la playa” (25). Por su parte, en *Los alegres muchachos de Atzavara*, como veremos, se presenta esta misma diferenciación, “a flor de piel,” visible y al mismo tiempo superficial, entre personajes de clase baja y de clase alta, ya que los primeros, como Vicente o Paco se definen por *ser* oscuros, mientras que los segundos *están* bronceados. Esta era la marca del trabajo y el ocio.

No obstante, el proceso de racialización se extiende a otros grupos, con el mismo significado de exclusión, como se observa en *El mismo mar de todos los veranos* (1978), de Esther Tusquets. La protagonista, Elia, siempre se ha sentido ajena a su familia burguesa, una vez que el modelo femenino es su madre, rubia, europea, a quien no puede o no quiere emular. La marginación adquiere unos tintes físicos e incluso étnicos: “A la señora [por su madre] le gustaban también las niñitas rubias, indiscutiblemente anglosajonas, muy arias, herederas al menos de otras veinte generaciones de otras niñitas rubias de su mismo linaje” (23-4). La protagonista se sentía como “el renacuajo morenucho y zanquilargo, demasiado flaco, *demasiado oscuro* [nuestro énfasis]” (24).

Francisco Candel, en su libro *Algo más sobre los otros catalanes* (1973) recogía la acepción originaria de charnego, “mestizo de catalán y francesa,” y anotaba una de sus etimologías posibles, “cara negra,” con lo que la exclusión por medio del énfasis racial se encontraría ya en su naturaleza. Sin embargo, otra parece ser su etimología más probable. El término vendría de lucharniego, que, según el DRAE de 1803, significaba “perro adiestrado para cazar de noche.” Esta acepción une lo oscuro, convertido en nocturno, y

lo animal. Ambos aspectos resultan relevantes en la construcción del estereotipo o en la representación de este individuo convertido en personaje en la literatura. Como ente nocturno, pasa a la marginalidad y, al mismo tiempo, a una posición amenazante para el sistema social y nacionalista establecido por su carácter mestizo. Como se observa en *Últimas tardes* o en *Los alegres muchachos*, el charnego asedia a las clases superiores, a las que desea acceder, confiando en sus méritos propios o sirviéndose de su cuerpo como mercancía. El peligro se traduce en un riesgo social de mezcla.

Dentro de esta dicotomía de la que habla JanMohamed entre hegemónico y subalterno, se establece la oposición racional/primitivo. El cuerpo del charnego, por ser más oscuro, es más cuerpo, de ahí que se incida en lo animal. En *Últimas tardes con Teresa*, la estudiante, cuando lo va a buscar en su descapotable blanco a la barriada en donde vive, como en una escena cinematográfica, se encuentra a Pijoaparte lavándose en la fuente de la calle. Su piel relucía “como una oscura seda polvorienta,” y “su abdomen, negro y musculado como el caparazón de una tortuga registraba... un latido casi animal” (203). En otras ocasiones se describe al muchacho como un murciélago, animal nocturno por excelencia, y su cabello siempre es color ala de cuervo, con las implicaciones de amenaza y nocturnidad. Sin embargo, una de las comparaciones más constantes se establece con el gato montés, paradigma de lo indomable. Al final de la novela, tras pasar una temporada en la cárcel y haber perdido su aura de atrevimiento, reaparece con su “inconfundible paso de felino” (466).⁹ En el cuento de Marsé “Noches de Bocaccio,”

⁹ Gil de Biedma, amigo de Marsé que asistió a la creación de *Últimas tardes*, dedicó un poema al Pijoaparte titulado “Joven charnego mítico”: “Camisa rosa. Tejanos. / Actitud provocadora. / Y una sonrisa, que es / demasiado encantadora. / Murciano. / Olor a gato montés” (Vid. Riera, “Río común”).

protagonizado por la *Gauche divine*, aparece un “apuesto charnego con ojos de gato en celo” (329). El narrador, miembro de ese grupo de intelectuales progres y hedonistas, observa al recién llegado con curiosidad y admiración. Lo describe “con un fluido de desgana muscular enroscado en sus flancos morenos y en su nuca felina. Desdeñoso y primario: un cuerpo capaz de detener el tiempo.” Y concluye: “decididamente el chaval tiene gancho” (333).

No se puede obviar el aspecto de sensualidad que se añade al carácter amenazante del charnego, que llega a crear un imaginario erótico opuesto a una Cataluña reprimida. En una entrevista, Monserrat Roig al hablar sobre las inmigrantes en sus novelas, señalaba que “siempre la mujer andaluza es más desinhibida, tiene una imaginería verbal más rica... Cataluña es un país sexualmente muy frustrado, muchísimo” (179). El “primitivismo” del inmigrante o su personalidad no racional subrayan lo corporal. Según Edward W. Said en su libro *Orientalism*, Oriente, entendido de manera discursiva, fue casi una invención europea, y se convirtió en una de las imágenes más recurrentes que creó Europa del otro y sirvió para definir a Occidente por contraste hasta re-crearlo como un doble degradado: “European culture gained in strength and identity by setting itself off against the Orient as a sort of surrogate and even underground self” (3). El orientalismo se convierte en un estilo de pensamiento occidental para dominar, reestructurar y detentar autoridad sobre el Oriente. Frente a lo blanco, racional, objetivo, moderno, se opone lo oscuro, primitivo, sensual, subjetivo, como una manera de definir y de establecer límites al otro. El Oriente se convierte en exótico, por lejanía y subalternidad, el lugar en donde

se permite lo prohibido, incluidas las experiencias sexuales, ya que el tabú puede quedar en suspenso.¹⁰

En nuestra lectura del charnego, consideramos que experimenta un proceso equivalente al orientalismo, al convertirse en un cuerpo textual exótico/erótico al que se le añaden otros rasgos. En las novelas que analizamos, al ser considerado primitivo, se asimila a la figura del buen salvaje, un tanto inocente o ingenuo. No obstante, en el ambiente urbano se traduce a su vez en la figura del barriobajero. El deseo de los intelectuales progresistas se dirige al cuerpo del inmigrante cargado de la poética de la marginalidad y del riesgo debido a la ruptura de los tabúes sociales. Para el narrador de *Últimas tardes*, Teresa parecía sentir una “nostalgia de arrabal” (226), producto más bien del aburrimiento de su ordenada vida burguesa.

La relación del intelectual con el charnego en diferentes novelas resulta conflictiva, o por lo menos ambigua, y tal ambigüedad se plasma en dos viajes reales y metafóricos. Por una parte, el sujeto letrado, acuciado por la mala conciencia, necesita del charnego, como fetiche político para validar su compromiso.¹¹ Emprende, así, el viaje de descenso social desde el centro burgués de la ciudad, quintaesenciado en el Ensanche o Pedralbes, al extrarradio/margen del proletariado para entrar en contacto con la clase revolucionaria por excelencia, como vemos en el afán de Teresa por conocer el Carmelo, donde vive Pijoaparte. En la novela *Recuento*, de Luis Goytisolo, el protagonista, Raúl

¹⁰ La incursión del occidental burgués en un Oriente más permisivo con el homoerotismo presenta una larga tradición literaria, como estudian Arturo Arnalte y Joseph Boone.

¹¹ Vid. Stuart Hall (“Spectacle” 267) y nota 22 del primer capítulo.

Ferrer, acude a los barrios obreros a repartir pasquines de la oposición, en busca de la unión entre trabajadores y estudiantes.¹²

Al mismo tiempo, el intelectual, atraído por el exotismo del arrabal y su aura de aventura en contraste con el aburrimiento de su vida burguesa, emprende otro viaje, no ya a las afueras de la ciudad, sino al centro marginal, el barrio chino cercano al puerto y limitado en uno de sus márgenes por las Ramblas. En su ansia por mezclarse con el pueblo, por “sentir” lo auténtico, se dirige a los bajos fondos donde busca una marginalidad consumible, que le divierta, como sucedía en el grupo de la *Gauche divine*. Según relata Román Gubern en sus memorias, “nos encantaba aquel miserabilismo negro y tremendista, como excitante contrapunto al orden burgués en que vivíamos” (118).¹³ Esta tendencia se observa en la Teresa de *Últimas tardes*, cuando, junto con el Pijoaparte, se movían “un poco a la deriva por las Ramblas y el barrio chino”, y “la universitaria escoraba por el lado izquierdo, tendía naturalmente hacia la calle Escudillers y ciertos fondos populosos y heterogéneos” (254).

En *Recuento*, desde muy jóvenes, incluso antes de su iniciación política, Raúl, Federico y Leo acuden a las calles que flanquean las Ramblas, a bares como La Gran

¹² El protagonista se imagina cómo “recogían las octavillas desnudas manos de proletario, catalanes o no, charnegos, murcianos, andaluces,... ejército de reserva del capitalismo, lumpen proletariat, ahora obreros como los otros,... unidos unos y otros por sus comunes intereses de clase...” (136). En su euforia, obvia las tensiones entre el marxismo nacionalista del PSUC y el lugar que podían ocupar en él los obreros no catalanes. Para un desarrollo de este aspecto en *Recuento* nos remitimos al capítulo siguiente.

¹³ Según Colita, “habitualmente nos dirigíamos también a Las Ramblas y al Barrio Chino, [adonde] íbamos solas Beatriz [de Moura] y yo y las putas nos invitaban a tomar pippermint con ginebra en el Cali, la Jungla, el Pastis...” (Rubio, “La Gauche Divine” 39).

Bodega, donde “se reunían pequeños carteristas, chorizos, descuideros, confidentes” (57), con la emoción de estar transgrediendo una ley social y moral. Su curiosidad venía apoyada por la certeza de que en esos ambientes adquirirían “un conocimiento directo de la realidad, inmediato... la vida a flor de piel” (58). Su incursión en los bajos fondos desembocaba en las Ramblas que, a cierta hora de la madrugada, se convertía en un carnaval del lumpen, con “los representantes de toda clase de vicios y desviaciones, crápulas, afeminados, toxicómanos, sadomasoquistas, alcohólicos, coprófagos, viragos, hermafroditas, tumultuosa concentración que un observador superficial... bien pudiera tomar por una manifestación o un mitin político” (314).

Sin embargo, como veremos en *Los alegres muchachos*, en el tardofranquismo cierta *intelligentsia* anteriormente comprometida ha caído en el desencanto: el turismo ideológico de Rafa no tiene más origen que la búsqueda del sujeto marginal sexualizado. Como turismo que es, viaje efímero, después de la transgresión llega el regreso al orden burgués, a las calles respetables en donde no tienen cabida los sujetos subalternos y marginales, o de donde son finalmente expulsados. El charnego, muchas veces alienado políticamente, acaba siendo víctima de las expectativas creadas por estos intelectuales progresistas que no son capaces de eliminar sus prejuicios sociales. La subversión al sistema ha terminado: “De todos modos fue divertido,” reconoce cínicamente Luis Trías al final de la novela de Marsé. El antiguo líder universitario ahora es un sujeto despolitizado y decadente. Sin embargo, en este universo simbólico en donde aparece el inmigrante como cuerpo social/textual, su representación responde a una compleja situación en la sociedad catalana más allá del binomio de inclusión y exclusión. Así, los

textos de ficción desvelan la inestabilidad de una identidad nacional basada en esencias y una crítica hacia esa *intelligentsia* incapaz de asumir sus principios progresistas.¹⁴

Con la democracia, la formación de la España de las Autonomías y el desarrollo de los nacionalismos periféricos, la representación del charnego parece haber sufrido un cambio y casi su desaparición. El efecto de la normalización lingüística y de la cultura popular en catalán ha resultado definitivo en la creación de una identidad híbrida. Así, Oriol Pi de Cabanyes defiende en un artículo de 1999 la idea de que el término tan peyorativo prácticamente había desaparecido, y que la asimilación a esa cultura multilingüe era un hecho gracias, entre otras cosas, a la escolarización y el efecto unificador del Barça. El fútbol, dentro de la cultura popular, se erige en uno de los signos principales del imaginario nacional.

Esta disolución de la identidad charneca se observa en la literatura. De la ironía de Marsé en “Noches de Bocaccio” sobre las aventuras de “un hijo del barrio,” “con gran despliegue de estrategia sentimental y progre, con profusión de niñas-pijo y de intelectuales de izquierda ricos” (328), se llega a la parodia en la Barcelona democrática y pre-olímpica de *El amante bilingüe*, en donde Juan Marés decide recuperar el amor de su ex-mujer Norma transformándose en el charnego achulado y canallesco de Faneca. En el ambiente de la Cataluña de Pujol, la acción violenta y represiva del franquismo ha dejado paso a una tensión discursiva del nacionalismo conservador eufórico y autosuficiente que se reproduce con sorna en la novela: “Yo sólo soy un pobre murciano, un charnego

¹⁴ El personaje de Manolo Reyes reaparece en *La oscura historia de la prima Montse* (1970), recién salido de la cárcel y a quien la protagonista, una joven de origen burgués muy comprometida con el cristianismo de base en las barriadas, intenta redimir. La verdadera víctima en la novela, con un final trágico, es la misma Montse Claramunt, traicionada por su hermana y la hipocresía de su clase social.

ignorante que l'estoy mu agradeció a los catalanes por haberme dao l'oportunidá de trabajo y de ser digno de vivir en esta Cataluña tan rica y plena..." (65).

La figura del charnego se desintegra hasta convertirse en un sujeto desmontable, en una máscara, una puesta en escena. Marés pasa a ser Faneca por medio de una peluca rizada, un parche negro, una lentilla verde, una camisa de seda rosa, una expresión de socarronería y un acento ceceante. La hipérbole evoluciona hasta el paroxismo y lo surreal: pasa "a ocupar una esquina en la plaza Lesseps tocando el acordeón vestido de luces con antifaz negro" (195). El personaje termina envuelto en un discurso, casi monólogo interior, en el que mezcla el catalán con el castellano más dialectal e incorrecto. La parodia, como reciclaje de signos del pasado cercano, se convierte en la única opción para representar al charnego en la Cataluña democrática, es decir, en un recurso humorístico vacío de la crítica social de *Últimas tardes*. Muy lejos quedan los versos de Gil de Biedma en "Barcelona no és bona" cuando en su paseo por la Ciudadela convertida en barriada paupérrima habla de "estos chavas nacidos en el Sur" que hablan ya catalán y esperan que "la ciudad les pertenezca un día" (87-8). La identidad catalana ha sufrido un cambio importante, que afecta a la representación de los inmigrantes en la literatura. El charnego ha dejado de ser el cuerpo oscuro, una vez que han remitido las oleadas del campo andaluz y extremeño a Barcelona, y se le ha dado un reconocimiento oficial.¹⁵ En la Cataluña de principios del siglo XXI, como en el resto de España, ese espacio subalterno y racializado se deja para los inmigrantes subsaharianos, caribeños,

¹⁵ El 20 de noviembre de 2004 el presidente de la Generalitat Pasqual Maragall inauguraba el Museo Histórico de la Inmigración en Cataluña, en Sant Adrià.

magrebíes, latinoamericanos... que ponen de nuevo a prueba las limitaciones de la identidad nacional.

3.2 *Últimas tardes con Teresa* o el deseo del cuerpo sureño

Con la aparición en 1966 de *Últimas tardes con Teresa*, su autor, el joven Juan Marsé, se reveló como uno de los más prometedores valores de la literatura hispánica. Su novela consiguió conectar con crítica y público hasta nuestros días, aunque no le fue ajena cierta polémica incluso antes de su publicación. Marsé había enviado el manuscrito al Premio Biblioteca Breve de la editorial Seix Barral. Como recordaba Carlos Barral, “Luis [Goytisolo] reprochaba al libro de Marsé unas supuestas alusiones personales y algunas ironías políticas que no le parecían tolerables. Mario Vargas [Llosa] reconocía el mérito de las aventuras de Pijoaparte pero le irritaban los excesos de sarcasmo del libro, lo que él llamaba gracejerías (*Horas veloces* 84).

El retrato del personaje Luis Trías de Giralt, el líder universitario del que se decía que había pasado por la cárcel franquista, no podía dejar de molestar a Luis Goytisolo, cuya trayectoria vital y política se le asemejaba. Aunque la novela de Marsé se hizo con el premio, la historia de amor entre la estudiante burguesa efímeramente politizada y el inmigrante arribista no había agradado a un sector de la crítica progresista, que vio en ella un ataque a la militancia y un descrédito a la oposición a la dictadura.¹⁶ Y sin embargo, a

¹⁶ Mario Vargas Llosa en su reseña en *Ínsula* afirmaba que “su lectura, sin la menor duda, irritará a todo el mundo”, por su agresividad “hiriente y corrosiva” (1). Sin embargo, señalaba que “el libro, en efecto, no sólo es bueno, sino tal vez el más vigoroso y convincente de los escritos estos últimos años en España” (1). En su momento, un crítico señaló que resultaba sospechoso que la novela hubiera pasado la censura, insinuando un acuerdo entre el Ministerio y el escritor y reprochaba que el Pijoaparte no hubiera tomado

pesar de las críticas de los sectores más ortodoxos, *Últimas tardes* se convirtió en una lectura generacional en España. Para Josep Maria Carandell, la renovación cultural frente al monolitismo progresista que había llevado a cabo la *Gauche divine* tenía su antecedente literario en la novela de Marsé y en los artículos en *Triunfo* de Vázquez Montalbán. *Últimas tardes* “ja havia fet la negació de la negació”, demostrando que, “en el fons, la ideologia d’aquesta [esquerra de cap quadrat] era una manera d’amagar el desig de copular” (“Arqueologia” 10-1).¹⁷

En el origen de la polémica sobre la novela se encontraba no sólo la estética politizada sino las expectativas que había creado Marsé de que fuera el escritor-obrero que llevaba esperando Seix Barral tanto tiempo. En el ambiente intelectual de la disidencia, la aparición de un escritor de origen humilde fue saludada como “la llegada del mesías,” un capítulo más, dice Marsé, en “la confusión y mitificación de aquellos años” (“Hipnotizar” 51). Para Vázquez Montalbán, los destinatarios de la parodia de Marsé eran aquellos estudiantes que, como Teresa, habían participado en los primeros movimientos organizados de disidencia al comienzo de la dictadura, en las universidades conciencia política (“Hipnotizar” 54). Para Marsé “el lumpen no tiene por qué tener conciencia política de nada. [Pijoaparte] es un chorizo como una casa, un señor que intenta sacar pela como sea y donde sea” (Amell 53).

¹⁷ Joan de Sagarra recuperaba a Teresa Serrat en una sus columnas en el diario *Tele-eXprés*, como un símbolo generacional: “En uno de estos lugares he visto la otra noche a Teresa Serrat, la protagonista de aquella novela de Juan Marsé que toda una generación de universitarios barceloneses se leyó de un tirón, en una noche. Teresa, a pesar de que su falda ahora es bastante más corta, no ha cambiado ni pizca. Sus ojos azules están fijos en el rostro sudoroso de un magnífico negro que baila en medio de la pista... ¡Pobre Teresa!, siempre idealizando, siempre emperrada en confundir los blues con las canciones pop, siempre emperrada en almorzar gato por liebre” (31).

de Madrid y de Barcelona a fines de 1956, como vimos en el primer capítulo (“Años épicos” 167).

Sin embargo, *Últimas tardes* aparece en el año 66, cuando la estética del realismo social había entrado en su crisis definitiva. Las premisas de representar las desigualdades de la sociedad española bajo el franquismo como una llamada al levantamiento de la población se habían revelado utópicas. El realismo social, apoyado por el PCE y por algunas editoriales como Seix Barral, se encontraba en crisis, y la aparición en 1962 de *Tiempo de silencio*, de Luis Martín Santos, aceleró su fin. Como señalaba Juan Goytisolo en su ensayo “Literatura y eutanasia” escrito en esa época, “la gran confusión entre eficacia política y eficacia literaria” daba lugar a un desajuste en el proceso “de la teoría a la praxis, del proyecto inicial al resultado” (86), y concluía: “el mundo en que vivimos reclama un lenguaje nuevo, virulento y anárquico” (93). La novela de Marsé se encontraba todavía en esta etapa de transición, ya que se ha considerado como una parodia de la estética anterior (Mangini, “Novela picaresca” 68).¹⁸

Para otros críticos, como Jack Sinnigen, *Últimas tardes* formulaba “un doble cuestionamiento ideológico que confrontaba la mentira oficial y el romanticismo de la oposición” (*Narrativa e ideología* 84) representado en Teresa, que idealiza a Pijoaparte como obrero concienciado, y en Luis Trías, el héroe inauténtico. Marsé, como otros escritores coetáneos, había militado en grupos de la oposición durante un tiempo. Después de ir a París a principios de los sesenta, conoce a Jorge Semprún y se afilia al

¹⁸ Gonzalo Sobejano la considera “una excelente novela social, pero ya no ‘objetiva’, sino más bien indirecta, subjetiva, expansiva, satírica, airada” (en Nichols, “Dialectal Realism” 174). El artículo de Nichols da cuenta de la influencia de la obra de Martín Santos sobre la de Marsé.

PCE, aunque a su vuelta a España abandona el partido. Su desencanto se dejó notar en *Últimas tardes*, que consideraba “una especie de venganza frente a su frustración con el PC” (Mangini, *Rojos y rebeldes* 166).¹⁹ La obra aparecía en el momento de crisis de la oposición con la expulsión del PCE de Jorge Semprún y Fernando Claudín en 1964, como señalamos en el primer capítulo, y que produjo un desengaño en muchos militantes por el dogmatismo del partido.

La crítica académica ha prestado atención a la novela centrándose, por una parte, en la figura del protagonista, Pijoaparte, cuyo carácter canalla y arribista lo aproxima al subgénero de la literatura picaresca (Mangini, “Novela picaresca”; Romea Castro), y por otra, en el cambio de perspectiva y la distancia frente al realismo social (Nichols; Gilabert). Estudios más recientes han prestado atención al sujeto inmigrante y su relación con la cultura popular y la nostalgia (Pla Farmer; Gabikagojeaskoa). A su vez, la relación interclasista entre la estudiante y el charnego, por ser el núcleo de la historia, no podía quedar aparte del análisis de los críticos, dentro del contexto político y social en la que se desarrolla (Amell; Thorwe; Sinnigen). Sin embargo, en nuestro análisis nos detendremos en la relación que se establece entre los personajes intelectuales y estudiantes de clase alta con el sujeto subalterno por espacio social y origen geográfico, prestando atención no sólo a la pareja de Teresa y Pijoaparte sino también a Maruja, la criada inmigrante, Luis Trías, el líder estudiantil y Alberto Bori, el intelectual progresista “traidor” a sus principios, principalmente. En la vinculación entre estos personajes del barrio burgués y

¹⁹ Marsé señala que “ese deslumbramiento que experimenta Teresa, corresponde a la época y a la experiencia mía con el PC” (Sinnigen 121). Para Mangini, *Últimas tardes* es “la obra clave del desengaño literario y político de la generación del 50” (*Rojos y rebeldes* 169).

del suburbio marginal se establecen una serie de relaciones marcadas por el deseo político/erótico, donde el cuerpo charnego se convierte en mercancía y fetiche, se ansía y se brinda. Por medio de este cuerpo social/material convertido en texto, surgen a la superficie las contradicciones de los intelectuales progresistas, cuyo retrato podemos considerar reflejo de la *Gauche divine*, escindidos entre su ideología revolucionaria y sus prejuicios de clase.

Las claves de la novela se adelantan ya a las primeras páginas. En la noche del 23 de junio de 1956 aparece el Pijoaparte, ese “tenebroso hijo del barrio que en verano ronda la aventura tentadora,” recordándonos la etimología de “charnego,” con la intención de colarse en una verbena de señoritos, ese espacio privilegiado al que ansía pertenecer.²⁰ Sobre la carrocería de “un formidable coche sport” se refleja la “piel cetrina” del muchacho (20). Ese símbolo deslumbrante y objeto de deseo social que es el Floride blanco de Teresa Serrat, se convierte en espejo que reproduce la marginalidad —la piel oscura- y la atracción amenazante—“en los negros cabellos había algo, además del natural atractivo, que fijaba las miradas femeninas con un leve escalofrío” (19).

En esta fiesta ve por primera vez a Teresa: ante el reclamo de sus ojos azules y su cabello rubio, signos de clase alta, el arribista se tensa. Ella, sin embargo, parece todavía inalcanzable, y el intruso decide acercarse a una muchacha morena a la que cree otra señorita burguesa. Pijoaparte, que se hace pasar por un señorito, se ve traicionado por su instinto. Guiado tal vez por un determinismo social, elige a Maruja, la criada de Teresa,

²⁰ El apodo del protagonista --“que ilustran no solamente una manera de vivir (19)”--apunta, según Nichols, a sus comienzos como gigoló (165), idea que comparte Morrow (835). Mangini señala certeramente que ningún personaje lo llama así, sino únicamente el narrador (“Novela picaresca” 70). El apodo denota control sexual y bajos fondos, rasgos que definen a Manolo Reyes.

charnega como él. La “timidez y un dichoso aire de desamparo” de la muchacha le resultaba “decididamente familiar y le inquietaba, como si en él presintiera un peligro conocido” (32). Ese desamparo tiene una naturaleza social, de soledad y de vulnerabilidad frente a las dificultades de la supervivencia. La “fatiga moral tanto tiempo soportada y que ahora la enardecía y la traicionaba” (32) señala a Maruja desde las primeras páginas como un personaje trágico, marcado por el fatalismo. Pijoaparte la utilizará como medio para entrar en la casa de Teresa, por la puerta de servicio (Gilabert 141) y su accidente y muerte acelerarán los acontecimientos para los protagonistas.

Los orígenes de Manolo Reyes adquieren connotaciones de folletín decimonónico: su madre era una criada del palacio del marqués de Salvatierra en Ronda, y de su padre se insinúa que fuera un inglés que se encontraba de paso. Este rasgo impregna al protagonista de cierto mestizaje, subrayado por las connotaciones gitanas de su apellido. Su genealogía insegura, que él mismo exotiza haciendo correr el bulo de que en realidad es hijo del marqués, verbaliza su desclasamiento y su ansia de ascender socialmente. Como joven de provincias ambicioso que es, huye a la ciudad, compendio de los placeres y recompensa final. El primer encuentro que tiene con el mundo del progreso se produce cuando conoce a los Moreau, turistas franceses de visita en Ronda. El prestigio social que los envuelve (París-Francia-el extranjero) se convierte en un espejismo para Manolo Reyes ya que los Moreau, como Teresa más tarde, traicionan la promesa gratuita de llevarlo a París. Si la hija de los turistas franceses tuvo en él el efecto de encantamiento, ya que “por aquel entonces se enamoraba de símbolos y no de mujeres” (103), ante Teresa siente esa misma atracción por el mito del bienestar y la

opulencia materializados en su cabello rubio, su despreocupado encanto personal, su flamante Floride blanco.

Constantemente el narrador inscribe sobre el cuerpo textual del protagonista el código que lo racializa. No sólo su piel es “cetrina,” de color oliváceo o su rostro es oscuro; sus ojos traicionan su equilibrio exterior con su brillo ambicioso, que anticipa la amenaza social de su presencia por sus ansias de ascenso: “Llegaba a la Villa irradiando una sensación de peligro que él parecía ignorar: electrizaban sus oblicuos ojos negros y su pelo de azabache” (125). En él confluyen, como veíamos en la etimología de “charnego,” lo oscuro y lo animal: su cabello es color ala de cuervo (39), o revolotea al viento “como los alones de un pajarraco”; su perfil es “de ave de presa” (75), muestra un “paso felino” (466) o gatuno (277), o es un “sombrió murciélago” (453). Manolo actúa siempre de noche, como ladrón de motocicletas o en sus visitas a la Torre de Teresa. Su carácter se convierte en “tenebroso” (15, 277), amenazante. Es más, Manolo piensa “oscuramente” (375, 400) e incluso su suerte, la que perseguía a los pobres que intentaban medrar, es “negra” (270).

Pijoaparte es consciente de que su piel resulta un obstáculo para su ascenso social y su salida de la pobreza, un signo cargado de implicaciones de clase, origen geográfico, nivel cultural. Para Teresa, sin embargo, su carácter oscuro y nocturno resulta exótico porque implica los peligros y aventuras del arrabal y se convierte en el polo que concentra la energía sexual de la que carece el polo intelectual y retórico de Luis Trías, el líder estudiantil. Ante otros, el cuerpo de Manolo no es más que una presencia peligrosa, competencia, como veremos más adelante, sexual/política para Luis Trías, o mala semilla que se puede mezclar con su grupo social, para el señor Serrat. Manolo es consciente de

las dificultades de su tarea, e interiormente sueña con un blanqueamiento que le permita entrar en esos jardines prohibidos.²¹ Pijoaparte ve en Teresa y su cuerpo su camino de éxito social/sexual – “De alguna extraña manera, la virginidad de Teresa había sido para él, hasta ahora, la mayor garantía de poder realizar la anhelada inserción en las castas doradas y en las altas categorías de la dignidad y del trabajo” (413). Con la “mezcla racial” se asegura el orden establecido que Manolo no quiere romper de ninguna manera, al contrario que Teresa.

El narrador la retrata como una “niña bien,” deseosa de escapar de su aburrimiento burgués y que confunde las pulsiones de su edad con la revolución. Sin embargo, a lo largo de la novela el personaje se humaniza y adquiere luces y sombras que la salvan de la pura parodia. El protagonista durante meses apenas la vislumbra: en la puerta de la universidad, en su coche, “acompañada de un joven y atlético negro” (108)-- temprana mención a su atracción por el cuerpo oscuro y marginal. Su carácter poco convencional dentro de su clase, su insatisfacción o cierto desclasamiento se advierten en su primer encuentro con el charnego, cuando éste acompaña a Maruja a casa. Para Pijoaparte, que mantiene su confianza conservadora en el sistema social que lo margina, Teresa “alardeaba de un extraño desprecio para consigo misma y para el obligado ejercicio de su condición de señorita” (112). Ante el “descaro de niña bien” que Teresa utiliza para llamar la atención de Maruja, Pijoaparte reacciona con chulería. La estudiante balbucea “un perdón que apenas se oyó” (110). En ese momento se fragua el

²¹ Frantz Fanon, en su libro ya clásico *Peau noire, masques blancs*, trata el rechazo a la propia etnia para poder entrar en el grupo no marginal y que puede traducirse en la relación interracial: “By loving me she proves that I am worthy of white love. I am loved as a white man... I marry white culture, white beauty, white whiteness” (63).

malentendido, una vez que Teresa confunde al muchacho con un obrero, necesariamente concienciado: “Todos estamos con usted,” le dice a Manolo, para sorpresa de éste.

Teresa parecía haber desempeñado un papel importante en las revueltas estudiantiles a finales de 1956. Según Maruja, totalmente desinteresada por la política como el protagonista, “ella fue de las primeras en armar jaleo” (115). Pijoaparte tenía su propia opinión acerca de estos estudiantes y sus reivindicaciones: “eran unos domésticos animales de lujo que con sus algaradas demostraban ser unos perfectos imbéciles y unos desagradecidos” (116). Su juicio expresaba su alienación y al mismo tiempo la mirada irónica de Marsé sobre esa generación, para la cual, en aquellos años, “todo se mezclaba, un romanticismo ideológico de izquierdas, la confusión, apariencia y realidad, la mitificación de las cosas, el conflicto entre calentura ideológica y calentura real, la ilusión de conspirar y al mismo tiempo meter mano” (“Hipnotizar” 54).²² Teresa se convierte en un exponente de esa primera “generación de héroes” (323), de rebeldes políticos de clase alta, dominados por la confusión y un romanticismo aventurero, ajeno a la situación real del país, cuyo despertar revolucionario parecía haber nacido “de una ardiente, gozosa erección y de un solitario manoseo ideológico” (323), que implicaba una pretendida autosuficiencia de su discurso teórico.

Estos estudiantes se caracterizan por una serie de rasgos: mesianismo--Teresa Serrat era vehemente, parecía “iluminada por dentro”--, conciencia de su papel histórico-- “impresionantes e impresionados de sí mismos, misteriosos, prestigiosos... avanzaban

²² Esto le ha valido la acusación a Marsé de tener prejuicios anti-intelectuales, a lo que responde: “el estudiante no es sinónimo de intelectual, de ninguna manera. Yo conozco intelectuales que son lampistas, más intelectual que un chaval que va a la universidad, que un señorito que va a la universidad porque su papá se lo paga, pero que no tiene nada que ver con el intelectual” (Amell 69).

lentos y graves” (324)--, selectos--“distantes en las aulas, inabordables e impenetrables, sólo hablan entre sí” (325)--y adoleciendo de mala conciencia social--“crucificados entre el maravilloso devenir histórico y la abominable fábrica de papá” (324). Marcados por “su inveterada propensión al mito”, citando los versos de Gil de Biedma en “Infancia y confesiones,” diez años después, en 1966, año de la publicación de la novela y momento álgido de la *Gauche divine*, se encontrarían “desintegrándose poco a poco en bares de moda... penosamente empeñados en seguir representando su antiguo papel de militantes o conjurados más o menos distinguidos” (330). El veredicto del narrador no puede ser más tajante: “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 enfatiza su inautenticidad, o más exactamente la ingenuidad de su planteamiento, narcisista y efímero, ya que muchos de los protagonistas del 56 regresaron poco después a la tranquilidad burguesa de sus orígenes.

Según la criada, a Teresa le gustaba “frecuentar las tabernas con sus amigos y enterarse de cómo es la vida” (116). La atracción por los bajos fondos es una constante en la estudiante, como en Luis Trías, en una ambigua relación de necesidad del subalterno, ya como justificación política, ya como espectáculo. A Pijoaparte esta actitud no dejaba de sorprenderle, el hecho de que ella fuera un “pendón,” “porque su sentido de las categorías sociales había estado demasiado tiempo ligado a un sentido de valores” (120), y rápidamente la identificaba como “una caprichosa que gustaba de caer en brazos de chulos de barrio” (120). Teresa, anclada en la protección de su entorno social, “sufre nostalgia de cierto mar violento y tenebroso, poblado de soberbios, magníficos ejemplares, añoranza de suburbios miserables y oceánicos donde ciertos camaradas

pelean sordamente, heroicamente” (146). La estudiante se aburre y construye una ensoñación mezcla de romanticismo político y de erotismo reprimido que se vuelca en la ruptura del sistema burgués en que se encuentra inserta.

Pijoaparte se convierte en el fetiche al que ella se aferra y que concentra sus miedos y sus rebeldías, en lo revolucionario y en lo erótico, su pasaporte a los bajos fondos. Por medio del cuerpo de Manolo, de su simple presencia ante otros, su familia, sus amigos, ella pone en escena su ruptura de la ley del padre, hasta que finalmente deje de necesitar al charnego y sustituya su ensoñación rebelde por un cierto desencanto. La admiración política por quien se supone que es un obrero comunista--“la vida de un pecé ha de ser estupenda e incluso divertida en tu barrio” (225), le dice Teresa en cierto momento--acumula los rasgos de la marginalidad y su poética de suburbio. Pijoaparte no acaba de comprender “la naturaleza del conflicto cultural de la universitaria” (226), aunque adivina, “oscuramente,” la actitud que debe poner en escena ante una Teresa ansiosa de ser dominada--“La obediencia las favorece a todas- pensó él-, pero sobre todo a las niñas bien” (229): una mezcla casi paródica de chulo de barrio y de héroe romántico.

El desencanto para Teresa llegará cuando compruebe la distancia entre su ideal y la prosaica realidad. Cuando asisten a un baile popular en el Guinardó se encuentra con “un olor a sobaco y una calentura furtiva y deprimente, eso era todo” (361). Lo que comienza como un regreso a ese paraíso perdido que era el arrabal, se convierte en una pesadilla, en la que resurgen los prejuicios de su clase: Teresa se cree abandonada por Pijoaparte--“dejándome en manos de estos salvajes” (361). Cuando llegan al Monte Carmelo, “tierra mítica” (364) para la estudiante, se produce el golpe definitivo del desencanto. La estudiante descubre que Manolo no conoce a ningún miembro del PC y en

ese momento “en los ojos de su amigo ya no vio más que adoración por ella” (373), no la fuerza del complot y la aventura ni la dominación chulesca. Pijoaparte empieza a perder su ascendiente sobre la muchacha, una vez roto el encanto del romanticismo político y revolucionario.

Al mismo tiempo que Manolo Reyes se presenta en el mundo de Teresa, ejerciendo el papel de novio apesadumbrado de Maruja enferma, vive una existencia paralela en su barrio, bajo la supervisión del Cardenal y la presencia inquietante de la sobrina de éste, Hortensia, “un dibujo inacabado y mal hecho de Teresa” (239). El Cardenal, cuyo sobrenombre sugiere cierta magnificencia ritual y decadente y un carácter falsamente asexuado, era un contrabandista de objetos robados con una debilidad por los ladrones jóvenes--“ángeles nocturnos y efímeros que irrumpían en su cuarto y que al día siguiente se marchaban con un frío extrañamente animal y repentino en el cuerpo” (237). El personaje, según dice Kirsten A. Thorne, que estudia su relación homosocial con Pijoaparte, es el que realmente controla el radio de acción de Manolo y su libertad de movimiento entre clases sociales (97)

Si para esta crítico, Teresa es “a walking sign of sexualized body” (94), como símbolo voluptuoso y de clase social que el arribista ansía poseer y controlar, se puede afirmar que el cuerpo del charnego se carga intencionadamente de una tensión que explota su marginalidad seductora. Pijoaparte conoce la debilidad del Cardenal y se sirve de ello en su beneficio, por medio de un ambiguo juego: “Por un exceso de celo en su afán de seducir al viejo (cuya vulnerable pupila de cordera solitaria ya se había turbado varias veces ante el paso elástico del cachorro) utilizaba a la Jeringa para jugar extrañamente en presencia de su tío” (234). Sin embargo, la explotación que de su cuerpo

hacía Pijoaparte se remontaba a años antes. Maruja recuerda cómo el protagonista llegó a Marbella desde Ronda y buscaba relacionarse con los turistas. El muchacho tenía “unas bonitas sandalias que habían pertenecido a un inglés (otra historia que no quiso contarme)” (295-6). El silencio de Manolo implica connotaciones de robo o prostitución, de lo nefando, de lo que no se puede decir.²³ Sin embargo, la relación con el Cardenal se convierte en una constante que no escapa a la atención del barrio. Pijoaparte, aunque parece ajeno a las habladurías, se enfrenta en cierta ocasión al Rey del Bugui, que “llevaba ya mucho tiempo sospechando que Manolo era un sarasa” (300). Con su transformación en mercancía, el protagonista entraba en un juego de ambigüedades que, paradójicamente, lo convertían en un paralelo de Luis Trías, como veremos a continuación.

Durante ese verano de 1957, un hecho inesperado acelera los acontecimientos. Maruja cae seriamente enferma, debido a un fuerte golpe en una caída, Pijoaparte la abandona en la villa, asustado, y Teresa sufre una gran decepción con Luis Trías, el líder universitario. Hasta entonces, éste último resultaba un personaje intocable, aureolado del prestigio de su intelectualidad revolucionaria--irradiaba una “peculiar naturaleza de hombre-dios” (167)--y marcado por el fatalismo de la tortura de la que se dice que fue víctima. Teresa, que deseaba deshacerse de su virginidad, en aquellos tiempos previos a la revolución sexual había asumido que el líder de la oposición política en la universidad

²³ Resulta interesante que los inicios de la “carrera” para la ascensión social del muchacho se materialicen en unas sandalias, símbolo de la caída y castigo del sistema para Maruja. El relato de la criada recuerda, por otra parte, a la trayectoria de Vicente Blesa, en *Los alegres muchachos*: “Noches enteras fuera de casa--las Ramblas, imagínate--, se pasaba las horas colgado de la barra de un bar del barrio chino, dice que haciendo amistades...” (393).

debía unir en su persona la revolución también en lo erótico. Sin embargo, la experiencia de la estudiante no había resultado como esperaba: “tras aquella impresionante fachada de líder universitario, de ardiente visionario del futuro no había más que una blanda, asquerosamente blanda e inexperta virilidad” (149).

Teresa empieza a desconfiar del sacerdocio político del líder, una vez que la imagen romántica y unívoca, de una pieza, se resquebraja: “entonces sospechó que aquella voz, incluso en los momentos históricos en que, sin un temblor, había dado las célebres consignas, jamás había expresado nada excepto una total y absoluta ignorancia de todo” (149). Luis Trías, como Escala, el militante de la célula comunista en *Recuento*, se define por su hipertrofia discursiva, que impone su retórica marxista de manera incontestable. En su afán por demostrar la lógica implacable de la dialéctica revolucionaria, sustituye la acción por la palabra. Sin embargo, frente a la dureza del líder enfrentado a la posibilidad de la represión y la tortura como vemos en Escala, Luis Trías se convierte en parodia. Su impotencia sexual enfatiza su debilidad revolucionaria/ética/erótica, y Teresa acaba sustituyendo su liderazgo retórico por el cuerpo oscuro del Pijoaparte. Luis reacciona intentando someterla discursivamente por medio de la jerga política--“Procura ser concreta o cállate” (347)--o apartándola de la acción revolucionaria--“de momento no eres necesaria” (341). El encuentro de Luis y Manolo trae consigo la competencia entre ambos.

Siguiendo con nuestra lectura poscolonial del charnego como cuerpo oscuro, se puede establecer un paralelismo con la rivalidad sexual entre el hombre negro y el blanco. Según Fanon, “in relation with the Negro, everything takes place on the genital level” (157). El hombre blanco asume esa supuesta potencia sexual mucho mayor del negro

como una amenaza, lo que lleva a Fanon a interpretar los linchamientos racistas como una venganza sexual (159). La ambivalencia entre rechazo, deseo y una secreta envidia, como estudia Stuart Hall, aparece en el triángulo formado por Teresa, Pijoaparte y Luis Trías.²⁴

Eve Kosofsky Sedgwick, en su libro *Between Men*, al analizar el deseo homosocial en la literatura inglesa del XVIII y XIX, retoma las ideas de René Girard sobre los triángulos amorosos en que dos hombres compiten por una mujer. La rivalidad inicial deviene en competencia y adquiere un ambiguo cariz de deseo implícito: “in any erotic rivalry, the bond that links the two rivals is as intense and potent as the bond that links either of the rivals to the beloved” (21). De la misma forma que Sedgwick señala la presencia del deseo homosocial en su lectura de los textos ingleses, consideramos que la relación entre el líder universitario y el charnego en *Últimas tardes* está impregnada de deseo/admiración “indecibles.” En esa noche de verano cuando Teresa es víctima del desencanto ante el líder “incompleto,” éste último, en lo que quiere ser una prueba de liberación de prejuicios machistas, habla de su “guapo xarnego”: “Lo que pasa es que a ti te gusta porque está bien parido, y me parece muy bien, puñeta, pero dilo” (165). El desdén de sus palabras y su intención de no mostrarse celoso encubren su deseo por Manolo, al que dota de una naturaleza hipersexualizada: “Será un obrero con toda la conciencia social que quieras, Tere... pero ya podría aguantarse un poco y dejar que la chica [por Maruja] descansara alguna noche” (158).

²⁴ “The play of identity and difference which constructs racism is powered not only by the positioning of blacks as the inferior species but also, and at the same time, by an inexpressible envy and desire” (Hall, “New Ethnicities” 255).

La ambigua tendencia del intelectual burgués comprometido hacia los bajos fondos--como solidaridad interclasista o como turismo político--se convierte, en la figura de Luis, en ambigüedad sexual. Mientras éste se encuentra con Teresa, no para de pensar en “cierto chulito fantasioso del barrio chino, al que le unía una singular e *indecible* [nuestro énfasis] amistad de tira y afloja, [y que] le llamaba Isabelita, lo cual, dicho sea de paso, a él le hacía un tilín embarazoso y no menos inexplicable que su debilidad por el muchacho” (150). Luis decide marcharse y “se le apareció de pronto en el cielo nocturno el rostro burlón y ratonil de su amigo el chulito del barrio chino, sonriéndole sobre un fondo tapizado de rojo granate” (153). No se trataría, entonces, de un triángulo amoroso, sino de un cuadrado con dos parejas que se reflejan con un efecto especular: Teresa-Pijoaparte/Luis-“chulito del barrio chino.” El paralelismo no sólo se encuentra en la diferencia de clase sino en la relación de poder que se establece: el sujeto burgués descende a los márgenes sociales en busca de aventura y para ser sometido por el subalterno.²⁵

Si consideramos el paralelismo Manolo Reyes/Luis Trías, no podemos dejar de notar una relación equivalente entre Maruja y Teresa. En esa noche de verano de 1957 en que la criada cae gravemente enferma se produce este efecto especular entre las dos parejas. Los jóvenes estudiantes vivían “una situación atrozmente conyugal” (152), por lo que Teresa envidiaba la relación entre la criada y el ladrón de motocicletas, en donde

²⁵ Por otra parte, entre la figura de Manolo Reyes y el Cardenal se establece otro vínculo homosocial que, como ya hemos mencionado, estudia Thorne. Sin embargo, a diferencia de la competencia/deseo entre el líder estudiantil y el charnego, la relación de Pijoaparte con el Cardenal presenta unos rasgos paterno-filiales, de pigmalión, en la que se intuye una admiración mutua: física/erótica en el Cardenal por el muchacho, y social de éste último por el primero.

creía que se habían anulado la moral sexual conservadora: “¡Simples, felices, vulgares novios de vulgares criadas, el mundo es vuestro!” (150). Para la estudiante eran “dos hijos sanos del pueblo sano” que “se habían amado directamente... sin *arrière-pensée* ni puñetas de ninguna clase... Hacían el amor y conspiraban, eso era todo. Combinación perfecta” (175), desconociendo la relación de poder que se establecía entre Maruja y Pijoaparte y que convertía a la primera en doblemente subalterna, por clase y género.

Maruja, sometida al fatalismo de la aceptación de su espacio social en los márgenes, se convierte en una figura trágica, condenada a una soledad radical, con cuyo accidente pasa a ser una víctima propiciatoria para el amor entre Manolo y Teresa. La crítica académica no ha prestado gran atención a este personaje, aunque Nichols destaca su “crucial role in the novel” (170). Como Pijoaparte, Maruja, inmigrante de origen sureño, se define por la oscuridad, dentro de ese esquema social racializado--“podía verse un pedazo de piel tersa y negrísima” (56)--pero, frente a la relativa capacidad de acción del charnego arribista, su posición resulta aún más precaria. Si Pijoaparte representa ante Teresa el papel de chulo de barrio, la violencia machista a la que somete a Maruja ya no es un juego.

Como el de Manolo, el cuerpo oscuro de la criada resulta “más cuerpo,” ajeno a códigos morales represivos, como percibe Teresa en su adolescencia: “admiraba [a Maruja] porque... con su piel morena y sus gestos deliciosamente impúdicos, era para ella la imagen misma de la vida” (176). Para William Sherzer su descripción “es constantemente sensual” (128), y reprocha que en la novela “el pueblo, en vez de ser el corazón de la conciencia obrera parece ser el corazón de la sexualidad” (133). Marsé matiza la opinión de Sherzer aunque cree que “existe una conciencia erótica en el pueblo,

primaria y sin sofisticar” (“Hipnotizar” 55), palabras que nos recuerdan las de Montserrat Roig sobre la mujer andaluza (*Escribir* 179).²⁶

Maruja y Teresa, como Pijoaparte y Luis, establecen un contraste entre lo corporal y lo racional. La estudiante, inmersa en la ola anterior a la revolución sexual, considera la pérdida de la virginidad un paso necesario para ingresar en la madurez y en el cambio histórico. Sin embargo, a pesar de sus intentos de superar la ley moral--le dice a Manolo, divertida, “¿Nunca te han dicho que las universitarias somos muy putas?” (230)--no es capaz de llevarlo a cabo, y de ahí la ambigua relación con el charnego. Ante sus ojos, “la estudiante manifestaba ciertas muestras de exhibicionismo... transpirando una decidida intimidad sexual que aún estaba lejos de dignarse conceder” (262-3). Su liberación se quedaba en un espejismo.

Maruja, personaje políticamente alienado por su parte, sorprende a Pijoaparte con una sexualidad más experimentada (63), que dota a la muchacha de un carácter sensual inesperado. Carmen Martín Gaité en *Usos amorosos de la posguerra española* ofrece una visión de la vida diaria del común de la población, sometida a la represión política y la pobreza. Para la respetable y exigua clase media, los suburbios de las ciudades resultaban una amenaza a las buenas costumbres y al orden establecido, ya que “allí se situaban

²⁶ Otros textos escritos por miembros de la *Gauche divine* representaron a la chica del servicio, usualmente del sur, marcada por un carácter sensual, asimilada al tema literario de la iniciación sexual de los “señoritos.” En el poema de Barral “Baño de doméstica” (*Usuras* 66) se convierte en objeto de deseo; en *Melodrama*, de Terenci Moix, la criada granadina es descrita con “movimientos exuberantes” y “una mueca bestial, que ella ofrecía a modo de sonrisa, mostrando dos labios soberbiamente exagerados, pintarrajeados de un rojo muy llamativo” (43-4). En *La cólera de Aquiles*, de Luis Goytisolo, se forma un triángulo amoroso entre la dama burguesa, Matilde, el arribista, Roberto, y la criada, Camila.

todos los focos de rebeldía de posguerra” (Martín Gaité 94) y “ofrecían un cuadro de indecencia que no se sabía cómo tapar y cuya visión escandalizaba” (95). Este es el ambiente en el que crece y que habita Pijoaparte, y al que acude primero Maruja y después Teresa en su busca. De estos suburbios, y de más lejos, como el área rural, llegaban muchachas de clase baja para servir. La realidad con que se encontraban era dura, y muchas de ellas, jóvenes desamparadas o sirvientas despedidas, acababan ejerciendo una prostitución furtiva o eventual (Martín Gaité 103).

La situación de las criadas resultaba social y económicamente precaria, como la moral tradicional reconocía. Uno de los informes de la época que recoge Martín Gaité señalaba que “las muchachas de servir llevan una cruz auestas, pues en su casa no pueden tenerlas por falta de medios y están siempre expuestas, lejos de sus padres, a caer en innumerables peligros” por lo que debían recurrir a “medios deshonestos” para sobrevivir (103). La presencia de las criadas resultaba amenazante por la posibilidad de “contaminar” con su comportamiento a las muchachas de clase alta.

Maruja, no obstante, es capaz de asimilarse, por un efecto mimético, a algunas formas de la burguesía. Para Manolo, su “encanto emanaba de cierta contención” que tenía que ver “con las buenas maneras de los ricos y el adecuado régimen alimenticio que debían gozar los señores que ella servía y que... algunas criadas naturalmente dispuestas a ello consiguen asimilar en provecho propio” (71). Sin embargo, al contacto con Pijoaparte, que le recordaba sus orígenes “oscuros,” Maruja pierde ese difícil equilibrio. Marsé la recuerda, en la nota a la séptima edición, “remontando el Carmelo con su abrigo a cuadros y su pobre paraguas, deliciosamente emputecida” (11). La criada pasa a ser un sujeto polisémico, como lo será Vicente, convertido en criado para *Los alegres*

muchachos. Es el público necesario para Teresa y Luis, que escenifican sus amores revolucionarios, aunque frustrantes. Ante Maruja, los jóvenes se besan por primera vez, bailan agarrados, mirándose a los ojos, conscientes de ser observados y creyendo en esa imagen de un amor adulto, no convencional, que estaban muy lejos de conseguir.

En su ansia de poner en práctica esa solidaridad de clases intentan incluir, aunque bajo la trampa del paternalismo, a la criada en sus juegos erótico/políticos. Teresa le regala a Maruja unas sandalias un poco pasadas de moda pero nuevas, como un símbolo fallido de igualdad. La criada parece ocupar, por un momento, el espacio privilegiado, al imitar a la estudiante. Sin embargo, son esas mismas sandalias las que provocan su caída, el terrible golpe en su cabeza, que después significará su muerte final. Maruja “cae” socialmente desde el espacio que había ocupado artificialmente, víctima de las buenas intenciones de Teresa y como un castigo a la ruptura de la jerarquía. Con su estado en coma, su precaria entidad se desdibuja y desaparece. Su sacrificio facilita el encuentro de Teresa y Pijoaparte, aunque desconocen que con la muerte de la criada su relación se romperá.

Durante ese verano de escapada del orden establecido Teresa presenta a su “nueva adquisición” a sus amigos universitarios, muy jóvenes, de clase alta, comprometidos como ella con el marxismo. Ante ellos el charnego es un “producto” auténtico y nuevo, que causa sensación (335). Pijoaparte percibe certeramente una señal de peligro, pero, ansioso de ascender de clase, se siente atraído por el grupo y su encanto fatuo²⁷.

²⁷ “Llegaría incluso a pensar que, lo mismo que el dinero, la inteligencia y el color sano de la piel, los ricos heredan también esa sonrisa perenne” (338). Paco, amigo de Vicente y primer narrador de *Los alegres muchachos*, también señala, sorprendido, lo mucho que sonreían estos burgueses progres.

Experimenta la misma sensación cuando conoce a Alberto Bori, “intelectual de izquierdas y letraherido” (401), amigo de Teresa. Alberto Bori y su esposa Mari Carmen, “de aire parisiense” (401), son el prototipo de pareja de clase media-alta de izquierdas: viven en el barrio gótico, alejados del Ensanche burgués pero aparte de la marginalidad del barrio chino, en un ambiente que denota cultura cosmopolita--cerámicas y pintura informalista--, y disidencia política--literatura *engagée*, una reproducción del “Guernica” de Picasso. Por un momento, Manolo percibe una similitud que le desazona: la pareja, simpática y bienintencionada, situada cómodamente en su rutina burguesa le recuerda a los Moreau, los turistas franceses que había conocido en su infancia en Ronda y que parecían servirse “de la ilusión de los indígenas como de un puente para alcanzar el mito, que luego, cuando ya no necesitan, destruyen tras de sí” (99). Los Bori, con ese “halo de irrealidad que les arropaba o les protegía como una vitrina sorda a cualquier sonido, a cualquier llamada de auxilio” (400), no buscaban “indígenas” sino proletarios para satisfacer su sensibilidad solidaria y comprometida. Manolo rápidamente percibe el peligro y piensa, “oscuramente”: “Chaval, esa gente no moverá un dedo por ti” (400).

En Alberto ya se había producido una renuncia progresiva a sus ideales de antaño y “había derivado sin ganas hacia la publicidad editorial” (401), que definía con cierto cinismo: “es una de las inmoralidades más fabulosas de la época, yo me paso el día tratando a cretinos. Pero, ¿ves?, eso está bien pagado” (403). Como señala el narrador, esa “esquizofrenia cultural que reinaba en el ático (*Guernica* y Marketing) no tardó en manifestarse con palabras” (402): en el discurso de Alberto se percibe la contradicción entre su forma--la ironía con la que parece desautorizar con superioridad la vida burguesa y tradicional--y el contenido--se muestra remiso a ayudar al charnego. Su verdadera

postura parece clara a su mujer, testigo acusador de su traición ideológica, que le dice aparte: “Te conocemos, Alberto. Siempre vivirás en la irrealidad, eres un cínico, no piensas hacer nada por ese chico” (405). A Manolo no parece escapársele que esa camaradería, esa simpatía solidaria no es más que un efecto del imperativo sentimental de mostrarse progresista con el subalterno. La inautenticidad, rasgo fundamental en Luis Trías, tiene un efecto más traumático en la figura de Alberto Bori, ya que conlleva para Pijoaparte la pérdida de ese salvoconducto social que era un trabajo no manual, cercano al círculo de Teresa. El incumplimiento de su promesa convierte a Alberto Bori en un cobarde ético, que cuando se despide de Manolo procura “dar una franca sensación de seguridad” pero es incapaz de “sostener la mirada franca del murciano” (406).

Con la muerte de Maruja, la presencia de Manolo, como novio de la criada, a los ojos de la familia Serrat, ya no tiene sentido, por lo que es definitivamente excluido. Disuelto el cuerpo de la criada, el del charnego deja de tener entidad para los Serrat. Teresa desaparece, la oferta de trabajo de Mari Carmen Bori se volatiliza, y Pijoaparte, en su delirio, roba una moto y se acerca a la Villa, donde comprueba que el lugar que esperaba ocupar ha sido ocupado por otro cuerpo oscuro, pero esta vez de clase alta, el primo de Teresa llegado de Madrid: “un joven alto y moreno... era esbelto, flexible, ancho de espaldas... piernas bronceadas y musculosas... ofreciéndole a Manolo una repentina imagen de sí mismo (su mismo pelo oscuro y lacio, su mismo perfil energético y altanero)” (430). Manolo recibe una carta de amor de ella, de una artificiosidad literaria, que termina con un final novelero: “Sé rebelde, orgulloso y atrevido hasta la muerte” (436). Pijoaparte la lee deslumbrado, sin percibir el cambio que ya se está produciendo en Teresa, el olvido de ese verano ya acabado.

Tras robar otra moto, se dirige de Barcelona a la Villa, para encontrarse con su “princesa de los murcianos” (454), a la que supone aguardándolo. Sin embargo, es denunciado por la sobrina del Cardenal, a causa de los celos, y pasa dos años en la cárcel. A su salida, se encuentra con un Luis Trías derrotado, “exilado en la barra del bar Saint-Germain y sin más ánimo para conspirar” (466), que le cuenta lo que ya se imagina: Teresa, tras buscarlo brevemente, lo olvida. La derrota de Pijoaparte le llega por medio de otro derrotado, de ese antiguo líder universitario barrido por los cambios y su inautenticidad, que sólo puede añadir, como una sentencia que lo condena, que aquel tiempo en el que jugaron a cambiar el mundo, fue, de todos modos, “divertido” (470).

3.3 “Ponga un charnego en su dieta”: *Los alegres muchachos de Atzavara* y la crítica al progresismo tardofranquista

En su libro *El mono del desencanto*, Teresa Vilarós, al tratar el proceso de despolitización en la España de los años sesenta, identifica uno de los problemas a los que se enfrentó la oposición a la dictadura: “el desencuentro fundamental y profundo entre la utópica y banalmante romántica militancia política” de la burguesía progresista y “el fuerte deseo de participación en el sector de consumo” de la clase obrera (69). Para Vilarós, este conflicto es recogido con fidelidad e ironía en la novela de Marsé que acabamos de analizar. Sin embargo, si bien este “desencuentro fundamental” resulta una de las claves en *Últimas tardes*, se puede argumentar que lo que mueve a Pijoaparte en su asedio a Teresa Serrat no es tanto ese deseo de consumo, como afirma Vilarós, sino que en el personaje subsiste el afán del pícaro de ascenso social en una jerarquía rígida, entrelazada con el relato nacional catalán. La estudiante, en su Floride blanco, no deja de

ser la alegoría de una clase alta esquiva y seductora, convertida en “casta catalana”, a la que Manolo desea poseer.

Esta incompreensión “con que la clase intelectual catalana leyó a la clase trabajadora” (*Mono 70*), como señala Vilarós, vuelve a aparecer en la novela de Vázquez Montalbán *Los alegres muchachos de Atzavara* (1987). Cuatro voces recuerdan el verano de 1973, cuando unos miembros de la burguesía barcelonesa--empresarios, diseñadores, músicos, escritores--se reúnen en el pueblo de Atzavara, en la Costa Brava. Lejos del ojo acusador del orden franquista se dedican a poner en práctica su progresismo por medio de la liberación sexual. Al grupo de “alegres muchachos” ya entrados en la cuarentena que parecen asumir su homosexualidad, aunque con titubeos, se une la presencia de “mujeres liberadas,” insatisfechas con sus matrimonios convencionales, y la asistencia de parejas más o menos abiertas como público y comparsa de la puesta en escena de un verano en el que parecía ponerse en suspenso el orden moral tradicional en las postrimerías del franquismo.

No obstante, la aparición de un invitado inesperado desata una serie de tensiones en un grupo condenado a celebrar una fiesta efímera. Vicente Blesa, un muchacho proveniente de las barriadas obreras del cinturón industrial de Barcelona llega de la mano de Rafa, empresario de joyería, en calidad de “socio,” eufemismo que no impide que se reconozca en el charnego a su amante. En un colectivo que se asume como progresista, rápidamente se observa una dinámica de atracción y exclusión de lo marginal que provoca la crisis definitiva en un grupo ya desencantado de la militancia tradicional. Las circunstancias habían cambiado desde el ambiente reproducido en la novela de Marsé, en la que ya se intuye, al final, el quiebre en las convicciones en el partido y la lucha

revolucionaria: en el derrotado líder universitario, Luis Trías, o en el avance de progresismo vaciado de compromiso y convertido en una mercancía ideológica a la moda, como se ve en los últimos días de Teresa, ya inserta en el grupo autocomplaciente y snob de Mari Carmen Bori, nostálgica de aventuras políticas pasadas.

Desde finales de los cincuenta a mediados de los setenta la España del franquismo había asistido a la evolución de una economía de subsistencia y racionamiento a un precario consumismo, moderadamente neoliberal, simbolizado por el seiscientos. Como señalaba Vázquez Montalbán en su *Crónica sentimental de España*, al comienzo de los sesenta, esa década “feliz,” el Plan de Estabilización se convertía en “el germen de los nuevos tiempos,” con el aumento de la inflación, el éxodo de inmigrantes a la Europa rica y la llegada de millones de turistas a esa España oficialmente “diferente,” y surgía una nueva figura, el español medio convertido en un “supermán del consumo” tras la “revolución cultural de los tecnócratas” del Opus Dei en el gobierno (*Crónica* 158). El nuevo paradigma que se abre paso en la sociedad española, sometida a las tensiones de una modernización que no llega a lo político, tiene su motor de difusión en la televisión, la publicidad y el cine comercial, la “españolada.” La felicidad parecía cifrada en términos de consumo, pluriempleo, letras del coche y del pisito, y la moral sexual abría una posibilidad al alivio de represiones por medio del turismo y la nueva mitología erótica que inundaba las playas, convertida en lema: “las suecas al alcance del español medio” (*Crónica* 168).

Este proceso de afianzamiento del capitalismo no podía dejar de hacer notar sus efectos en lo político y en la lucha de la oposición contra el régimen como ya hemos visto anteriormente. Las primeras derrotas ya se produjeron para el PC con sus fallidas Huelga

Nacional Pacífica y Jornada de Reconciliación Nacional. Pero el hecho que más afectó a la intelectualidad progresista fue la expulsión de Jorge Semprún y Fernando Claudín del partido en 1964. Su ostracismo era la prueba de un endurecimiento en la ortodoxia del partido frente a cualquier intento de abrir espacios a la disidencia o al diálogo. Años de tensión militante, detenciones y torturas, desencuentros con la jerarquía del partido habían hecho mella en los intelectuales, entre ellos los que formaban parte de la *Gauche divine*, hasta caer en el desencanto y sustituir sus afanes de revolución marxista por una revolución en las costumbres, una liberación sexual. A este grupo de Barcelona y a este proceso de vaciamiento ideológico se dirige y ataca la novela de Vázquez Montalbán que estudiamos.

Como él mismo señalaba, la crisis del intelectual quedaba expuesta en el enfrentamiento entre Marat y Sade, en la obra de teatro de Peter Weiss, en cuya puesta en escena en España participaron algunos miembros de la *Gauche divine*. A la liberación colectiva simbolizada por el revolucionario puro Marat se oponía la liberación individual del libertino Sade. ¿Cómo complementar estas fuerzas en conflicto? El novelista catalán añadía un aspecto importante: si el dilema anterior se vivía en las sociedades “abiertas” de occidente, en la España predemocrática había que añadir la presencia indeseada pero ineludible de Franco. En palabras de José F. Colmeiro, en *Los alegres muchachos* el dictador “se convierte en un personaje ausente pero omnipresente” (*Crónica* 203) que ronda a los personajes inmersos en su representación subversiva.

El relato lo construyen de manera polifónica cuatro voces: Paco Muñoz, amigo de Vicente, inmigrante de La Fabriqueta y obrero “alienado”; Montse Graupera, progresista de clase alta que ha vivido el desencanto de la transición y se encuentra sumida en la

crisis de un matrimonio insatisfactorio; Luis Millás, escritor asimilado al sistema, *voyeur* crítico de esos alegres muchachos, espectador social como señalaba el mismo Vázquez Montalbán (vid. Colmeiro, “¿Qué pueden?” 149); y Paqui Sans, miembro de ese grupo privilegiado, voz de sus prejuicios sociales. Como se puede observar, su polifonía no es solamente narrativa, sino ideológica (Ardavin 173). Sus relatos recuperan el verano de 1973 en ese pueblo de la costa catalana. Para este momento sólo quedan restos de lo que fue la *Gauche divine*, tras sus años gloriosos. Este grupo de “alegres muchachos y muchachas” intentan mantener viva la llama de la rebeldía y la subversión por medio de sus fiestas, sus cenas, intercambios de pareja, sus discusiones políticas. Sin embargo, la tensión de la militancia se ha relajado y en su juego de representaciones, su disidencia se acartona como una máscara. Dependientes de las últimas modas--recordemos las palabras de Vázquez Montalbán sobre la *Gauche divine*: “partidarios de las revoluciones más novedosas” (“Informe” 3)--viven pendientes de los descubrimientos con que cada verano les ameniza y sorprende Ariadna, en quien se puede ver un trasunto de Rosa Regás, “sacerdotisa iniciadora” de movimientos contraculturales (176). Sin embargo, con el estío del 73 y la lenta muerte del dictador, sus vagos ideales de revolución se vacían y finalmente desintegran una vez que el país ha cambiado, y con ello las reglas del juego político. Como vestigio queda la nostalgia del “Contra Franco vivíamos mejor” que acuñó Vázquez Montalbán.

En la primera parte de la novela, titulada irónicamente “La irresistible ascensión de Vicente Blesa”, se narran los orígenes y la llegada del joven charnego al ámbito de esa intelectualidad burguesa, de la mano de Rafa. Se intuye así no sólo el ascenso social, sino también su estrepitosa caída y olvido por parte de este grupo. El punto de vista de Paco

Muñoz sobre este fin de semana en Atzavara por una invitación del mismo Vicente--“sin duda los días más raros de mi vida” (16)--, pertenece al de un *outsider*, alguien llegado del margen social y geográfico, la barriada de La Fabriqueta, que observa con curiosidad y extrañeza los comportamientos y palabras de esta “tribu” progre.

A través de su propio discurso, Paco se descubre como un personaje inserto en el discurso patriarcal tradicional, con prejuicios contra mujeres y homosexuales, aunque mitigados por la experiencia: frente a la homofobia en la que lo formó su padre, la admiración por su amigo Vicente, que había logrado viajar a Nueva York, suaviza su conservadurismo. Inmigrante a su vez, Paco forma parte del proletariado catalán y parece aceptar de buena gana su lugar en la estructura social. En su discurso no aparece ningún sustrato revolucionario, sino que calibra su progreso en términos de consumo: “Todos empezábamos comprándonos una nevera eléctrica a plazos, después la lavadora, luego el coche de segunda mano y mi familia se compró una parcela en una montaña de Vallirana” (14). Con este personaje, Vázquez Montalbán daba voz a un sector que, llegado del campo y con muy escasos medios, participó en el cambio social y económico que se produjo en la España del desarrollismo, aunque no siempre mostrara conciencia política de su clase. Paco se convierte así en la voz “alienada,” en términos marxistas, y al mismo tiempo, en exponente de gran parte de la sociedad española que veía en la sociedad de consumo una superación de la escasez del pasado. Por medio de este personaje, tomaba forma el desajuste entre la imagen idealizada del obrero que tenía el intelectual progresista y su situación real, contraste que ya habíamos advertido en la relación entre Pijoarte y Teresa. Sin duda de esta forma, Vázquez Montalbán,

problematizaba no sólo la relación entre política y proletariado sino su propio estatus de intelectual comprometido.

En Vicente no encontramos tampoco a ningún revolucionario latente. Más bien, como Manolo Reyes, vive el conflicto personal de sentirse un desclasado e intenta aproximarse al grupo de los privilegiados. Según afirmaba su amigo Paco, en la misma raíz del desclasamiento de su amigo se encontraba su familia: “no encajaba el tío, porque para empezar no encajaba su familia” (18). Ni sus padres se comportan como otros en La Fabriqueta ni las aspiraciones de Vicente eran las comunes. Sin una educación elaborada, se vuelca en su físico como medio para salir de su barriada--en palabras de Paco “pues no estaba satisfecho el tío con su armadura y trabajaba sobre todo los bíceps y los tríceps ante el espejo del gimnasio” (20).

Su intención de dedicarse al baile demuestra su descentramiento social, porque choca con las expectativas tradicionales de su entorno, como obrero y como sujeto masculino. El énfasis en lo corporal da a la identidad del personaje un carácter desmontable: está formado de músculos, signos verbales--“hablaba sin acento catalán ni andaluz” (19)--y no verbales--“caminaba como un torero” (19). Como veremos más tarde, se convierte en un sujeto susceptible de ser diseccionado ante la mirada del deseo. El joven charnego, con la inteligencia práctica de la supervivencia, es consciente de su posición subalterna e intenta sacarle partido por medio de una puesta en escena, recurriendo a un imaginario cinematográfico: según Paco, “parecía un chulo de barrio de película norteamericana... como si fuera uno de los golfos de West Side Story, pero sin ser golfo, es decir, como un señorito voluntariamente disfrazado de golfo y en plan provocador” (19). El chico de barrio, como una *mise en abîme*, actúa de chulo de barrio.

En su interés por el teatro se intuye su propensión al disfraz, a deslizarse entre identidades ajenas y adquiridas. Paco pierde de vista a su amigo durante un tiempo, hasta que lo encuentra en bares más “finos,” transformado en un Vicente “más hecho, más maduro, más hombre” (29), que ha dejado atrás su pasado en el suburbio pero en quien pervive su tendencia a ser “otro”: “vestido de jinete enmascarado, pero sin antifaz” (24). Le cuenta a su amigo de la infancia cómo ha viajado a Nueva York y es socio de un diseñador de joyas. En un raptó de emotividad, invita a Paco a un fin de semana en Atzavara, donde veranean su socio y sus amigos.

El espacio de la novela, el pueblo de pescadores reconvertido en centro turístico para los neófitos, alejado de aglomeraciones, se convierte en un ámbito recordado por los personajes, según Colmeiro, como “un pequeño oasis de libertad, de permitida transgresión de las normas (sexuales, genéricas, políticas) en el rígido desierto normativo de la dictadura” (*Crónica* 204). En este espacio resemantizado--las antiguas casas de pescadores son vaciadas de su sentido originario y se convierten en “divertidas” o “simpáticas” (44) por efecto de la moda y la nostalgia de lo auténtico--tiene lugar la última actuación de la *Gauche divine*, que había entrado en fase de ruptura y disolución.

La mirada de Paco Muñoz, con la crítica latente de Vázquez Montalbán, desvela las contradicciones de estos profesionales. Con su llegada a la casa de Rafa en Atzavara, se convierte en una novedad efímera para el grupo de los alegres muchachos y muchachas. El anfitrión muestra su satisfacción por que “llegue gente nueva” (40), que ofrezca una distracción en ese verano del final del franquismo. Los personajes viven un proceso de erotización que lo impregna todo: los ideales políticos, las relaciones humanas, la cultura--recordemos que la fotógrafa Colita afirmaba que en la época de la

Gauche divine, la cultura era *sexy*. Paco, como nuevo cuerpo oscuro, llegado de los márgenes exóticos, se convierte en una novedad sexualizada, deseable, como ya lo había sido Vicente. En cierto momento Farrerons, uno de los veraneantes, aborda a Paco: “Estoy tan contento de que estés aquí entre nosotros... Es tan interesante que lleguen de vez en cuando marinos extranjeros a nuestros puertos” (75). El cuerpo oscuro de “extranjería” social de Paco se asimila a la cultura popular de la copla de la Piquer. Otro de los personajes y narradores, Montse Graupera “relee” de la misma forma irónica a Vicente, como un material *camp* en clave homosexual: “Él llegó en un barco de nombre extranjero, lo [Rafa] encontró en el puerto al anochecer” (91).

El recién llegado percibe la expectación que crea: “Todos me miraron como vampiros, porque al fin y al cabo yo era una novedad.” “¿Es un fichaje tuyo, Rafa?”, alguien pregunta (46). Los alegres muchachos, víctimas del aburrimiento de la dinámica de lo efímero, se convierten en “vampiros” que buscan carne nueva, en caníbales culturales inmersos en una sociedad de consumo. Como en el caso de Vicente, la presencia del cuerpo oscuro de Paco activa el mecanismo del deseo que desata lo reprimido, como aprecian los otros narradores de la novela, Montse Graupera y el escritor Millás. A la presencia de estos sujetos subalternos se le suma la de los llamados sultanes de Persia, jóvenes artistas invitados por Ariadna y que se muestran desdeñosos hacia los alegres muchachos y su titubeo sexual. Resultan cuerpos oscuros, pero convertidos falsamente en exóticos: su pose, su atuendo y sus acciones no son más que una puesta en escena que busca escandalizar a los burgueses progres.

La inicial atracción de Paco hacia este grupo de intelectuales y profesionales se convierte gradualmente en recelo a medida que advierte sus eternas sonrisas (38), su aire

continuo de fiesta y despreocupación, con “una manera de moverse de gente joven” (43). El ambiente lúdico le confunde, como su antifranquismo constantemente verbalizado: “Ellos dale que te pego con el tema de Franco y la sucesión de Juan Carlos y venga a quejarse de lo mal que les había ido con el franquismo y yo no veía por ninguna parte el porqué les había ido mal con el franquismo” (68).

Asimismo, le sorprende la ruptura de los roles tradicionales genéricos: las mujeres “liberadas,” los hombres en la cocina: “me quedé viendo visiones” ante “aquellos tíos” que “cocinaban como artistas, con regodeo, exhibiéndose” (57). Pero sin duda lo que le produce mayor impacto es descubrir que “esos alegres muchachos” eran, en realidad, una “tribu de sarasas” (67) y que la relación entre Vicente y Rafa no era de socios. Las náuseas que siente Paco se convierten en síntoma de un pánico homosexual, un estado temporal y psicótico que ha estudiado la psiquiatría, relacionándolo con una homosexualidad latente: en Paco, la fobia al homosexual actúa como dique de lo reprimido. En cierto momento, inmerso en el ambiente de desinhibición sexual, Paco deja en suspenso su identidad masculina-heterosexual dentro de las leyes morales tradicionales: “me vino a la cabeza la tontería de hacerme la loca y ponerme el salto de cama a ver cómo me quedaba” (74). En ese momento es sorprendido por uno de los invitados y, como reacción al miedo de ser considerado homosexual, escribe en el espejo del baño la palabra “maricones,” para regresar acto seguido a su barrio. La palabra en el espejo intenta, como violencia discursiva, asegurar el orden tradicional que expulsa la diferencia genérica a la marginación. No obstante, la necesidad de que sea reinscrita la letra nos habla de una ansiedad de Paco por una posible tendencia homosexual.

Montse Graupera, por su parte, recupera aquellos días con la melancolía del paso del tiempo y el desencanto por unos ideales sustituidos por la lógica del mercado. De origen burgués, con educación esmerada y cosmopolita, representa a una generación en crisis que, después de la militancia y depositar sus esperanzas en el cambio, sufrió el desgaste de años de represión y el desencuentro con la ortodoxia marxista del partido. Ya tras la muerte del dictador, serían víctimas del desencanto por el pacto de olvido entre las fuerzas políticas para no saldar cuentas históricas: “Por entonces [primeros años de la transición] yo había pedido el ingreso en el PSUC... No duré mucho en el partido. Ni ellos me entendían a mí, ni yo a ellos. Me hacían trabajar en trincheras de adorno” (154). Para entonces, Montse “ya no estaba en un partido heroico, sino neurótico y ni siquiera era compensador como pose de desclasada radical” (155). Ésta parecía ser la trayectoria política de muchos de los miembros de la *Gauche divine*, como hemos visto en capítulos anteriores. A una primera etapa tradicional, basada en una educación burguesa conservadora católica, seguía un primer contacto con la disidencia en la universidad, las primeras lecturas *engagées* y la militancia. Al mismo tiempo, se forjaba la mala conciencia por pertenecer a un grupo privilegiado que había apoyado a Franco durante y tras el enfrentamiento armado. Como apunta la narradora: “Tuve que leer mucho, descatalogizarme mucho, para superar mi conciencia de vencedora indirecta de la guerra civil” (100).

La posición de Montse dentro de la disidencia resulta incluso más frágil. Como mujer debía enfrentarse a su marginación del discurso revolucionario, que mantenía un orden patriarcal; a sus ideales progresistas e igualitarios se oponía su vida real, su matrimonio burgués e insatisfactorio, con un marido caracterizado por su oportunismo

político--en tiempos de la democracia y del gobierno nacionalista de CiU catalanizó “su nombre, su habla e incluso su propia memoria” (155)--y un amante burgués que la aburría. Montse, como Elia en *El mismo mar*, de Tusquets, representa a la mujer víctima de las expectativas fallidas de una época e incomunicada en el presente con su entorno social y familiar--su hija, tradicional y conservadora, no la comprende.

Participando de su imaginario generacional, el mayo del 68 y todos los acontecimientos que lo rodearon, Montse puso en práctica los preceptos que Reich y Marcuse consideraban necesarios para la liberación del individuo y su sexualidad reprimida por una cultura burguesa y católica que negaba el placer para privilegiar la procreación. Montse “había mantenido la moralidad hasta límites razonables,” guardando las apariencias burguesas tras sus “idas y venidas por camas azarosas con hombres variopintos” (82). Sin embargo, su desencanto del momento de enunciación impregna el relato, una vez reconocida la insatisfacción ante lo que se había prometido como la felicidad. De la misma forma, su visión del grupo de Atzavara y su comportamiento “libre” está marcado por la ironía y el escepticismo: “me conocía a la fauna de Atzavara, sus alegres muchachos de homosexualidad vergonzante y los matrimonios que hacían vacaciones de licencias adúlteras, dispuestos a no complicarse el verano” (89).

La narradora era consciente de que la población costera y sus casas rurales se convertían en un escenario de limitadas revoluciones, de rebeldías que no acaban de cuajar y para las que los miembros del grupo no parecían estar preparados. Sus comportamientos y actitudes se convierten en una puesta en escena, una representación, como señalaba Vilarós al respecto de la *Gauche divine*: aparece una intelectualidad espectacular, en la que se desdibujaban las fronteras entre lo económico, lo social, lo

cultural y lo político. Para Montse Graupera el pueblo era “un decorado de piedras viejas para comedias de verano o fin de semana de barceloneses que jugábamos a cambiar de piel cambiando de paisaje y de casa” (90). Se trata, por tanto, de un juego que no toma en serio, efímero, tras el cual llega la desmemoria.

La subversión dentro de un espacio cerrado no consigue escapar de la mirada acusadora del orden establecido ya que ese Franco moribundo, como señala Colmeiro (*Crónica* 203), ocupa el espacio en blanco entre las palabras de los alegres muchachos. Su exhibicionismo necesita un público que reafirma lo subversivo de su puesta en escena, como los matrimonios, *voyeurs* tan escandalizados como fascinados, que no se atrevían a cruzar la línea de lo rutinario. Este grupo de “mirones fronterizos” (149), “equilibraba o complementaba, según casos, el vergonzante juego de exhibicionismo, de libertinaje casero de nuestro grupo de separadas, solteronas o mal casadas” (102), ya que todos, en mayor o menor medida, se convertían en espectadores, de sí mismos o de los otros. Este afán exhibicionista no sólo perseguía rebelarse frente a la convencionalidad y el orden establecido, sino que mantenía, de manera latente, un principio de autoafirmación, de definirse como *ser*, por medio de ese *querer ser* que era la representación. En el exceso de las noches de verano en Atzavara, en sus fiestas con concursos de besos y tangos, sus cambios de pareja y persecuciones por el jardín, sus explosiones emotivas y pequeñas venganzas se encuentra un ansia de ser reconocido por el grupo, de ser observado y admirado, y de señalarse como un hito dentro del tiempo que los vio nacer, la dictadura y su régimen moralista.

Una vez que comienza esta puesta en escena, en la que todos son actores y público, el texto se orienta hacia el campo semántico de la mirada, en un espacio en

donde “observabas y eras observado” (148), dice Montse. Sin embargo, para Millás, *voyeur* que nunca parece comprometerse y que siente la ambivalencia de la admiración y el rechazo por este grupo burgués, este espectáculo tenía ribetes de farsa: “Si alguien hubiera derribado una pared de la casa de Rafa habría asistido a muchas comedias que se representaban al mismo tiempo, por grupos, por habitaciones, por pisos” (149). En este carnaval efímero, en el que se percibe una sensación de derrota--“teníamos cierta intuición de naufragio” (148)--, lo teatral impregnaba no sólo las relaciones sociales y los sentimientos, sino el erotismo y la política en una mezcolanza caótica y excesiva, cuyos efectos parece que escapaban al control de sus actores.

Montse observa con ironía la “repentina politización que todos exhibían,” como Luisa que, en este espacio alejado del efecto represor del discurso oficial del franquismo, “se subía por las paredes increpando al dictador por todo el daño que le había hecho, que nos había hecho” (123). Otros, como Rafa, diseñador de joyas, y Millás, escritor fracasado, “manifestaban una decantación sentimental por el anarquismo que no veía en consonancia (sic) con sus intereses privados” (123), mientras Dosrius, historiador, peroraba sobre el fin del régimen con un “silencio teatralmente mantenido para hacer más efectista su diagnóstico” (128). La disidencia se convierte, en los años posteriores al mayo del 68, en pleno imperio de los medios de comunicación masivos, 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. Los veraneantes de Atzavara exponen con vehemencia su postura política, con el mismo afán de escandalizar con el que se desnudan en su viaje en velero, y gritan “alegres por la violación del tabú” (139), aunque sea en una cala deshabitada, ajenos a

cualquier mirada acusadora. Espectáculo, subversión de roles genéricos y erotismo se unen en el travestismo. Así, en cierto momento, Luisa “se encontró ante lo que podía ser una orgía o un carnaval”: Vicente vestido de flamenca, Farrerons con un liguero, Gratacós maquillado, Sau de romano (142)--, pero de nuevo dentro de los estrechos límites de lo secreto, casi clandestino, que desactiva su efecto revolucionario.

Uno de los personajes que desempeña un papel fundamental en este proceso de “espectacularización” del grupo es Ariadna, “la conciencia cultural barcelonesa” (176), como la denomina Millás, que se encarga de llevar a nuevos “personajes” fuera de lo normal que rescaten a estos profesionales de su tedio veraniego. Según Montse, “jugaba a sorprendernos con su colección de amistades contraculturales” (103), entre las que se encontraban ese año Donato y Paolo, los llamados sultanes de Persia,” que potenciaban un aire exótico y seductor, y observaban a estos alegres muchachos y muchachas con desdén y superioridad, con sus ojos “novísimos” (107). Estos recién llegados, considerados en términos físicos--“dos preciosos cuerpos jóvenes sin apenas vello, de un dorado perfecto, de lujo” (107), una “maquinaria total de animales excitantes” (108), dice Montse--se convierten en objetos consumibles por deseables, aunque detentan un poder frente al grupo que los hace inaprensibles. Ante su actitud distante y autosuficiente, la narradora no puede dejar de señalarlos como una parodia de sí mismos (107), pero reconoce en ellos la ambivalencia de su mirada, que consigue transformarlos de objetos observados a agentes observadores que juzgan y desarman las precarias armas de la subversión de los veraneantes de Atzavara. En palabras de Montse: “A las mujeres nos miraban como miran los hombres a las mujeres, y a los hombres como miran los maricones poderosos a los maricones reprimidos” (108).

Los sultanes coinciden en el mismo espacio con Vicente, cuya presentación en sociedad supone una sorpresa en el círculo de amigos. Al introducirlo en este grupo, Rafa hace pública su homosexualidad, quebrando el sistema moral represor en el que había crecido. No son, sin embargo, pocas las voces críticas de estos progres que se alzan contra el gesto de Rafa, lo que prefigura el retroceso del grupo hacia posturas más conservadoras una vez que acabe el verano y la dictadura y su renuncia a los grandes proyectos políticos y sociales. Vicente se convierte en el punto de inflexión de esa época crítica en sus vidas. Para Millás, el escritor oportunista instalado en el sistema, el detonador del conflicto había sido principalmente este joven llegado de la barriada (228), cuya presencia determinó una resolución traumática: ya no sólo como reconocimiento de la homosexualidad de Rafa, sino también como elemento que desvelaba las contradicciones de este grupo progresista pero que empujaba al charnego a sus márgenes originales.

El joven charnego se convierte en una figura polisémica--para Millás, “al menos durante una semana todos los temas pasaron a segunda división, desplazados por la presencia de Vicente y todo lo que significaba” (167)--, que es leída de manera diferente por otros personajes. Pero ante todo se convierte en cuerpo oscuro, en objeto observado y espectador de las transgresiones limitadas del grupo, en fetiche político al que se aferra el intelectual progresista con mala conciencia social, en ente exótico. En el personaje de Vicente se concentran las fuerzas y tensiones de un grupo, reflejo de la *Gauche divine*, que intenta sustraerse a los prejuicios heredados de su clase sin llegar a conseguirlo.

Vicente llega a Atzavara de la mano de Rafa, que lo había conocido “en un bar del barrio chino” (92) según dice Luisa a sus amigas, el viaje a los bajos fondos del burgués

en busca de aventura y del cuerpo subalterno al que nos referíamos en el primer apartado de este capítulo. El encuentro contrastaba con el de Ariadna y los dos sultanes, a los que había conocido en el club Bocaccio (139), ambiente artístico y literario cosmopolita. El espacio en el que se conocen Rafa y Vicente subraya el carácter subalterno de éste último, ya que le dota de un ambiguo matiz de prostitución. Así, no sólo queda enfatizado el aspecto comercial de la relación entre los dos sino también la subyugación del joven al maduro, que “desciende” social y topográficamente en la ciudad para “cazar” al subalterno--en palabras de Millás “Rafa exhibía... su última conquista” (164).

De nuevo, como ya había sucedido en *Últimas tardes con Teresa*, el charnego se animaliza y se asimila a lo primitivo y lo irracional por exótico. Localizado dentro de los límites estrechos del estereotipo, que lo vuelven simple y manejable, el charnego de La Fabriqueta se convierte en puro cuerpo, objeto de deseo para los alegres muchachos como un molde sobre el que se evacuan las fantasías eróticas negadas por la moral sexual represiva, y sobre el que se inscriben las relaciones de poder. Como señala bell hooks, “the culture of specific groups, as well as the bodies of individuals, can be seen as constituting an alternative playground where members of dominating races, genders, sexual practices affirm their power-over in intimate relations with the Other” (23). Considerado Vicente como cuerpo, se le supone una mayor experiencia vital, sensual y sexual por ser diferente, al mismo tiempo que se le añade la emoción de estar transgrediendo la norma moral tradicional (vid. hooks 26). El inmigrante es definido como entidad física, y apenas por medio de sus palabras o sus actos. El subalterno no puede hablar: poco sabemos de sus pensamientos o de sus intereses, su voz, apenas audible, y su cuerpo nos llegan mediatizados por el deseo de los demás.

La relación entre Vicente y Rafa adquiere una dinámica de poder entre el burgués y el inmigrante de clase baja. Como señala Arturo Arnalte, gran número de escritores homosexuales, y de ahí podríamos extenderlo a intelectuales en general, han sentido atracción hacia sujetos ajenos a su grupo social (38), sobre los que reproducirían el esquema de explotador y explotado como una respuesta a la vergüenza que sienten por su tendencia (39). Se podría objetar, sin embargo, que en muchas ocasiones estos intelectuales y creadores buscaron al “compañero inferior” o del “tercer mundo” con intención de ser sometidos, como plasmación del rechazo por su clase originaria. Esto lo podemos ver en las memorias de Juan Goytisolo, *En los reinos de taifa* con su encuentro con los inmigrantes argelinos en París, o en el *Diario del poeta en 1956*, de Jaime Gil de Biedma y sus viajes a Filipinas.²⁸ Sin embargo, en *Los alegres muchachos* la actitud de Rafa respecto al muchacho tiende al paternalismo--“tenía una confianza ciega en el porvenir de ese chico. Incluso se planteaba darle estudios y promocionarlo” (252). Prudente se preguntaba: “¿Qué se hizo de aquel chico?... Lo había recogido de la calle y lo había convertido en una persona amable, un trabajo como el de Pigmalión” (251).

Sobre el recién llegado a Atzavara confluyen la mirada reificadora de Rafa, que en cierta medida lo convierte en su criado, y la del resto de veraneantes, que lo diseccionan como cuerpo, por medio de una descripción “gastronómica”: para Millás “era casi un adolescente, un cachorro con labios de mamador y pelo cortado por algún barbero

²⁸ El escritor francés Guy Hocquenghem se preguntaba cuál era la causa de su atracción por el extranjero en su libro *La beauté du métis. Réflexions d'un francophobe*: “Pourquoi n'est-ce qu'avec eux que je me sente en fin arraché au plat, au prosaïque, au médiocre?” (10), en contraste con lo que siente ante la cultura de Francia, “pays des fonctionnaires” como lo denomina. Joseph Boone, por su parte, analiza la fascinación de muchos intelectuales occidentales por un Oriente Medio reconvertido en fantasía homoerótica.

de barrio” (165), “sus labios carnosos de atleta alejandrino parecían repetir las enseñanzas de Rafa” (167); para Montse Graupera “estaba demasiado moreno para comienzos de temporada y se había doblado el borde de la manga corta para que resaltara el esplendor de sus bíceps” (97); Luisa, por su parte, “miraba a Vicente como una bestia de lascivia contempla a su presa” (97). Las relaciones entre los miembros de este grupo se convertían en un cierto ritual de canibalismo--Luisa “respiraba personas más que aire” (170)--que finalmente acaban “comiéndose” a Vicente. Como señala hooks “it is by eating the Other that one asserts power and privilege” (36).

No sólo es Vicente el condimento de sus banquetes. Su afán devorador de novedades y de cuerpos se dirige asimismo hacia Paco y los dos sultanes. Ante la pregunta de Luisa de si Ariadna no había aportado nada nuevo, alguien responde: “Los dos sultanes. ¿Te parecen poco comestibles?” (111). Éstos últimos no son charnegos sino que forman parte de un grupo intelectual, una generación más avanzada que la de los “alegres muchachos,” a la que observan con ironía distante. Con las túnicas y las babuchas tunecinas con las que llegan representan un papel subalterno por exótico que se queda en simulacro, en producto cultural proveniente de las películas de Hollywood en Technicolor. Su subalternidad es puramente teatral ya que la mantienen bajo control y ponen de manifiesto la falsa transgresión de los “alegres muchachos” que, no pudiendo superar la represión moral y erótica, permanecen dentro de los límites tradicionales. La subalternidad de los sultanes resulta pura máscara mientras que en el caso de Vicente acaba significando su identidad otorgada por el grupo: asume el estereotipo en el que se ve enmarcado--Luisa lo sorprende, junto a otros, vestido con una bata de cola (142)--ofreciendo la imagen que querían ver en él, y por otra intentando mimetizarse con la

colectividad de Atzavara. Según Montse, “a las pocas semanas de haberle conocido estaba integrado en nuestra manera de hablar y de actuar. Era uno de los nuestros, poseedor de nuestros mismos códigos de comunicación y conducta” (147). Sin embargo, pronto se comprueba que sus intentos resultan infructuosos.

Paco se sorprende de encontrarse a su amigo del barrio convertido en un criado de esos veraneantes. Percibe que Rafa lo miraba “sonriente y perdonavidas” (40) y “se movía entre el público llenando vasos,” mientras “todos decían que Vicente era un sol o un hallazgo y felicitaban a Rafa por lo educado y lo servicial que era aquella perla” (58). Vicente asumía su papel de servidor de buena gana, esperando así ganarse el respeto y la aceptación en el grupo. Había aceptado las reglas del juego, en su anhelo por entrar en esa clase superior. En este rol de criado se desvela el sistema de prejuicios de clase inherentes al grupo de Atzavara, cuyos miembros habían jugado a ser disidentes en una clandestinidad limitada e inofensiva. Sin embargo, una gran distancia separa a estos alegres muchachos del grupo de Teresa y sus amigos universitarios de la novela de Marsé. En todos ellos finalmente acaba reactivándose el mecanismo de exclusión que empuja al charnego de nuevo a sus márgenes originarios, como una presencia molesta que desestabiliza el orden burgués y catalán. No obstante, a mediados de los setenta, el desencanto ya ha hecho mella en estos intelectuales y profesionales, antiguos militantes o “compañeros de viaje.” El peso del compromiso se diluye poco a poco, y el charnego, hasta entonces fetiche político que calmaba la mala conciencia del intelectual burgués, se convierte en una mercancía más, dentro del sistema del consumo y la moda política. De la misma forma que los veraneantes de Atzavara, como la *Gauche divine*, viajaban a Francia para ver cine prohibido, intercambiaban pareja o leían a Marcuse, adquieren otros signos

de la progresía, en este caso el cuerpo del charnego, que degluten y finalmente desechan. Como apunta Teresa Vilarós, “la acción revolucionaria, repositada como capital cultural, fue elaborada, traducida, vendida y consumida como artículo de consumo” (*Mono* 80). Los alegres muchachos deseaban incluir un objeto de progresía en sus vidas, de interclasismo revolucionario, pero sin embargo acaba surgiendo el prejuicio de clase que expulsa al subalterno al espacio de la barriada.

El retroceso al orden anterior que se produce en esta generación, tras ese “puente de plata de la transición” del que habla Montse (155), se plasma en la voz de Paqui Sans, que actúa como *deus ex machina* sobre la trama de la novela. Cuando años después va a visitar a una pareja que quiere adoptar a un niño con síndrome de Down, descubre que se trata de Vicente, que vive con Esperanza, andaluza transexual.²⁹ Como inspectora de adopciones da un juicio negativo al caso: no considera que “unir una anormalidad a dos anormalidades dé necesariamente un buen resultado” (284). El juicio moral, esta vez desde instancias oficiales, vuelve a caer sobre Vicente. Nos enteramos también de que Rafa se ha casado con Luisa, “redescubriendo” su heterosexualidad y volviendo al cauce genérico que había transgredido, aunque se mantiene la necesidad del subalterno. En su nueva vida en Nueva York, la pareja adopta dos niños, “un huérfano de la guerra de Vietnam y un portorriqueño que se salvó de un incendio en el West Side” (253). Así, en la época de crisis de las ideologías, el contenido político se evacua a favor de lo políticamente correcto.

²⁹ Vázquez Montalbán añade a la marginalidad inicial de Vicente la doble marginalidad genérica de Esperanza, también inmigrante en Cataluña, en un giro un tanto problemático. Si Esperanza es una mujer, ¿acaso Vicente no ha regresado a los cauces de la heterosexualidad?

Vicente se convierte en víctima propiciatoria dentro de una época de discursos revolucionarios que se descubre como el rito de iniciación para los alegres muchachos en la sociedad burguesa. Tras la transgresión momentánea, el discurso hegemónico resulta fortalecido. Junto a Vicente, otras figuras resultan víctimas del naufragio: Montse vive condenada a la frustración y el desencanto, y Millás, *voyeur* social, se nos presenta como el intelectual alienado que ha aceptado las reglas de juego del sistema neoliberal.

3.4 El charnego trágico

Como hemos visto en estas novelas de Marsé y Vázquez Montalbán, aparece un fenómeno de racialización de los inmigrantes del sur: considerados en principio del mismo país, adquieren un color más “étnico” que los diferencia de los catalanes burgueses. Estos textos de ficción verbalizan las tensiones dentro de un sistema capitalista y nacionalista surgidas no sólo de la lucha de clases sino de la violencia semiótica que supone el estereotipo degradante o simplificador del inmigrante. No obstante cabría preguntarse si los autores, Marsé y Vázquez Montalbán, no están sino reproduciendo ese sistema semiótico que implica la sumisión de ese otro subalterno. Ambos escritores catalanes en castellano y de orígenes modestos, que podrían entrar dentro de una hipotética “cultura charneca,” se encontraban en una posición fronteriza con respecto a la *Gauche divine*, como *voyeurs* privilegiados que participaron en algunas de sus puestas en escena aunque nunca dejaron de mostrar su ironía hacia ellos. Estas novelas no sólo serían una respuesta crítica a la actitud elitista del grupo en su época de eclosión y cuando empezaban a publicar sus memorias.

La pregunta de si los autores estudiados en este capítulo cayeron a su vez en esa visión “étnica” del charnego resulta de difícil respuesta. Lo cierto es que en las perspectivas de ambas novelas el sujeto inmigrante resulta víctima de las esperanzas de cambio que deposita, equivocadamente, en el intelectual progresista, figura definida por su indecisión. Manolo Reyes, como Vicente Blesa, inmigrantes de clase baja, intentan ascender a las alturas sociales pero en contacto con estudiantes y profesionales progres adquieren un color étnico del que intentan sacar partido. Charnegos desclasados, se les recuerda constantemente la pertenencia a un grupo externo e inferior. Stuart Hall (“Spectacle”) señala cómo, dentro del sistema simbólico basado en la diferencia, sólo son posibles categorías puras (blanco/negro). Los elementos que caen fuera de esas categorías se ven por tanto como “equivocados,” de ahí que exista una amplio corpus de literatura y cine en donde el mulato o la mulata que intentan ingresar en el mundo blanco, superior en la escala social, sean finalmente descubiertos y castigados.³⁰ Aunque esta figura se ha estudiado principalmente en la literatura antiesclavista de finales del XIX y principios del XX en los Estados Unidos, podemos encontrar ejemplos en las letras hispánicas del Caribe, más concretamente de Cuba, como *Cecilia Valdés* (1839), de Cirilo Villaverde, *Sab* (1841) de Gertrudis López de Avellaneda, y en *Matalaché* (1928), del peruano Enrique López Albújar. Consideramos que esta figura del “mulato trágico” presenta un paralelismo con el charnego racializado en las novelas analizadas. Su intento prometeico de ascender socialmente y participar de los privilegios de los catalanes de nacimiento y burgueses se salda con el castigo y la expulsión final del paraíso, como hemos visto en

³⁰ Entre la amplia bibliografía crítica sobre el mito del mulato trágico, además del de Hall, destaca el trabajo de Sollors, *Neither Black nor White*.

Últimas tardes y *Los alegres muchachos*. Sin embargo, en textos posteriores, como *El amante bilingüe*, se representa como máscara, referencia nostálgica en una Cataluña democrática, postindustrial y globalizada. Con la llegada de inmigrantes de América Latina o de África, otros cuerpos “más oscuros” suplantán el espacio marginal del charnego, por lo que cabe preguntarse entonces si esta figura del charnego trágico en la literatura no ha llegado a su desaparición.³¹

³¹ Para un análisis de la figura del charnego en la Cataluña de principios del XXI, véase Vilarós, “The Passing”.

Capítulo IV: El viaje inacabado: militancia y desencanto político en *Recuento*

Como ya habíamos señalado anteriormente, muchos de los miembros de la *Gauche divine* antes de llegar a una etapa de desencanto político habían participado, durante sus años universitarios en actividades relacionadas con organizaciones de la oposición antifranquista, ya fuera como militantes con carné o como intelectuales simpatizantes, “compañeros de viaje.” Para muchos de ellos, que crecieron en un ambiente burgués, conservador y católico, la llegada a la universidad había supuesto el primer contacto con una realidad que desconocían hasta entonces, la disidencia al régimen y un espacio discursivo alternativo.

El proceso de la militancia se iniciaba a menudo con la introducción del neófito por medio de un militante de prestigio, como el crítico de cine Ricardo Muñoz Suay o los profesores universitarios Jordi Solé Tura y Manuel Sacristán, quienes ejercían una importante tarea de captación y seducción política entre el estudiantado. Sacristán, activo falangista en su juventud, tras una estancia en Alemania, volvió “convertido” al marxismo y fue, además de un excelente conocedor de los textos de Marx, traductor de los mismo al español. Algunos miembros de lo que sería después la *Gauche divine*, como Román Gubern, fueron introducidos en el partido por otros militantes jóvenes, como Ricardo Bofill. Para algunos la militancia fue una etapa fugaz, como hemos visto en Juan Marsé, mientras para otros, como Vázquez Montalbán, el compromiso con el partido se mantuvo durante años. De entre los miembros de la Escuela de cine de Barcelona destacaba el activismo de Jaime Camino. Otros intelectuales, como Carlos Barral, José María Castellet, Jaime Gil de Biedma y José Agustín Goytisolo, permanecieron como “compañeros de viaje,” aunque participaron en actividades contrarias al régimen en la

universidad, firmaron cartas abiertas para la prensa y mostraron, de manera más o menos elocuente, su oposición a la dictadura. No obstante, en la etapa de mayor actividad de la *Gauche divine* muchos de ellos habían abandonado la militancia como tal, aunque participaron en acontecimientos como el encierro de la “Caputxinada” (1966), o en el monasterio de Montserrat (1970). Ya fuera por seguir la misma evolución de la oposición al régimen, fragmentada en multitud de grupúsculos o por el mismo cansancio en la tensión política de años antes, frente al muro del franquismo que parecía mantenerse impasible durante décadas, lo cierto es que el heterogéneo grupo barcelonés se decantó por un antifranquismo más estético y cultural que político y militante.

La novela *Recuento*, perteneciente a la serie *Antagonía*¹, se empieza a gestar en mayo de 1960, cuando el autor se encuentra confinado en la cárcel de Carabanchel por motivos políticos. Desde que comienza su redacción el 1 de enero de 1963 hasta que la publica en México, han pasado diez años--aparecería en España en 1977, por efectos de la censura (Goytisolo, “Gestación” 16). Ese paréntesis temporal nos habla, por una parte, de las dificultades que entrañaba su técnica, la laboriosidad de un texto que surgía sumido en la poética del realismo social y que culminaba en el experimentalismo de la Nueva Narrativa y, por otra, de su estrecha vinculación con el momento histórico y las circunstancias políticas y sociales que se sucedían en la España del final del franquismo.

La evolución del protagonista, Raúl Ferrer Gaminde, miembro de una familia burguesa de Barcelona venida a menos tras la guerra civil, sigue los mismos pasos de la vida de Luis Goytisolo, como ha señalado la crítica e incluso su hermano Juan, en su

¹ A pesar de que Luis Goytisolo considera *Antagonía* como una obra unitaria, nuestro análisis se centra en *Recuento*, que se puede leer de manera independiente del resto de la serie.

trabajo “Lectura familiar de *Antagonía*”: desde el antepasado esclavista en Cuba hasta la etapa en la cárcel de Raúl por motivos políticos, donde comienza su “recuento” personal, pasando por la ausencia de la figura materna en la infancia o su militancia política en la juventud.² Como el protagonista de su novela, Luis Goytisolo despierta a la política a mediados de los años cincuenta, por influencia de Manuel Sacristán. Ambos, como señala Miguel Dalmau, crearon la primera célula comunista en la universidad de Barcelona desde la guerra civil (*Goytisolo* 299).

Pocos años después, Goytisolo dejó la célula de estudiantes para integrarse en la de intelectuales, evolución que sigue Raúl Ferrer en la novela. Sin embargo comenzó a sufrir una crisis política a partir del año 59, con el fracaso de la Huelga Nacional Pacífica. Tras asistir al VI Congreso del PCE, en febrero de 1960 en Praga, fue detenido por la policía y llevado a las dependencias tristemente famosas de Vía Layetana, en Barcelona, en donde comisarios como Víctor Creix eran conocidos por su saña en la tortura. Dalmau sugiere que Goytisolo había sido enviado al congreso como chivo expiatorio. Cuando su hermano Juan se puso en contacto con el partido le hicieron saber que no estaban al tanto de la detención y que no iban adoptar ninguna medida (Dalmau, *Goytisolo* 357). El apoyo de la organización brilló por su ausencia y Luis como militante cayó en desgracia.³

² Julia Gay, madre de los hermanos Goytisolo, murió en un bombardeo en Barcelona durante la guerra civil. Su desaparición no sólo resultó traumática para los hijos: el padre cambió incluso el nombre de la criada, que se llamaba Julia, motivo que aparece en *Recuento*.

³ Dalmau recoge las palabras de Gregorio Morán: “la reacción de Santiago [Carrillo] se redujo a expandir una calumnia sobre Goytisolo: que su comportamiento durante los interrogatorios no había sido demasiado bueno. Nada de eso era verdad... pero siempre quedó como un halo de duda respecto al comportamiento de Goytisolo, absolutamente injustificado, pero que perduraría durante muchos años.” (*Goytisolo* 365)

Después de su salida de la cárcel, se desvincula del partido y se traslada a Cadaqués, en donde le acoge el ambiente lúdico y de revolución sexual de la *Gauche divine*, a mediados de los sesenta.

El panorama político y social de la España de esa década y de la disidencia al régimen había cambiado sustancialmente. Como habíamos visto en el primer capítulo, si bien el PCE era el referente de la oposición, a partir de 1962, el Frente de Liberación Popular, conocido como el “Felipe”, de tendencia maoísta-cristiana, suplanta al primer partido en la universidad como fuerza principal (Hermet 63). Esta nueva corriente ponía en tela de juicio la hegemonía del marxismo del PCE dentro del antifranquismo, lo que contribuía a la crisis dentro del partido. A esto se añadía el desencuentro de los militantes históricos Jorge Semprún y Fernando Claudín con la ortodoxia del partido, que acabó con su expulsión en 1964, como aparece en la *Autobiografía de Federico Sánchez* de Semprún.⁴ El anquilosamiento de la organización, más pendiente de las consignas que llegaban de Moscú que de la realidad española, parecía ya evidente a comienzos del Plan de Estabilización, de 1959.

Dentro del corpus literario que analizamos, este proceso de desencanto con la militancia se observa al final de la novela de Marsé, en el personaje de una Teresa más escéptica a principios de los sesenta y concluye en el vaciamiento ideológico de los “alegres muchachos” en Atzavara, pero es sin duda en *Recuento*, en donde el conflicto

⁴ Guy Hermet apuntaba en 1972 que tras su expulsión y la llegada de las corrientes maoístas, muchos estudiantes habían dejado el PCE (105). Este desencuentro con la militancia hundía sus raíces en la crisis que sufría el gran relato unificador de la izquierda, tras conocerse la represión estaliniana y los excesos del culto a la personalidad, con el informe de Krushev en 1956 y las agresiones de la URSS en Hungría y Checoslovaquia.

del intelectual progresista de origen burgués con respecto a la militancia llega a su máxima expresión y en donde se problematiza la necesidad de la acción política y el lugar del hombre y la mujer de letras dentro del partido.

La década de escritura de *Recuento* materializa el dificultoso proceso del intelectual progresista para reflexionar y expresar su desencanto y la frustración de sus expectativas en el partido y el discurso revolucionario. Para Sinnigen la novela suponía el “reconocimiento de las limitaciones y las ineptitudes del movimiento antifranquista” (124). El texto, como un examen de conciencia, se une a la corriente de la recuperación de la memoria histórica y a una revisión de esos ideales en la España de mediados y finales de la dictadura.⁵ En la España de la posdictadura, cuando se publica *Recuento*, el PCE dejaba de ser el tabú demoníaco que habitaba la pesadilla del franquismo, y pasaba a ser un objeto de revisión y crítica.

El enfrentamiento y la tensión en lo político y lo social aparece en la novela representado con los diferentes discursos políticos de la época (el franquismo oficial, el falangismo contrariado por el régimen, el marxismo ortodoxo, el nacionalismo catalán conservador...) que entran en contacto, chocan y se suceden. El autor pone a prueba el lenguaje como medio de expresión, representación y crítica, y como objeto estético, en un esfuerzo estilístico poco común en la literatura española de la segunda mitad del siglo XX.⁶ Como el poeta y crítico José Ángel Valente señalaba sobre la novela, “ni los

⁵ Véase el trabajo de Julio Rodríguez “Historia de un desengaño” sobre esta corriente literaria.

⁶ Según David K. Herzberger “Goytisolo explores in *Recuento* the fundamental question of literary validity, how language functions in the literary text, and what role language plays in conjoining life experiences with the fictional world created by the novelist” (“Towards” 40).

personajes existen ni los hechos acontecen: acontece el discurso” (en Herzberger, “Towards” 47).

Este capítulo estudia la evolución en el intelectual, desde un estado vital de insatisfacción en un entorno burgués paralizante, a su llegada a la disidencia y el marxismo en su afán por hallar un espacio y una identidad propios. La decepción política a principios de los sesenta nos habla de un proceso nuevo, de un cambio de paradigma del país hacia el desarrollo del capitalismo, la crisis de los movimientos tradicionales de izquierdas y el surgimiento de corrientes contraculturales y antisistema. Este desencanto afectaba además al sujeto femenino, a la compañera de lucha dentro del partido que había depositado sus esperanzas de emancipación genérica y social en la militancia del PC. Sin embargo, el discurso patriarcal filtraba la organización disidente, aspecto que aparece al respecto del personaje de Nuria y que se analiza en este capítulo.

En nuestro acercamiento a la novela, y teniendo en cuenta su naturaleza *discursiva*, consideramos que la obra de Michel Foucault *El orden del discurso* nos ofrece las herramientas teóricas necesarias para analizar la relación entre el intelectual crítico, la militancia y la dictadura. Como señala el estudioso francés, de entre todos los ámbitos de la vida humana, es en la sexualidad y la política en donde la hegemonía más intenta ejercer su control (*Orden* 15). En palabras de Foucault, “en toda sociedad la producción de discurso está a la vez controlada, seleccionada y distribuida por cierto medio de procedimientos que tienen por función conjurar sus poderes y peligros, dominar el acontecimiento aleatorio y esquivar su pesada y temible materialidad” (14). Para ello, se dan una serie de mecanismos de control como el tabú, el privilegio del hablante y el ritual de la situación. Como se sabe, el franquismo buscó controlar cualquier forma

discursiva, social, política y cultural, por medios tan expeditivos como la censura y la represión.⁷ La prohibición traicionaba las obsesiones del régimen, en su afán de borrar el pasado cercano y su herencia democrática, y reformular el pasado lejano, fabricando una identidad española imperial y católica desde tiempos inmemoriales.

Censura y propaganda eran caras de la misma moneda. En ambos casos, la instancia emisora estaba claramente establecida, el privilegio del hablante lo detentaban las altas jerarquías del régimen y de la Iglesia católica, en extraña sinergia. Ante el tabú no respetado, se articulaba el aparato represor que castigaba la ruptura de la ley. Así, no se puede decir que el control de la dictadura se quedara en lo discursivo, ya que sus efectos materiales resultaban evidentes no sólo en los fusilados, condenados, represaliados, exiliados, o en las hambrunas de la posguerra y la autarquía. Edward W. Said, en su trabajo “Secular Criticism,” tacha a críticos como Derrida y Foucault de “apóstoles de la textualidad revolucionaria europea,” canonizados y domesticados en las aulas universitarias a su paso al otro lado del Atlántico (3), por hacer del discurso “somewhat mystical and disinfected subject matter of literary theory” que acababa desplazando y sustituyendo a la Historia (4).⁸ Para Said los textos son, en cambio, “a part of the social world, human life, and of course the historical moments in which they are

⁷ Durante gran parte del régimen no se podían mencionar en los medios de comunicación a personalidades de la República, arrestos, procesos judiciales, ejecuciones, actividades de las guerrillas, huelgas, la familia real, suicidios, bancarrotas, caídas de bolsa, devaluaciones, aumento de precios, accidentes de tráfico o industriales, epidemias, sequías, riadas... (Labanyi, “Censorship” 209).

⁸ Para Said, “literary theory has for the most part isolated textuality from the circumstances, the events, the physical senses that made it possible and render it intelligible as the result of human work” (“Criticism” 4).

located and interpreted” (“Criticism” 4). Para nuestro trabajo creemos necesario combinar ambas perspectivas, la discursiva y la histórica.

4.1 Rebeldes con causa: la formación del militante

El proceso de militancia en *Recuento*, en sus nueve capítulos de diferente extensión, vincula la obra con un paradigma literario desde el siglo XIX: la historia del joven con inquietudes intelectuales que se rebela frente a un entorno familiar, social y político adverso y paralizante.⁹ La novela empieza, en la infancia de Raúl, cuando su familia se encuentra en su finca de Vallflosca, escondida de las tropas republicanas al final de la guerra civil. Este grupo humano pertenecía a la burguesía tradicional--“siempre hemos sido católicos y de derechas,” reconocería el padre con orgullo (169)--que había dado el empuje industrial a Barcelona en el primer tercio del siglo XX. Sin embargo, tras la guerra civil y el ascenso de un nuevo grupo, los arribistas del régimen que se enriquecían con el estraperlo y la especulación, esta clase social se encontraba sumida en una crisis de valores y de identidad.

Recuerda este entorno al que vivieron otros intelectuales, escritores, editores, gentes de letras de Barcelona que formarían parte después en la *Gauche divine*, cuyas familias burguesas y conservadoras huyeron a la zona nacional durante la guerra civil, bien fuera a zonas rurales de Cataluña, alejadas del enfrentamiento armado o a la tranquilidad balnearia de San Sebastián o del sur de Francia, a la espera del fin del conflicto. Dentro de esta generación de los “niños de Burgos” se encontraban Carlos Barral, Jaime Gil de Biedma, entre los “seniors,” y Rosa Regás y Román Gubern, entre

⁹ Vid. la comparación de *Recuento* con la de James Joyce en Herzberger y Rodríguez-Margenot.

los miembros más jóvenes del grupo. Barral definía en sus memorias esa etapa como un *hortus libertatis*, de ruptura de reglas y del orden tradicional, en contraste con la violencia que sufría el país. Ese paréntesis de libertad anárquica vio su fin al terminar la guerra, cuando el férreo poder de la dictadura impuso la represión y el avance de la moral más conservadora, con lo que empezaban los “años de penitencia.”

Tras la alegría por el desenlace del enfrentamiento bélico, Raúl empieza a sentir el peso de un sistema opresivo y controlador, un orden discursivo inapelable que comienza en la escuela y una educación eminentemente religiosa, personificada en la figura autoritaria del padre Palazón. La educación se encontraba saturada de un catolicismo que participaba de una idea de disciplina militar y del proyecto de nación del régimen: “aparecía el profesor de gimnasia, rodeado de los padres. ¡Por el Imperio hacia Dios!, gritaba. Y sobre las compactas filas, todos con el brazo en alto, se elevaba un inmenso ¡Arriba España!” (26).

Como en el poema de Gil de Biedma de “Infancia y confesiones,” los primeros años de Raúl parecían estar habitados de torres y villas de recreo, de un mundo ya caduco y en decadencia, y al mismo tiempo, de mitologías cinematográficas--donde surgía, por ejemplo, Ivonne de Carlo, como se ve en la poesía de los novísimos. Ya entonces se percibe en el joven Raúl la insatisfacción por un orden moral opresivo, una formación intelectual empobrecida y una educación sexual inexistente--aunque, siguiendo el paso ritual de la adolescencia en la burguesía, tiene sus primeras experiencias con prostitutas en un “meubl  ” (49). Su entorno familiar contribuye a su crisis, por las expectativas depositadas en él para que estudie Derecho. Su padre busca conjurar los miedos de la decadencia familiar de forma mediatizada, por medio de Raúl. Según Herzberger y

Rodríguez Margenot, “troubled by the steady decline of his once affluent family, the elder Ferrer Gaminde has now only the dream of vicarious achievement. He appears at crucial points in the narrative to affirm this proposition..., but he gradually pushes Raúl toward an ever-increasing remoteness” (“Portrait” 82).

El protagonista, a medida que madura, empieza a rebelarse contra esos dos espacios, el familiar y el social, que le impiden desarrollar su personalidad de manera satisfactoria. La solución a su estado de confusión y náusea existencial la encuentra en el marxismo y la causa revolucionaria. Su reacción contra el orden discursivo que lo controla con sus mecanismos de prohibición y tabú lleva implícita una reacción contra la ley del padre que lo somete. Sin embargo, el retrato del padre de Raúl presenta rasgos de debilidad que se acentúan con el paso del tiempo. Fuertemente afectado por la muerte de su esposa, el cabeza de familia se embarca en proyectos descabellados que los llevan al borde la ruina. Aunque la debilidad desautoriza esta figura, Raúl se enfrenta a una ley del padre abstracta y constante que aglutina el orden y la jerarquía familiar y, a otro nivel, el orden social y la presencia de Franco.¹⁰

Dentro de este círculo social venido a menos, surge con frecuencia el intelectual muy crítico con su clase que se aproxima a la ideología revolucionaria, no sólo por el rechazo hacia su entorno, sino también por un afán de destrucción que hunde sus raíces en el impulso de “matar al padre,” como el mismo Raúl afirma: “El joven perteneciente a una familia venida a menos es siempre en potencia un revolucionario, no sólo por ver repetida su particular experiencia... por rencor y resentimiento, sino también por la

¹⁰ Juan Goytisolo recuerda “esa torre burguesa de la calle Pablo que se nos caía encima y oprimía tanto o más quizás que el mismo régimen político” (“Lectura familiar” 40).

necesidad de encontrar una explicación... al fenómeno de esplendor y decadencia de las cosas humanas...” (547). Para Juan Goytisolo una de las constantes en el texto es el “rencor a la clase social de la que proveníamos y deseo de contribuir a su hundimiento mediante la adhesión a las fuerzas revolucionarias que teóricamente debían barrerla” (“Lectura familiar” 40).¹¹

Raúl busca el contacto con jóvenes en su misma situación de insatisfacción vital, como Federico o Nuria, con quien el protagonista mantiene una relación sentimental intermitente. Nuria proviene de una familia liberal, lo cual fascina a Raúl, encerrado en los límites del conservadurismo católico de su entorno. Hablan de “la asfixia intelectual y moral en que vivían, la falta de inquietudes del universitario, la mediocridad de todo” (67). En el ambiente opresivo y burocrático de la universidad de esa época, finales de los 50, Raúl se pregunta si “no habría nada detrás,... no habría nadie aunque sólo fuera con un impreciso malestar, con una incipiente inquietud, una necesidad de insumisión incluso no manifiesta...” (172). La respuesta del personaje a tal sufrimiento resulta un pensamiento radical y destructivo, fruto de la frustración: “A veces me gustaría ser bomba” (170), dice con rabia.

El acercamiento al PCE se realiza por medio de tímidos tanteos, debido a la represión del régimen y a la clandestinidad de las actividades de la oposición. En los años

¹¹ Un ejemplo de esta figura del joven pequeñoburgués radical lo recoge Richard Crossman en su libro *The God that Failed*, sobre el desencanto con el marxismo de diferentes intelectuales. Arthur Koestler (1905-1983), originario de una clase media empobrecida, antes de su militancia en el partido comunista alemán, vivía en su juventud un conflicto neurótico con la familia y la sociedad. En su estado de ansiedad, la militancia se convertía a sus ojos en su salvación: “I became converted because I was ripe for it and lived in a disintegrating society thirsty for faith” (13).

en que se sitúa la novela, finales de los cincuenta, los grupos políticos disidentes en la universidad eran muy escasos (Maravall 165), sin embargo, para el protagonista, como señala José Ortega, este nuevo ámbito “marca el paso del sistema autoritario del colegio religioso al despertar de la responsabilidad social” (“Visión” 129). Entra en contacto con Leo, de origen más humilde y cuya familia tenía antecedentes republicanos y socialistas. De tal encuentro surge la empatía y “la revelación de que no estaba solo en su insatisfacción respecto al mundo” (539). Frente a la familia de Raúl--estructura rígida cargada de prejuicios y obligaciones morales--la de Leo, modesta y progresista adquiere a los ojos del protagonista un carácter muy positivo.

Este primer contacto con el mundo de la disidencia adiestra a Raúl en un nuevo orden discursivo en el que va a entrar poco después, el de la militancia. En estos primeros momentos el joven asiste a las discusiones de los miembros de la familia de Leo como espectador y con ello descubre que la disidencia a la dictadura se encontraba muy fraccionada. Mientras que el padre de Leo defiende un socialismo humanista y se muestra contrario a la violencia--“la revolución ha de ser pacífica” (75), afirma--, su yerno mantiene una postura más radical, de filiación anarquista. El padre de Leo recupera la figura del revolucionario como figura de Cristo--“Somos como los primeros cristianos, que sufrieron hasta diez persecuciones” (144); “¡Cuándo se acabará el martirologio!” (286), exclama al referirse a las detenciones y torturas de militantes. Sin embargo, no pierde la esperanza de que “el socialismo acabará imponiéndose, eso es inevitable” (142). Confía en la cultura como un valor universal y en la capacidad revolucionaria del proletariado asistido por el intelectual: “ahí está vuestro papel,” se dirige a Raúl y sus amigos, devolver a la cultura su verdadero carácter popular” (143). Por el contrario, el

cuñado de Leo es más beligerante y anticlerical, y apoya una insurrección armada para el cambio social en la que se produzca un ajuste de cuentas con las clases hegemónicas.

Frente a estos dos personajes, Floreal, que también participa en la tertulia, aparece como más formado teóricamente, muy confiado en la lógica marxista y en lo inevitable de la revolución: “pienso que va a ser un éxito. Las clases trabajadoras están con nosotros... Y es que el pueblo ya no aguanta más, no está dispuesto a soportar por más tiempo la dictadura, los salarios de hambre, el paro” (141). Su optimismo le lleva a pensar que incluso “la burguesía no monopolista ha vuelto definitivamente la espalda al Régimen” (141). Si bien Raúl, Nuria, Federico, acuden interesados a estas reuniones, con el tiempo les acaban decepcionando. Floreal les parece “un poco fuera de onda” (145), un simplista y un dogmático, ajeno a la realidad del país que interpretaba a su medida. Ante la seguridad del proceso de cambio social, surge el escepticismo irónico de Federico: “por lo que se ve, hasta la propia camarilla franquista está dispuesta a apoyar vuestra huelga nacional pacífica contra la dictadura” (288). El primer contacto de Raúl con la disidencia conlleva latente las primeras tensiones y aristas.

La clandestinidad en la que por primera vez se sentían los jóvenes estudiantes como Raúl, Federico, Nuria, Leo, y la conciencia de estar defendiendo unos ideales de libertad, igualdad y justicia--“coincidían en que el objetivo era liberar al hombre de toda clase de alienaciones” (78)--dotaba a la actividad política de un aire de aventura y heroísmo del que ellos, formados sentimentalmente con “el cine de los domingos”, no podían sustraerse. Les parecía estimulante “aquella camaradería de inquietudes compartidas. Era excitante la complicidad creada por sus conversaciones, por el descubrimiento de un mundo secreto de relaciones y actividades... como camuflado bajo

la vida de la ciudad, de las realidades más cotidianas” (78). Una vez iniciados en las actividades del partido, la sensación persistía cuando repartían octavillas en el cambio de turno en los barrios industriales (127; 136) o cuando eran perseguidos por la policía en las manifestaciones, una euforia producto del miedo y la atracción a ser detenido y torturado, de verse en peligro por una causa digna de sacrificio.

La incursión en la militancia conllevaba la aceptación del neófito dentro de la organización, la formación teórica y la integridad del intelectual revolucionario en contraste con el burgués. El partido ofrecía una interpretación del mundo y una explicación de los procesos sociales que no era compartida por la mayoría de la población. Raúl, deslumbrado, se preguntaba cómo no había descubierto antes tal concepción del mundo, que cuanto más ahondaba más evidente le parecía, como “la realidad misma transcrita en palabras” (541). La teoría, con su afán científico y su explicación exhaustiva del mundo y sus conflictos, fascinaba al intelectual. Frente a un entorno social que consideraba alienado, aturdido por la represión y la pobreza material y moral, el intelectual revolucionario se sentía partícipe de un conocimiento más refinado y complejo de la realidad. Así, el carácter catequético-difusor de la ideología marxista no excluía un cierto carácter elitista, de iniciación.

Ante una sociedad compleja, la teoría marxista se convierte en el apoyo y punto de referencia del intelectual, hasta el punto de devenir en un fetiche, en un cuerpo discursivo al que se aferra para conjurar su ansiedad por su origen burgués. Las razones personales de tal adhesión se encuentran latentes, como señalan Herzberger y Rodríguez Mangenot: “Raúl’s decision to join the group is motivated less by intellectual dissidence than by the need to belong to a society of youths” (83). El partido, con su corpus teórico,

su organización disciplinada y la consagración a la causa revolucionaria supone, a los ojos de Raúl, como a los de muchos disidentes a lo largo de la dictadura, el medio más propicio y desarrollado para luchar contra el discurso franquista. Como tal, el PCE construye otro orden discursivo, más restringido, pero aureolado del prestigio que la izquierda había ganado por años de lucha y revoluciones y el atractivo de la clandestinidad. Para Raúl el partido era “una organización de excitante carácter misterico, tanto por la doble personalidad de sus miembros como por la ubicuidad subterránea de su presencia” (541).

Siguiendo a Michel Foucault, el orden del discurso marxista mantendría una serie de mecanismos de restricción y de control que se plasmarían en la vigilancia constante por parte de los dirigentes de la ortodoxia. La observancia de ésta se traduce sobre todo en el lenguaje de los miembros de la organización, como se verá más adelante, sobre el cual se conforman rituales que deben ser respetados. Ante su entrada en el partido, el estudiante, el intelectual como Raúl, debe aceptar y respetar ese orden discursivo, para poder ser reconocido como miembro. En palabras de Foucault, “nadie entrará en el orden del discurso si no satisface ciertas exigencias o si no está, de entrada, cualificado para ello” (*Orden* 39).

Dentro del grupo de procedimientos que permite el control de los discursos, el estudioso francés señala la existencia de sociedades de discursos y doctrinas. Mientras que las primeras constituyen un espacio limitado en donde unas reglas estrictas hacen que sean pocos los que detentan la capacidad de controlar y producir el discurso, las doctrinas, por el contrario, tienden a la difusión (43). El partido, con su corpus teórico, su estructura jerarquizada por medio de células, y su celo por respetar la ortodoxia,

combinaba ambos procedimientos, secretismo y proselitismo, debido a las circunstancias que imponía la dictadura y a la política de difusión dentro de las masas. Esta ambigüedad se observaba en otras novelas, como *Últimas tardes*: recordemos el ambiente de murmuración y de misterio que los mismos estudiantes estimulaban, a su líder, Luis Trías, aureolado del efecto prestigioso del compromiso y la militancia, o a Teresa leyendo las cartas del primero desde la cárcel, en el claustro de la universidad, escondiéndose pero a la vez mostrándose, ante el resto de sus compañeros.

Resulta significativo que Foucault considerara dentro de las doctrinas a los discursos políticos y religiosos. Así, la comparación de la retórica marxista y su militancia con el cristianismo no ha sido rara. La toma de conciencia se convierte en revelación y conversión, los textos de los líderes históricos adquieren carácter de dogma, el militante vive su ideario político de manera integral, comprometiendo y en ocasiones sacrificando su existencia por una Causa, un fin mesiánico y liberador que se aproxima inexorable, a pesar de los obstáculos y los incrédulos. Se pueden aplicar las palabras de Richard Crossman a propósito de la importancia de la conciencia cristiana para la conversión política, ya que el intelectual siente remordimientos por su posición privilegiada: “The emotional appeal of Communism lays precisely in the sacrifices—both material and spiritual—which it demanded of the convert” (5). Como los grupos religiosos, en palabras del narrador de *Autobiografía de Federico Sánchez*, el partido, “representante eucarístico de la clase obrera” (25), ejerce un mandato sobre los miembros que conforma una identidad colectiva, por encima de la individual. Discursiva y políticamente, los militantes se definen por su pertenencia al grupo y sólo dentro del

mismo tiene sentido su lucha, nunca fuera.¹² Semprún recoge parte de un discurso de Fidel Castro: “El Partido lo resume todo... en él desaparecen nuestros individualismos y aprendemos a pensar en términos de colectividad” (*Autobiografía* 137).

Para Foucault, “a través de la puesta en común de un solo y mismo conjunto de discursos, los individuos, tan numerosos como se quiera suponer, definen su dependencia recíproca” (43). Este proceso identitario unificador ofrece en principio un sentido nuevo al intelectual insatisfecho con la sociedad, un bálsamo que resuelve conflictos sociales y personales. Según Guy Hermet, en los militantes más comprometidos no sólo se produce este efecto colectivo y tranquilizador sino que el partido se acaba convirtiendo en “el único refugio, la gran familia, con la que están ligados afectiva y materialmente” (*Comunistas* 132). Sin embargo, como “gran familia,” desarrolla su ley del padre, y se acaba convirtiendo en un peso para el intelectual crítico. La célula, la jerarquía, la disciplina de partido, si bien en principio para Raúl parecían organizar su mundo, otorgarle la tranquilidad de un orden abarcable, adquieren, por efecto de la represión y el secretismo, los rasgos de un proceso kafkiano, con un ojo siempre vigilante y acusador.

Según Foucault, “la pertenencia doctrinal pone en cuestión a la vez el enunciado y al sujeto que habla, y al uno a través del otro” (*Orden* 43-4). Considerado el discurso marxista como doctrina, se produce un doble efecto sobre el sujeto militante, ya que la adscripción de este último a la corriente revolucionaria le otorga una función y al mismo tiempo lo pone a prueba: el enunciado político, como la doctrina religiosa, no admite

¹² En la ficción autobiográfica de Semprún, un miembro del Partido Comunista Italiano les dice al protagonista y a Fernando Claudín, “rebeldes” dentro de la organización, que “tal vez tuvieran razón pero que era inútil tener razón fuera del partido” (240).

cambios, crítica o enmienda. El único margen que le permite al militante es la interpretación “recta,” sometida a los rituales que impone el orden discursivo. Por tanto, dentro de la doctrina se establece la división entre herejía y ortodoxia, esto es, un mecanismo de control por parte del grupo hegemónico que expulsa al elemento crítico, como puede serlo el intelectual de origen burgués.

Uno de los personajes que adquiere mayor importancia en cuanto a la proyección de su discurso revolucionario y que ejerce mayor influencia sobre el discurso dentro del partido resulta Escala. Situado “al margen de la vida pública, entregado por entero a la lucha revolucionaria” (178), su identidad se ve definida de una manera discursiva, esto es, se convierte en la voz de la ortodoxia, como un método de análisis de la realidad objetivo y lógico, ajeno al error e inapelable. La palabra de este personaje, que adquiere rasgos mesiánicos, desciende hacia las jerarquías más bajas del partido, en donde se encuentra la célula universitaria de Raúl, y se impone como la norma que discrimina lo revolucionario de lo que no lo es, al intelectual progresista y al reaccionario, lo correcto y lo incorrecto, y de esta forma incluye, excluye y castiga. Siguiendo la comparación entre doctrina política y religiosa, este líder, por medio del control que ejerce, se convierte en un sacerdote, el único dotado del privilegio del hablante para interpretar el dogma. Tal interpretación debe ser aceptada sin reparos por los militantes. Sin embargo, en la figura de Raúl empieza a surgir poco a poco la duda y el desencanto.

El líder confía en la lógica incontestable de la teoría: “nosotros poseemos un método de análisis de la realidad totalmente científico. Es decir, somos capaces de apreciar la realidad tal cual es... sin dejarnos desorientar por el fenómeno, por las apariencias” (136). Lo sentimental y lo subjetivo quedan desterrados o relegados al

margen del error, ya que “es la persona y no el método lo que falla” (136). Debido a su carácter impositivo, Escala “objetiviza,” esto es, convierte en objeto la realidad de manera doble, al considerarla en cuanto a sus condiciones objetivas, siempre señales de una revolución inminente, y al tratarla como entidad manipulable. Bajo la perspectiva teleológica de la doctrina, que presupone la llegada próxima de la revolución, las circunstancias que la realidad española iba oponiendo a la teoría marxista se ven obviadas y desaparecen.

De esta manera, una de las constantes en su discurso ortodoxo es la seguridad en lo inminente de la revolución y el fin de la sociedad burguesa capitalista--“Ante todo, la realidad incuestionable de que la primera parte de la batalla está ganada” (136), le dice a Raúl--, ya que cualquier dato de la realidad española del momento, la crisis económica de finales de los 50, la inflación como efecto del Plan de Estabilización y la emigración masiva se interpretaban como una prueba de debilidad del régimen y de la proximidad del levantamiento del pueblo en contra de la dictadura.¹³ Sin embargo, una vez que la situación ha cambiado y se ha llegado a un cierto desarrollo económico, el líder encuentra otros signos que prueban el cambio social inminente: “cuanto más estable es la situación del proletariado y más elevado su nivel de vida, mayor es su madurez ideológica y, en consecuencia, mayor también su disposición y combatividad” (175). En palabras de José María Maravall, “el nivel de las expectativas políticas tendía a ser muy alto: el régimen era percibido como arrinconado y desgastado, y los militantes concebían su lucha como una batalla decisiva” (245). Los mismos grupos de la disidencia estimulaban esta creencia

¹³ Tal como se apunta en la *Autobiografía de Federico Sánchez* la constante del fin inminente de la dictadura aparece en la retórica del PCE desde los primeros años cincuenta.

“al presentarse a sí mismos como la vanguardia del proletariado, cabalgando en la cresta de la ola irresistible del cambio histórico” (Maravall 247).

El discurso revolucionario, o mejor dicho su exceso, en gran medida ocupa el espacio de la acción, como se ve de forma paródica en el líder universitario Luis Trías en *Últimas tardes*. Sin embargo, la posición de Escala demuestra un dominio evidente sobre los militantes. El líder administra las estrategias de inclusión y exclusión cuando define cuál es el modelo de intelectual revolucionario, en contraste con el burgués, productor y difusor de la ideología que daban el soporte discursivo a la clase hegemónica--el “perro de guardia” del que hablaba Paul Nizan. Así, militantes históricos como Guillén o Cayetano son expulsados por no aceptar las nuevas directrices antichinas y prosoviéticas del partido (482).

Como vemos en *Recuento*, los mismos miembros de la célula llegan a interiorizar los mecanismos de aceptación y expulsión. Dentro del partido, la identidad colectiva que se forjaba por medio del discurso político ejercía su presión sobre la conciencia del intelectual. Para el narrador de *Autobiografía de Federico Sánchez*, “una de las características del estalinismo ideológico consistía en la interiorización autorrepresiva de todos los tópicos colectivos del ególatra superego” (19). En la novela de Goytisolo, en una reunión de un comité, donde se encuentran Raúl, Fortuny (otro alias de Escala), Federico y Adolfo, se discutía si un solicitante “estaba ya maduro para plantearle el ingreso en el partido, si no le quedaban todavía residuos de su anterior catalanismo pequeñoburgués” (225). El ejercicio inquisitivo no sólo quedaba en las altas esferas, sino que iba descendiendo a las células de base.

Ya debido a su carácter normativo, ya a su perspectiva teleológica, este discurso político que envuelve a Raúl muestra una dimensión performativa: se convierte en agente de cambio social y empuja a los militantes a la acción. En palabras del líder, parafraseando a Marx: “nosotros, los verdaderos intelectuales revolucionarios, a diferencia de los pensadores de la burguesía, no debemos limitarnos a teorizar sobre la realidad, debemos transformarla” (190). Las palabras se convierten en acciones que Raúl y su grupo de amigos vienen realizando dentro de las directrices del partido-- organización de manifestaciones en la universidad, redacción e impresión de octavillas, explosión de un petardo en el Obelisco de la Victoria, etc.

Uno de los aspectos más importantes del discurso que mediatiza y encarna Escala, y que en cierta manera Raúl interioriza hasta llegar el momento de la crisis, es el que se refiere a la definición del intelectual. Dentro de la *episteme* de la modernidad, las expectativas liberadoras puestas en la cultura y la Razón hacían necesaria la integración del intelectual dentro del esquema revolucionario, como veíamos en los textos de Gramsci.¹⁴ Para Floreal, otro de los militantes, el sujeto letrado “tiene actualmente ante sí una gran labor a realizar en ateneos, círculos, peñas y asociaciones de carácter cultural” (298). Por su formación más completa, la función del sujeto letrado se desplazaba a lo pedagógico para desalienar a las masas trabajadoras por medio de una cultura con mayúscula.

¹⁴ El padre de Leo afirmaba que en un futuro cercano “todo el mundo tendrá tiempo para entregarse a la cultura, todos seremos poetas y músicos.” Por medio de los intelectuales se proporcionaría “cultura al pueblo para darles ideas y salvar a la juventud de esta ola de sexualidad y pornografía” (369).

Paradójicamente, acaba cayendo en un moralismo pequeñoburgués, muy alejado de la sensibilidad de Raúl y sus amigos.

No obstante, para los miembros del PCE la figura del intelectual no dejaba de ser problemática. En la novela, Escala verbalizaba la desconfianza del partido hacia estos miembros prestigiosos culturalmente, que podían llegar a poner en duda, con su tendencia crítica, la disciplina y las directrices inapelables de las altas jerarquías. En palabras de Santiago Carrillo de 1964, el año de la caída de Semprún y Claudín, a los intelectuales les costaba “trabajo soportar la disciplina del partido porque no han experimentado como sus camaradas obreros y campesinos la ruda disciplina del trabajo” (en Hermet 84).¹⁵

El discurso de Escala, que militantes como Raúl, Federico y Leo llegan a interiorizar, delimita las atribuciones y funciones del intelectual, lo define en su identidad y lo “ata” a las disposiciones de la organización. Las directrices del Partido se aplicaban también sobre la estética literaria y se materializaban en el verso de Gabriel Celaya, “la poesía es un arma cargada de futuro” y el realismo social en la novela. Tal concepción de la literatura resulta problemática para algunos de sus miembros, como el escritor Adolfo Cuadras, y su escritura más vanguardista. Nuria se hace portavoz de las directrices del partido cuando acusa a Raúl de un comportamiento no comunista: “Un arte que no sea asequible a todos, un arte que no esté dirigido al pueblo, no me sirve. Lo que a vosotros os pasa es que tenéis las deformaciones del intelectual, y el obrero no es un intelectual” (372).

Una serie de factores confluyen y desencadenan la decepción política final del protagonista, como en muchos miembros de la *Gauche divine*. Algunas de estas

¹⁵ Diez años después, el líder del PCE defendía la misma postura respecto a los estudiantes universitarios, cada vez de mayor número en la organización, y que tenían “mucho que enseñar a los obreros, pero sobre todo tienen mucho que aprender de ellos” (*Hacia el posfranquismo* 94).

circunstancias provienen de las mismas contradicciones internas que vive el intelectual: la relación tensa con su clase originaria, su ansiedad por acercarse al proletariado, la dificultad de comunicación con el obrero y con la jerarquía en el partido, su tendencia crítica... Otros factores le llegan de fuera, como espectador de las tensiones dentro del partido entre teoría y praxis, entre marxismo y nacionalismo, entre las estructuras conservadoras e incuestionables de la organización clandestina y el surgimiento de la revolución sexual y la contracultura. Algunos de estos aspectos, que se problematizan en *Recuento*, se tendrán en cuenta en los siguientes apartados.

4.2 Revolución/nacionalismo y el doble viaje del intelectual

Como ya se ha expuesto anteriormente, el PSUC, predominante en la oposición en Cataluña, conjugaba la teoría marxista y el nacionalismo, y presentaba dos frentes de acción, las fábricas y las aulas universitarias. *Recuento* plasma la difícil comunicación entre ambos discursos, en un espacio heterogéneo cultural y lingüísticamente, tensión que se materializa en la figura del charnego.¹⁶ Escala deja entrever en su discurso la

¹⁶ La cuestión del nacionalismo dentro del pensamiento de Marx y Engels ha sido muy discutida. Para Ronaldo Munck, en su libro *The Difficult Dialogue*, dejaron un legado contradictorio e incompleto sobre el tema de lo nacional: "Essentially, Marxism has no theory of nationalism" (2). No nos proponemos resolver esta cuestión, en la que los propios Marx y Engels, emigrantes como recuerda V. G. Kiernan, no parecían interesados. Su pensamiento evolucionó con el tiempo, ante la situación de Polonia e Irlanda frente a otras potencias, hasta llegar a la conclusión de que a la liberación social precedía la nacional (Kiernan 347). Teóricos posteriores, como Lenin, Stalin, Luxemburgo y Mao buscaron soluciones aplicadas a su contexto nacional, histórico y político, pero se puede afirmar--a pesar de que como señala Munck el nacionalismo en

precariedad del equilibrio ideológico al acudir a la conjunción de identidad nacional y revolución para organizar una huelga en la universidad. La superación de la crisis que vivía el partido pasaba por “cargar más que nunca el acento sobre problemas como el del catalanismo y las aspiraciones político-culturales de independencia nacional del pueblo catalán... para aglutinar en el futuro... la abrumadora mayoría de esta juventud de extracción burguesa que llena las aulas de la Universidad de Barcelona” (177). La postura pragmática de Escala buscaba dirigir “las legítimas aspiraciones populares y encauzarlas, darles una solución correcta y revolucionaria según los postulados marxistas-leninistas del problema nacional” (177). Aquí el término “solución” dejaba entrever la misma dificultad para resolver el conflicto.

En otras ocasiones, el discurso revolucionario en la novela asimila la perspectiva nacionalista y la enfrenta a España como conflicto constante, aunque la defensa de una identidad nacional resultaba compleja: el catalanismo progresista se oponía al tradicional burgués, tachado de sentimental y con cuyo afán folclórico escondía los verdaderos intereses de la oligarquía. Con la llegada de la revolución a Cataluña, según el líder, se edificaría “junto con sus restantes hermanos de España, Euzkadi y Galicia, una comunidad de patrias socialistas” (193), hasta llegar a la euforia de una “Unión de Repúblicas Ibéricas Socialistas, URIS” (264), reflejo del modelo soviético al que el PCE estaba fuertemente vinculado.

Dentro de este esquema, que la mayoría de la población obrera fuera de origen inmigrante, no parece suponer un problema. Según Escala, tenía “importancia meramente

ocasiones parecía competir con el marxismo--que la idea de liberación nacional previa al avance social se ha mantenido con los movimientos poscoloniales en África y América Latina.

desde un punto de vista metódico y coyuntural, dado que la capacidad asimiladora de Cataluña es algo de sobras conocido por todos” (193). Se confía en que una homogeneidad identitaria borre los conflictos de la inmigración, o incluso canalice esas tensiones a favor del cambio social.¹⁷ Esa Barcelona “poblada de emigrantes, convertida en El Dorado del charnego y La Meca del lumpen,” en palabras de Raúl, con sus barriadas de chabolas y su aglomeración humana parecía “predispuesta a acoger como semilla germinadora la ideología comunista” (259).

La figura del charnego supone un obstáculo a la lógica incontestable de un líder como Escala/Fortuny. Ya no sólo se presenta el problema de la alienación del obrero, su toma de conciencia y apoyo a la revolución. Con su entidad mestiza y culturalmente subalterna, entra en una jerarquía social, cultural, lingüística y “racializada,” de la que al mismo intelectual progresista le resulta muy difícil de escapar. El charnego presenta una identidad ambivalente: en cuanto lumpen se convierte en un sujeto alienado y por tanto “inservible” para la lucha revolucionaria.¹⁸ Como señala Escala, eran “los mineros asturianos, las clases obreras catalana y vasca, y no el lumpen andaluz, los reductos más tradicionales y seguros de toda acción verdaderamente revolucionaria” (175). Por otra parte, como grupo dentro de la clase trabajadora, debía ser tenido en cuenta por el partido, con sus rasgos culturales y lingüísticos. La realidad heterogénea de Cataluña

¹⁷ En este aspecto coincidía en *Recuento* con el nacionalismo tradicional: “hombre por lo general de excelente estómago, el catalán es capaz de asimilar, como la sociedad catalana al charnego” (387).

¹⁸ Véase la opinión de Marx al respecto: “El lumpenproletariado, ese producto pasivo de la putrefacción de las capas más bajas de la vieja sociedad, puede a veces ser arrastrado al movimiento por una revolución proletaria; sin embargo, en virtud de todas sus condiciones de vida está más bien dispuesto a venderse a la reacción para servirse a sus maniobras” (537-8)

obligaba a una negociación identitaria, por lo que se decide que “hay que abandonar la redacción en catalán de toda propaganda política, si se pretende que los habitantes de las barriadas obreras alcancen a enterarse del significado de las octavillas” (392).

Los intelectuales superaban la dificultad para incluir la figura del inmigrante del sur dentro de un esquema marxista-nacionalista inestable por medio de una idealización que anulaba diferencias y contradicciones ideológicas, como ya habíamos visto en el capítulo anterior en el personaje de Teresa Serrat. En *Recuento*, cuando Raúl sale con Aurora y Federico a las barriadas industriales a las horas del cambio de turno para arrojar octavillas entre los trabajadores, el protagonista se ve a sí mismo desempeñando un papel heroico, de aventura, y en su entusiasmo observa cómo “recogían las octavillas, brazos desnudos, desnudas manos de proletario, catalanes o no, charnegos, hombres del mediodía, murcianos, andaluces, emigrantes del campo... ejército de reserva del capitalismo, lumpenproletariat, ahora obreros como los otros... unidos unos y otros por sus comunes intereses de clase” (136). Raúl, espectador de este grupo, proyecta sobre ellos la euforia de la revolución inminente, según las condiciones objetivas explicadas por Escala, pero los obreros se acaban convirtiendo en fetiches políticos, medios para satisfacer la ansiedad del intelectual por su mala conciencia. Como todos los personajes intelectuales en las novelas que analizamos, Raúl vive una experiencia revolucionaria de manera vicaria. La misma distancia entre espectador y observado materializaba la dificultad de comunicación entre ambos sujetos.

La doble representación del charnego, como obrero--agente revolucionario, o lumpen--elemento reaccionario, tenía su paralelo en el doble viaje del intelectual, un viaje físico e ideológico hacia las barriadas obreras que limitaban la ciudad y hacia los bajos

fondos de la marginalidad llamativa y consumible del puerto de Barcelona y el barrio chino. Al igual que en *Últimas tardes* y en *Los alegres muchachos*, en *Recuento* aparece la atracción de los jóvenes de clase alta por los bajos fondos. Incluso antes de su iniciación política, Raúl, Federico y Leo acudían a las calles cercanas a las Ramblas, a bares como La Gran Bodega, donde “se reunían pequeños carteristas, chorizos, descuideros, confidentes” (57), con la emoción de estar transgrediendo un tabú social, una normativa moral. Su curiosidad venía apoyada por la certeza de que en esos ambientes adquirirían “un conocimiento directo de la realidad, inmediato... la vida a flor de piel” (58), muy alejada del bienestar burgués en el que habían crecido y al que volvían después de su escapada a los bajos fondos. Esa experiencia efímera de la “vida real” se contraponía al aprendizaje teórico de la universidad, al ambiente doméstico y ordenado, y se ceñía a las salidas nocturnas como paréntesis de marginalidad controlada, como veíamos en las memorias de los miembros de la *Gauche divine*. Este primer contacto, con el que creían subvertir parcialmente el orden patriarcal, no presentaba una intención política manifiesta. Sin embargo, tras la toma de conciencia, el estudiante y el intelectual seguían participando brevemente de una bohemia inofensiva.

Así, en el bar “La Venta” perseguían una fauna flamenca que ponía en escena una pretendida autenticidad, con un brocal y una ventana enrejada falsos, simulando un patio (67). Se representaba un imaginario andaluz de rasgos exagerados, como un espejismo cultural, y se ofrecía lo folclórico como una mercancía. El grupo de Raúl no parecía buscar una bodega genuina, sino que mostraba interés por su carácter evidente de simulacro, de puesta en escena casi paródica. Antes del desarrollo del “Spain is different” turístico planificado por el Estado que hacía la cultura española exportable como objeto

de consumo, Raúl y sus amigos acudían al barrio chino para adquirir la mercancía de una marginalidad manejable y contrapunto a su aburrimiento de bienestar burgués.

En su afán por encontrarse con “fenómenos” se unen a la multitud que a última hora de la madrugada circulaba por las calles de los barrios que bordean las Ramblas, geografía urbana de lo turístico y marginal, en donde confluían, como en un carnaval del lumpen, según las irónicas palabras del narrador “los representantes de toda clase de vicios y desviaciones, crápulas, afeminados, toxicómanos, sadomasoquistas, alcohólicos, coprófagos, viragos, hermafroditas, tumultuosa concentración que un observador superficial... bien pudiera tomar por una manifestación o un mitin político” (314). Las Ramblas, cuya función urbanística original era la de encauzar el agua de las lluvias torrenciales para evitar inundaciones, adquiere un rango de “desagüe social,” para mantener el resto de la ciudad “limpia.” Como señala el narrador de la novela de Félix de Azúa *Diario de un hombre humillado*, las Ramblas se convertían en “un caudal de aguas muertas” (37). En este espacio, Raúl y sus amigos no sólo participan en la puesta en escena como espectadores, sino que también muestran un afán clasificatorio de rarezas y fenómenos, un coleccionismo de lo marginal que sometía al “otro” a la reificación.

La representación del charnego del barrio chino resultaba muy diferente de la del obrero. Ambos marcados por su origen sureño, una fisonomía meridional, su clase, su trabajo no especializado, son considerados bajo dos ópticas diferentes: la del burgués que descende en el espacio/clase en busca de novedades y para contactar con una experiencia considerada auténtica, y la del militante marxista que confía en el potencial de la clase obrera como principal motor de la revolución. En ambos casos se produce una representación que tiene que ver más con el estereotipo, ya hacia la parodia animalesca,

ya hacia la idealización sin mácula. En una de sus escapadas al barrio chino se encuentran en un bar con “una especie de tiranuelo otomano, hierático y coñón, el típico andaluz de silueta acebollada, esponjoso, cetrino, de hocico atocinado y hablar ceceante” (309). Este retrato “exótico” y degradante contrasta con el de los obreros del sur a los que el protagonista deseaba concienciar políticamente.

Para Raúl, Nuria, Pluto, Leo y Federico, sus salidas nocturnas en busca de fauna social llamativa no parecen provocarles ningún conflicto ético con sus escapadas a las barriadas industriales. En ambos casos, la presencia del subalterno se hace necesaria. Si con los obreros--víctimas de la burguesía monopolista--el sujeto letrado valida su posición dentro del partido, con el lumpen satisface el afán de novedad y mantiene el orden social establecido y la jerarquía que se inscribe en la misma geografía de la ciudad. Tras su ración de marginalidad, abandona el carnaval miserable, la suspensión temporal de la ley del padre, para regresar a los barrios altos burgueses. Una excepción la encontramos en Adolfo Cuadras, el escritor en cuya novela plasma “con claros rasgos autobiográficos” “ese sector de la juventud burguesa de hoy que, en abierto--e ideológicamente incoherente--conflicto con su medio social, alterna una vida disipada y nocturna con pretendidos empeños revolucionarios” (424), y cuyo radicalismo sólo esconde problemas personales.

4.3 Amor en las barricadas: la compañera de lucha y su espacio en el partido

si te quiero es porque sos
mi amor mi cómplice y todo
y en la calle codo a codo
somos mucho más que dos
(Mario Benedetti, “Te quiero” 111)

Dentro del imaginario de la revolución en los años sesenta, la mujer quedaba representada bajo el modelo de la llamada “compañera de lucha,” agente del cambio social junto al militante masculino. Podemos encontrar sus antecedentes en la historia de las organizaciones obreras y sindicales, pero con el mayo francés y las imágenes de las estudiantes que formaban parte de las asambleas y los enfrentamientos, junto con personalidades relacionadas con el feminismo y el marxismo, como Simone de Beauvoir, la compañera de lucha parecía haber accedido a un nuevo rango en el imaginario en Occidente.

Siguiendo esta corriente de lo épico-revolucionario, un poeta comprometido como Mario Benedetti la describía como mujer que “sabe gritar rebeldía,” cuyas manos “trabajan por la justicia” y “que mira y siembra futuro.” Junto al militante, forman un equipo que los hace más capaces: “en la calle codo a codo/ somos mucho más que dos” (111). La complicidad y la conciencia de estar protagonizando la transformación de la sociedad se unían en el binomio de amor y revolución del poeta uruguayo. Sin embargo, la representación de la compañera de lucha iba unida al sujeto masculino, verdadero agente revolucionario. A pesar de la igualdad que se afirma en el poema, de ese “codo a codo” en la calle, la figura femenina parecía marchar un paso atrás.

El lugar de la mujer dentro del marxismo ha resultado tema de debate a lo largo de su historia. Michèle Barret vincula el feminismo, por una parte, a la tradición del

liberalismo y la Ilustración, y por otra, formaría parte de la liberación del ser humano dentro de la revolución socialista (163). Según Barret, si bien los textos de Marx proporcionaban un escaso margen para una lectura feminista--aunque Engels prestó más atención a la figura de la mujer, dentro la estructura de la familia--interpretaciones desde una visión humanista del marxismo han intentado dar respuesta a este conflicto. No obstante, no ha sido desde el socialismo marxista desde donde se ha dado más auge al feminismo, sino desde perspectivas “desviacionistas” según la ortodoxia comunista, como el maoísmo, el socialismo utópico, el anarquismo y el anticolonialismo (164). Dentro de estas corrientes, que vivieron un auge considerable con el mayo del 68 y la contracultura, es donde se localizaban las reivindicaciones de la liberación de la mujer, y, aspecto significativo, desde donde se defendía la revolución sexual y la superación de la moral tradicional burguesa.

El espacio de la conciencia feminista misma dentro de los partidos comunistas, como vemos en *Recuento*, no resultaba ajeno a tensiones y conflictos. Los líderes y miembros de los cuadros del partido solían ser hombres, e incluso la misma naturaleza genérica de la clase obrera, hasta la II Guerra Mundial, parecía apartar a la mujer del movimiento revolucionario. No obstante, la presencia de mujeres dentro de estas organizaciones en donde destacaron, por ejemplo, Klara Zetkin y Alexandra Kollontai, ha resultado históricamente de gran importancia. Dentro del imaginario español, además de Simone de Beauvoir, más independiente dentro de su compromiso, sobresalían Rosa Luxemburgo y Dolores Ibárruri, conocida popularmente como *La Pasionaria*.

Rosa Luxemburgo (1871-1919) fue una activa intelectual de origen polaco que apoyó la revolución socialista en Alemania y criticó algunos de los presupuestos de Marx

y de Lenin. Se convirtió en un referente político por su compromiso y su trágico fin, ya que murió a culatazos a manos de la policía en una manifestación. La Pasionaria (1895-1989), por su parte, detentó una posición privilegiada en el imaginario del socialismo y la revolución en España. De origen humilde y formación autodidacta, desde muy temprana edad formó parte del Comité Central del Partido Comunista, fue elegida diputada en Cortes por Asturias y Vicepresidente de las Cortes en 1937 y se entrevistó con Stalin en varias ocasiones. Sus encendidos discursos durante la guerra le proporcionaron gran prestigio, que le acompañó en su exilio en Rusia y a su regreso a España en 1977, como diputada del PCE de nuevo legalizado. Sin embargo, a pesar de su indudable liderazgo, la figura de Pasionaria, ya desde la guerra civil, se sometió a unos parámetros genéricos tradicionales. En sus alocuciones difundidas por radio acuñó diversos lemas para apoyar la moral del ejército republicano, desde el famoso “No pasarán” del asedio a Madrid, hasta el “Más vale ser viudas de héroes que esposas de cobardes,” con el que, como señala Mary Nash en su libro *Rojas*, la líder se inscribía en una “nueva iconografía de maternidad combativa y de heroína de retaguardia” (104) que no dejaba de ser tradicional.

Las dimensiones míticas de su figura han provocado, por el contrario, el ocultamiento del individuo real. La derecha la hizo objeto de las más terribles acusaciones, de ser una prostituta redimida (Mangini, *Memories* 41) como una María Magdalena maligna, una ex monja anticlerical casada con un ex sacerdote (Roig, “Pasionaria” 216), reflejo antiluterano, mientras que la izquierda la ensalzaba con las virtudes tradicionales femeninas de madre/virgen y masculinas de arrojo y liderazgo. Así, una de las representaciones más reiteradas de la Pasionaria ha sido como madre sufriente

de soldados y el pueblo español en general, especie de Gran Madre-Tierra como coincide la crítica (Roig, “Pasionaria” 216). El mito recogía reflejos de la realidad: a sus hijos muertos poco después de nacer, se unía la desaparición de su hijo Rubén en el frente de Stalingrado.¹⁹

Si el prestigio de Rosa Luxemburgo y Pasionaria las convertía en referentes de la revolución, su representación en términos míticos las alejaba del modelo de actuación ya que resultaban iconos a los que se había vaciado de individualidad, sexualidad y autonomía. Así, los relatos biográficos de Pasionaria, convertida en madre coraje, ocultaban la relación que durante años mantuvo con un miembro del Partido bastante más joven que ella. Como mito, Pasionaria deja de ser un modelo real de actuación para las militantes, que parecían encontrarse siempre en un segundo plano con respecto a sus compañeros. Teresa, en la novela de Marsé, acepta esa posición subalterna dentro de la disidencia, frente al endeble Luis Trías. Montse Graupera, en *Los alegres muchachos*, participa en el partido por imperativo ético aunque reconoce que es marginada por los cuadros dirigentes y que no encaja en su jerarquía con sus lecturas de Freud y la revolución sexual.

Uno de los textos en donde aparece con más claridad el conflicto de la militante en la disidencia al franquismo es *L' hora violeta* (1980), de Monserrat Roig, que muestra el desencanto de toda una generación que había puesto sus esperanzas en el cambio social

¹⁹ Durante la guerra civil poetas como Miguel Hernández cantaron a la Pasionaria como la representación de una España sufriente (Nash 107), actitud que, previa a la desautorización del culto a la personalidad, se extendió entre los militantes en el exilio (Semprún; Vázquez Montalbán, *Pasionaria*). La reacción de algunos intelectuales desencantados ha dado como resultado un anti-mito de Pasionaria, como se observa en Semprún y la figura caricaturesca de la Madre del partido en *Makbara* de Juan Goytisolo (41).

a la llegada de la democracia y habían asistido al olvido de los ideales revolucionarios. Natàlia, fotógrafa y mujer independiente, vive una relación con Jordi, un “verdadero” militante del PSUC, ante cuya presencia la mujer progresista se siente insegura e infravalorada--dice Natàlia: “tú has estado en la cárcel, a ti te han torturado, has sido un héroe. Un modelo. Un modelo que nos daba miedo imitar, demasiado indestructible, demasiado sólido” (99). En el tiempo que se evoca en la novela, al final de la dictadura, el movimiento feminista unía sus reivindicaciones al marxismo, por lo que el desencanto posterior afectaba al sujeto femenino más profundamente. Norma, amiga de Natàlia, afirma con pesimismo: “nosotras, que lo queremos todo, seremos las grandes perdedoras” (89). Hasta tal punto el personaje de Natàlia se encontraba en una situación subalterna dentro del partido--aunque “a la hora de arrimar el hombro” fuera “la primera” (85)--que su militancia se convertía en experiencia vicaria, sólo real por medio de su relación con Jordi.²⁰

Sin embargo, frente a esta problemática, las mujeres de la *Gauche divine*, alejadas ya de la militancia como tal, se nos muestran más independientes: editoras, fotógrafas, escritoras, actrices, modelos... Para Terenci Moix “esas mujeres magníficas darían a la Barcelona de los *sixties* su tono más elevado: una raza de barcelonesas europeizadas que

²⁰ En palabras de Jordi: “He dicho al secretario general que te quieres hacer del partido y él me ha contestado: ¡ah!, ¿pero no lo era ya?”. Natàlia prosigue: “Claro, para el secretario general era lógico que yo también fuera del partido, era tu amante y con eso, ya le bastaba, Jordi” (85). Otras novelas han presentado el mundo de las militantes, como *Camino sin retorno* (1992), de Lidia Falcón. Elisa, uno de los personajes, se encuentra en una paradójica situación: como mujer, el partido la ha relegado a un segundo plano, pero los agentes de policía que la interrogaban no creían lo mismo: “siempre habían sabido que los comunistas se caracterizaban por su defensa de la igualdad entre el hombre y la mujer” (26).

culminaría en una serie de amazonas inscritas con letras de oro en mi devocionario particular: Rosa Regás, Beatriz de Moura, Esther Tusquets o Serena Vergano, por citar unas pocas” (en Dalmau, *Los Goytisolo* 504). Su liberación de antiguos pesos morales-- aunque tuvieran que pasar por un matrimonio muy temprano y una posterior separación-- sí podría considerarse como un modelo más viable para una reivindicación feminista. No obstante, el carácter elitista del grupo puso importantes trabas a la difusión de su efecto en la cambiante sociedad española de finales de principios de los setenta.

En la novela inserta en *La cólera de Aquiles* podemos encontrar un etapa intermedia entre la militancia ortodoxa del sujeto femenino y el desencanto, dentro de un ambiente contracultural próximo al de la *Gauche divine*. En ella, Lucía, estudiante de Barcelona, narra su vida en París en un entorno de bohemios de clase alta. Su novio se encuentra en España con una misión del PCE, y la protagonista relata los conflictos que surgen entre el discurso revolucionario, la liberación de la sexualidad y la persistencia de un orden patriarcal dentro de los grupos progresistas, con la consiguiente marginación del sujeto femenino.²¹ En *Recuento*, vemos a Nuria Rivas, estudiante de Letras en la universidad, insatisfecha con la situación política y social. Desde el comienzo, se presenta ante los ojos de Raúl como una interlocutora que comparte sus inquietudes y a quien admira por su entorno familiar más moderno. Cuando se conocen impresiona al estudiante que, a pesar de su juventud, “se expresaba libremente, soltando algún taco de

²¹ Para Lucía sus compañeros no eran más que “falsos bohemios y falsos revolucionarios, hijos de papá bajo cuya buscada apariencia radical ocultaban apenas sus miedos, sus mezquindades, sus frustraciones” (134). La causa del desencanto de la protagonista se encuentra en que sus camaradas, con los que había puesto en práctica una sexualidad “liberada” y colectiva, le recriminaron el haberse acostado con Jacques, otro militante, mientras el novio de Lucía se encontraba en España luchando por el socialismo (153).

vez en cuando, libre de lengua como de maneras” (59). La muchacha se distancia de la norma que su clase imponía en la educación femenina adquiriendo rasgos masculinos. Su desenvoltura supone una declaración de principios, un carácter independiente. En el ático Nuria tiene su estudio, ella y Raúl hablan de política, fuman, beben ginebra, escuchan a Leo Ferré.

Sin embargo, para Federico no deja de ser la plasmación de un modelo burgués: “Ésta es una chica discreta: una burguesita catalana, moderna, con sus gatos, sus discos y sus pinitos intelectuales” (65). Su retrato incide en una simplificación de su personalidad, víctima de una moda de los sesenta, y rebaja su capacidad intelectual al rango de “aficiones,” por lo que no es tomada en serio. Tal actitud no es poco común entre su grupo de amigos y en el partido ya que, aunque “caía bien,” “por motivos difíciles de precisar y pese a su disposición a dar por válidas y compartir todas sus teorías políticas y religiosas y económicas y sociales y sexuales, o tal vez precisamente por eso, no era tomada muy en serio. Al menos no independientemente, no al margen de Raúl” (540-1). Como en el poema de Benedetti, la presencia de la compañera de lucha tiene un carácter vicario. No se define por sí sola como militante sino como entidad subalterna, alejada de los puestos de responsabilidad del partido.

Nuria desciende a los bajos fondos con Raúl, y juntos buscan una marginalidad consumible y realizan acciones políticas revolucionarias. No obstante, la aparición del personaje de Aurora, con quien Nuria mantiene una dura competencia, supone relegar a esta última a un segundo plano en las actividades del partido. Aurora se muestra ante el protagonista como la compañera de lucha perfecta, con quien reparte octavillas por los barrios obreros (135), y coloca un petardo en el Obelisco de la Victoria, símbolo de la

opresión franquista. Federico ironiza sobre ellos, cuando los define como “revolucionarios perfectos” y comenta que “la clandestinidad debiera organizarse así, por parejas. Entonces siempre habría esta cosa de emulación, de quedar bien delante del otro, quiero decir” (157-8). Se convierten en la pareja modélica, “codo a codo” como en el poema de Benedetti, reflejo del referente cultural de Sartre y Beauvoir. Juntos se sienten partícipes del cambio social, protagonistas de ese devenir imparable de la historia, agentes revolucionarios.

Los personajes femeninos en la novela muestran un esfuerzo por demostrar su compromiso con la causa frente al resto de compañeros. Nuria se muestra incluso más intransigente en su ortodoxia, por lo que Raúl llega a desear que lo detenga la policía, “para dar un escarmiento a Nuria, que tan buena era para repetir, cuando hay que hacer una cosa, pues se hace, lo único que hay que tener es cojones” (292). Nuria y Teresa, novia de Leo, parecían estar “emulándose ambas con fervor arrebatado en proclamar una integridad militante, una fidelidad política en la que dada su improcedente insistencia acaso veían el símbolo despersonalizado de una deseada fidelidad nupcial” (294). La ambigua voz del narrador, que hasta el final de la novela no identificamos como la del mismo Raúl, alude con distanciamiento crítico a una situación de inseguridad, en la que la compañera se sentía obligada a demostrar su compromiso constantemente frente a la mirada del militante que la ponía a prueba.

En este espacio discursivo político, lo sentimental, entendido como subjetivo y como individual, viene a ser reprochable, “obsceno,” como señala Roland Barthes en sus *Fragments d' un discours amoureux*--“Ce n'est plus le sexuel qui est indécent, c'est le sentimental” (209)--una fuerte transgresión, en la que Nuria o el mismo Raúl no se

atrevían a embarcarse. El lugar del sentimiento, que escapaba al control del análisis y al concepto de la utilidad para la acción revolucionaria, no sólo era censurado por el orden del discurso marxista--como aparecía de forma casi paródica en *Walter, ¿por qué te fuiste?*, de Ana María Moix, cuando un líder estudiantil criticaba la poesía no combativa de uno de sus amigos--sino sustituido por el mismo.

Como hemos visto, la compañera de lucha representada en Nuria, surgida de la clase media cultivada, que había depositado sus esperanzas de cambio en el partido y la revolución, se encontraba relegada a una existencia vicaria y sujeta a la prueba continua de su compromiso. A pesar de los modelos femeninos surgidos a lo largo de la historia del marxismo, el lugar de la mujer dentro de la organización clandestina en la España franquista no era ajeno a contradicciones. La posición de Nuria, como la de Natàlia en *L' hora violeta*, Montse Graupera en *Los alegres muchachos* y Teresa en *Últimas tardes*, resulta fuente de insatisfacción y las empuja al desencanto de la militancia y a ingresar en la heterodoxia lúdica de la *Gauche divine*.

4.4 El viaje detenido: el proceso del desencanto

Una vez que Raúl comienza a participar en las actividades de la célula de universitarios, la sombra de la represión se cierne sobre él como una leyenda amenazante, cuando escucha hablar de detenciones y torturas de compañeros. Para su amigo Federico “todo eso” era “pura mitomanía” (140), pero cuando Raúl se encuentra con Cayetano, un militante obrero, conoce en detalle la tortura que le infringió la policía, que narra casi con un punto de orgullo heroico (140). Raúl, en cierto momento, “había casi deseado encontrarse con la policía al llegar al piso... para dar un escarmiento a Nuria” (292), su

novia, aunque Leo, tras ser puesto en libertad, le dice “si no lo has pasado no puedes ni imaginar lo que es aquello” (291). La actitud de estos militantes parecía corresponderse a la que, según Semprún, mantenían las altas instancias del PCE: la de convertir la cárcel y la tortura no sólo en la prueba de fuego del compromiso sino también en etapa casi necesaria, que recordaba la expiación de los primeros cristianos.²²

La primera experiencia de la represión política del protagonista tiene lugar tras una manifestación organizada por los estudiantes que recorría las calles de la ciudad. La policía cargó con dureza contra el escaso número de manifestantes, imagen convertida en icono de los años sesenta en España. Tras la violencia de los “grises,” llegó la detención y un interrogatorio con respuestas “amablemente acogidas” por policías conciliadores que decían no perseguir por ideas sino por “su exteriorización con móviles subversivos” (184), según el principio de que “el pensamiento no delinque.” A los pocos minutos dejaron libre a Raúl, y junto con Federico, que también había sido detenido, comentaron su experiencia con la euforia posterior al miedo: “Ha sido genial” (185).

Su paso por comisaría tiene poco que ver con el de muchos otros disidentes que durante la dictadura sufrieron detenciones, interrogatorios, torturas y condenas, hasta la pena capital, como Julián Grimau y Salvador Puig Antich, entre muchos otros. Para Raúl y Federico, el prestigio de sus familias y sus contactos con las altas instancias del régimen les allanaban la puesta en libertad. La aventura de los jóvenes rebeldes finaliza sin un desenlace más traumático gracias a la influencia de clase burguesa que ellos

²² El narrador de *Autobiografía de Federico Sánchez* critica esta postura: “A la hora de enjuiciar la política de un partido, lo que importa es la estrategia que promueve y despliega, y no los sufrimientos que hayan podido acumular sus militantes” (130).

rechazan. La subversión del orden establecido resultaba parcial una vez que sus actividades se convertían en un juego que las mismas estructuras del régimen consideraban inofensivo. Sin embargo, la verdadera prueba iniciática de Raúl estaba por venir.

El proceso del desencanto es progresivo. Empieza a percibir el *impasse* entre teoría y praxis, espacio de desestabilización que afecta a su propia identidad y a su compromiso ético. Para Leo, “el problema no es que el intelectual no pueda ser revolucionario. El problema es que, aunque sea revolucionario, no conoce de verdad a la clase obrera... Su visión es parcial, teórica... No conoce la verdadera realidad” (298). Este pensamiento verbaliza las dudas que se iban acumulando a lo largo del proceso de la militancia y la puesta en práctica de las acciones revolucionarias. El intelectual, incluso en el caso de Leo, que provenía de una familia modesta, se encontraba con el dilema de reconocer ese desnivel de experiencia política con respecto al obrero, negarlo por medio de la idealización de este último y su consiguiente fetichización, o arriesgarse a caer en el desencanto y dejar en suspenso sus ideales por medio del escepticismo.

El gran relato unificador de la teoría y la praxis que había aceptado Raúl en principio comienza a resquebrajarse, ya no sólo con la percepción de su alejamiento de la realidad, sino también por la misma imposición discursiva que ejecutaba Escala, cuando marginaba y expulsaba a compañeros que caían en desgracia al no seguir fielmente las directrices del partido. Así, desautorizaba los miembros críticos al tacharlos de subjetivos, y los expulsaba, “la única forma de evitar futuras decepciones y consecuencias funestas” (189) para la organización. Como proponía Foucault en *El orden del discurso*, la doctrina establecía un recurso de inclusión y expulsión por medio de lo

que consideraba herejía u ortodoxia. Según Escala, “Todo aquel que no es capaz de percibir la verificación real de nuestra ideología en la praxis, que no la percibe o que la pone en duda, es porque sus condicionamientos de clase se lo impiden” (420). El dogma teórico debe ser asumido íntegramente, por lo que el intelectual está obligado a dejar en suspenso su sentido crítico.

El método que en un primer momento Raúl había encontrado como el más indicado para analizar la realidad se vuelve un orden del discurso intocable: “toda desviación acerca de determinado aspecto de la línea política del partido concluye siempre poniendo en tela de juicio la esencia misma de la ideología marxista” (412). La postura crítica de los intelectuales en la novela, que comenzaban a ser vistos como entidades problemáticas, se interpretaba como obstáculos a la dinámica de la lógica revolucionaria. Su disidencia acababa siendo definida como patología: “el intelectual metido a revolucionario se mueve con frecuencia por rencores oscuros, por razonamientos idealizantes, tras los que a menudo se esconde una personalidad hiper-crítica y antisocial, *enferma* [nuestro énfasis] en definitiva” (188). Su “dolencia” podía ser contagiosa, por tanto debían ser rechazados y aislados: “esa clase de enfermos pueden acabar convirtiéndose en elementos más peligrosos para el partido” ya que “pueden sembrar la confusión” (412).²³

Para el líder, el dogmatismo “representa indudablemente un gran peligro”, pero por otra parte el revisionismo “sigue siendo el mayor peligro en el plano nacional” (287).

²³ Esta patologización del disidente se observa en la obra de Juan Goytisolo, como *Makbara*, *Las virtudes del pájaro solitario* y *En los reinos de taifa*, cuando recuerda el caso Padilla en la Cuba de Castro y el mea culpa que entona el acusado aceptando “sus problemas de carácter y sus defectos sicológicos graves” (184).

Algunos términos, principalmente adjetivos, se convertían en armas arrojadizas que desautorizaban cualquier voz discordante o un poco crítica, como “revisionista,” “subjetivo,” “burgués.” El trotskismo no era más que “un desviacionismo a la izquierda”, el castrismo, icono de la izquierda internacional durante décadas, lo consideraba “sólo un fenómeno episódico” y el titismo, el régimen de Tito en la antigua Yugoslavia, era simplemente “un halago al espíritu nacionalista y pequeñoburgués” (297). El partido seguía la dirección trazada por la URSS y se alejaba de otras versiones del marxismo, tachadas de incorrectas desde una actitud paternalista que, según Hermes, persistía ante otros grupos de la disidencia en la España del tardofranquismo (135). El partido, siguiendo con la metáfora de la gran familia, se convertía en un gran padre, detentando su propia ley.

El proceso de crisis y desencanto en Raúl comienza a fraguarse incluso antes de ser encarcelado. De mano de Escala, visita un comité del sindicato Comisiones Obreras, relacionado con el PCE. Ante los obreros se sentía incapaz de verbalizar su decepción por las actividades extraacadémicas, “que distaban mucho de lo que había imaginado cuando entró en el partido,” que las perspectivas de cambio eran pobres, que la oposición en la universidad, un escueto sector del estudiantado, estaba dividida en multitud de grupos, y que se había unido al partido porque era la única organización “que era considerada como negación de todos los valores vigentes” y “se revelaba como la única salida” (410).²⁴ Así, el mismo Raúl consideraba la militancia como una defensa del yo (417), en último

²⁴ El origen personal de la rebeldía de estos jóvenes se percibe desde las primeras páginas: Federico había estado planeando desde pequeño atracar el banco de su padre para poder ver a éste “refugiarse en cualquier barco del puerto con bandera extranjera, para verle subir por la pasarela disfrazado de puta” (71).

término, de una identidad que se construía ante la ansiedad de la influencia de su clase social, de la que se deseaba desvincular.

Del comité universitario el protagonista, como el mismo Luis Goytisolo, pasa al de intelectuales, en el que estudiaban textos canónicos del marxismo e interpretaban sobre esa base teórica la realidad. Sin embargo, para entonces Raúl percibía esta acción inútil y autocomplaciente, ya que parecían “buscar en la realidad ejemplos de la teoría, reafirmar las propias convicciones, oírse el uno al otro reafirmandolas, alentarse...”

(415). Como el protagonista de la *Autobiografía de Federico Sánchez*, Raúl se enfrentaba al reto de “rebasar las fronteras de un discurso político monolítico y monologante, monoteísta y monomaniaco, de una logomaquia autosuficiente y autosatisfecha” (*Autobiografía* 110).

En la célula de intelectuales no parecía que se plantearan dudas ni críticas sino que toda opinión se dirigía a la interpretación “correcta.” Raúl llegaba a comparar esta actitud con la de un psicópata, que necesita pocas pruebas en la realidad para cimentar su obsesión (416): además de que se producía un alejamiento de la realidad, el exceso teórico escondía la frustración de reconocer que la militancia no proporcionaba los resultados que esperaban. Su papel como intelectuales comprometidos dentro del partido y de la misma sociedad quedaba en suspenso y su actividad resultaba estéril, un ejercicio retórico sin posibilidad de comunicación.

A aquellos dispuestos a “recuperarse” de su impulso revisionista, les quedaba el ritual de la autocrítica--“máximo recurso democrático que le queda al militante que discrepe,” frente a la otra opción de “salirse del partido” (Semprún 111). Como un auto de fe, se convierte en una reconciliación con la jerarquía en la que el militante reconocía

sus faltas y volvía al reducto del pensamiento recto.²⁵ Sin embargo, para Raúl parece que no existe posibilidad de regreso al equilibrio con la organización. Se siente desplazado en el grupo, y acaba siendo sustituido por otro militante. Sospecha que Escala ha participado en su caída en desgracia en el partido. No había sido el único afectado: ante la marginación de Federico se adujo su tendencia al juego, y se censuró que Adolfo viviera “amancebado” con su novia (419). La célula se desintegra, inmersos sus miembros en una fuerte crisis y en un ambiente de desconfianza. El militante intelectual, antes objeto de confianza, empieza a ser desplazado hacia los márgenes. Juan Goytisolo comparaba este proceso al “juego de las cuatro sillas,” una ocupada por el intelectual orgánico, otra por el ortodoxo con “pinitos liberales,” la tercera por el “conflictivo” y la cuarta vacía, la del ya expulsado. Poco a poco, los sujetos militantes se van moviendo de una a otra, de acuerdo a las nuevas directrices del partido (“Lectura familiar” 44).

²⁵ Una parodia de estos procesos lo encontramos en un texto de José Ángel Valente:

“Primer escritor:-Tenemos que hacer la crítica de nuestro compañero. Pero antes quiero hacerme la autocrítica.

El secretario:-Házte la. (*El primer escritor se hace la autocrítica con escaso derrame seminal.*)

El secretario:-Vale.

Primer escritor (*Repuesto*):- No hemos leído las obras de nuestro compañero, pero nos parecen negativas, destructivas, seductivas y generativas. Y esto es lo peor.

Segundo escritor:- Estoy en todo de acuerdo. (*Se hace la autocrítica con éxito más visible.*)

Tercer escritor:- Los personajes de que habla nuestro compañero no existen más que en su obra. ¿Alguien los ha visto? Nadie los ha visto. (*Se hace la autocrítica con gimoteos patrióticos intermitentes.*)...

El secretario:- Tiene la palabra el criticado. (*El criticado habla con palabras que nadie comprende. La Asamblea se hace la autocrítica con frenesí. La sesión se levanta.*)” (312-3)

Si para Raúl el verse, con incredulidad, juzgado y apartado de los puestos de relevancia, suponía un decepción, convertirse en juez de otros militantes, entre ellos amigos suyos, suponía un golpe incluso mayor. Para los líderes resultaba necesaria esta “purificadora sanción disciplinaria,” ya que sin ella “el buen funcionamiento de la institución sería poco menos que imposible” (480). La persecución se dirigía ya no sólo hacia militantes neófitos, sino también a históricos, que habían pasado por la experiencia de la guerra y de la represión posterior, como Guillén y Cayetano (482). Una vez caídos, ningún compañero se atrevía a defenderlos. El secreto se convierte en mecanismo de control discursivo por parte de las altas jerarquías, que reaccionan ante el prestigio de estos militantes históricos, amenazante para su autoridad.²⁶

El viaje de Raúl a París, con el objetivo de someterse a un “baño ideológico” (420) acaba resultando frustrante, porque el protagonista se ha distanciado ya definitivamente del dogma, que considera sectario y estéril. Precisamente ese viaje, donde conoce a Modesto Pérez, que le delatará después, desencadena el fin de su confianza en el partido y su detención y encarcelamiento, cuando ya se había desvinculado de la militancia. Es torturado en un duro interrogatorio, pero esta vez no puede hacer valer su estatus de pertenencia a una familia respetable, y amigos y militantes se movilizan para que su caso sea conocido de manera pública.

²⁶ Como se ve en *Autobiografía de Federico Sánchez*, “las acusaciones que contra éstos se esgrimen... sea cual sea el epíteto del momento, se fundan en datos secretos, sólo conocidos por las instancias del partido” (95). Por otra parte, resulta significativa la transición en *Recuento* del discurso beligerante de Escala al nacionalcatólico, como señala Juan Goytisolo (“Lectura familiar” 44). El narrador hacía énfasis en sus puntos en común, su sectarismo antidemocrático.

Según Federico, pasa a ser un mártir para los demás--su caso “se ha convertido en una denuncia y en un ejemplo” (505)--cuando él mismo ha perdido la confianza en el partido y su causa. Su vivencia pasa a ser un testimonio que apuntala la moral de la organización. Como señala Hermet, el valor de los militantes estaba sometido a una gran exigencia y se recordaba el heroísmo de los compañeros víctimas de la represión, hasta el punto de que se utilizaban recursos de las vidas de santos, como nombrar las células con nombres de las víctimas, citar sus palabras, describir su martirio, narrar “conversiones” espontáneas... (132-3). La vivencia de Raúl, de una experiencia personal deja de serlo para pasar a un plano colectivo. De manera paralela a la idea de doctrina según Foucault, la experiencia de Raúl, convertida en relato, pasa al plano de lo colectivo, sacrificando lo individual. El protagonista sufre la alienación de parte de su vida, del “recuento” personal que luego lleva a cabo.

La verdadera prueba de fuego del militante, esto es, la tortura y la cárcel, llegan paradójicamente a Raúl cuando el desencanto hace sombra a su compromiso. La experiencia traumática no sólo no reafirma su militancia sino que la vacía y la convierte en un callejón sin salida. El fatalismo que se trasparenta en las últimas páginas habla de un hombre vencido y escéptico, alejado de la vanguardia política que vio frustradas sus expectativas de cambio social ante el sectarismo del partido y la brutalidad de la dictadura, de la que no acababa de ver el fin. Este es el momento en el que el protagonista, en la cárcel, comienza su recuento de vida, un examen de conciencia en busca de sentido y autocrítica de intelectual burgués que intenta superar sus limitaciones personales y sociales.

Sin embargo, este proceso de búsqueda personal a través del discurso implica una serie de trampas, que como señala Randolph Pope, “salvan” al intelectual de responsabilidades históricas: “The activity of retelling in order to redefine and reject old responsibilities and complicities, to set them apart and to rest, to believe in the possible redemption of the past through a shift in perspective, to affirm that the past is *revocable*, is in itself a characteristic strategy learnt from the dominant culture manifestly under attack” (113-4). Al volver a narrar su historia personal, el protagonista reformula el pasado, haciendo énfasis en su malestar existencial, el enfrentamiento al orden discursivo franquista y la adopción de la causa marxista.²⁷ No obstante, este relato lo enhebra desde una posición fatalista que borra posibles incongruencias y que finalmente elimina la posibilidad de que el intelectual pueda desempeñar un papel de agencia y de cambio. Su recuento personal--con ecos de literatura ascética²⁸--que busca un sentido a su vida y un comienzo desde cero, viene a ser finalmente el reconocimiento de una derrota con respecto a su generación y al metarrelato del avance social y los ideales de izquierda frente al muro discursivo de la dictadura.

²⁷ Para otros estudiosos, como Ricardo Gullón, “el recuento es un modo de desmitificación”, ya que “verbalizar la Historia es destruirla” (64)

²⁸ Según Pamela DeWeese, en el último capítulo de la novela el autor “se vale de la tradición literaria de las vidas de santos para “santificar” a su personaje, convirtiendo su temporada en la cárcel en una especie de vía purgativa” (“Memoria” 67).

Capítulo V: Una historia sentimental del desencanto: el intelectual derrotado en
Historia de un idiota contada por él mismo y Momentos decisivos

Como hemos visto, *Recuento* se convierte en la crónica de un primer desaliento político frente a la represión del régimen franquista y al monolitismo del PCE en los primeros años sesenta, y describe el proceso vivido por los miembros de la *Gauche divine*, muchos de los cuales habían participado en cierto momento de ese discurso revolucionario al amparo de organizaciones como el PSUC. La confluencia de una serie de factores sociales y económicos, como señalamos en capítulos anteriores, fomentó un paradigma cultural en el que prevalecía el espíritu antisistema y cosmopolita de esta progresía burguesa. Si bien dentro de su extensa producción discursiva, que abarca fotografía, diseño, arquitectura, divulgación cultural, destaca la influencia de la imagen y los *mass media*, consideramos que la publicación en 1970 de la antología de *Nueve novísimos poetas españoles*, editada por José María Castellet, supone un hito en el que cristaliza el sustrato ideológico del grupo.

En este capítulo ofrecemos una lectura de dos novelas de Félix de Azúa, quien perteneció al grupo de los novísimos, centrándonos en dos aspectos: como relatos generacionales, plantean el conflicto de la memoria histórica en tiempos de la posmodernidad, frente al afán de reproducir un pasado “real” o caer en la nostalgia. Por otra parte, de acuerdo a los protagonistas de *Historia de un idiota* y *Momentos decisivos*, nos fijamos en el vínculo problemático para el artista y el poeta entre estética deshumanizada y compromiso político en el nuevo paradigma social y cultural de finales de los sesenta. Como veremos en las páginas siguientes, esta relación ambigua entre lo ético y lo estético en la España del tardofranquismo se materializó de manera privilegiada

en el grupo de los novísimos que, como proponemos, con su actitud cosmopolita y lúdica, verbalizó la poética de la *Gauche divine* cuando ya el grupo se desvanecía.

5.1 De las barricadas a Venecia: para una poética novísima de la *Gauche divine*

La polémica parecía casi preceder a la aparición de la antología: nueve jóvenes poetas, algunos de cuyos nombres han aparecido repetidamente en este trabajo—Manuel Vázquez Montalbán, Antonio Martínez Sarrión, José María Álvarez, Félix de Azúa, Pere Gimferrer, Vicente Molina Foix, Guillermo Carnero, Ana María Moix y Leopoldo María Panero--irrumpían en el adormilado panorama poético español poniendo en entredicho la estética del realismo social y explicitando su agotamiento. En su prólogo, Castellet, que cinco años antes, en la antología *Un cuarto de siglo de poesía española*, había aplicado un enfoque marxista--tal evolución con los novísimos había sido tachada por algunos críticos de traición¹--señalaba el cambio que se había producido no sólo en lo poético, sino en la sociedad española en general. Para el crítico, las nuevas generaciones habían desarrollado una “nueva sensibilidad,” forjada en los medios de comunicación: la ausencia de otros modelos cultos y el bloqueo estético llevado a cabo por la poesía social habían fomentado que la cultura popular, aunque alienante, se convirtiera en materia prima de los más jóvenes de estos poetas, los denominados “coqueluche,” entre los que se encontraban Azúa, Moix y Gimferrer. Para la generación anterior, los “seniors,” que contaba con Vázquez Montalbán o Martínez Sarrión, el proceso de cambio partía de su

¹ Para Túa Blesa no hubo, sin embargo, deserción de la realidad sino una “actualización del pensamiento y atisbos de lo que era revolucionario ‘en el sentido más genuino de la palabra’” con la ruptura de las formas literarias tradicionales, la destrucción de viejos mitos y la liberación de represiones (13).

propia crisis frente a la poética realista. A estos factores, Castellet unía otros, como el desarrollo económico, el aperturismo del régimen y el florecimiento de una cultura liberal en una Barcelona “amilanesada” (25), escenario de la *Gauche divine*.

En sus poemas aparecía lo elevado y lo popular, desde Concha Piquer a Yvonne de Carlo, pasando por Proust, Che Guevara o Stevenson. Como señala Castellet en el prólogo, las relecturas de estos poetas de textos culturales de muy diferente signo que ponían en crisis el canon tradicional, nos remiten al concepto de lo *camp*, acuñado por Susan Sontag en 1966. La crítica norteamericana daba cuenta de esa nueva sensibilidad, donde prevalecía el gusto por lo artificial y la exageración (275). Este manierismo esteticista surgido en los sesenta consistía no tanto en la producción de materiales nuevos, sino en una nueva manera de leer materiales anteriores (277), refinados o masivos, sin importar su origen (289), aportándoles una nueva luz, un significado irónico, lúdico. Según Castellet, la generación novísima se servía de mitos/imágenes como Che Guevara o Marilyn Monroe con un afán subversivo que levantaba acusaciones de frivolidad desde las filas de la poesía social. Podemos pensar entonces que esta nueva generación ofrecía un nuevo espacio interpretativo, una “tercera vía” frente a la hasta entonces única disyuntiva entre arte elevado/reaccionario y arte popular/revolucionario en el mundo cultural español de los años sesenta.²

La antología evidencia un afán de liberación de ataduras ideológicas y literarias, como un eco al mayo del 68, de cuyos *événements* el mismo Castellet había sido testigo por efecto del azar. Por las páginas de su prólogo circulan, a veces de manera un tanto

² Para un análisis, próximo al realizado por Castellet, de este nuevo código icónico/sentimental, véase el trabajo de Enric Bou.

confusa, Sontag, Barthes, McLuhan, y se advierte la influencia de Marcuse y su *Eros y civilización* (Lanz, “Himnos” 9; Blesa 12), todos ellos referentes intocables de un paradigma cambiante. Hasta los novísimos, con la estética social el texto poético constituía un medio de difusión política, dirigido a un receptor fantasma, un “Pueblo” que en rara ocasión tenía acceso a estos medios no masivos. Se trataba por tanto de un diálogo truncado, en el que a pesar de todo, los poetas comprometidos cifraban sus esperanzas. Sin embargo, con la antología de 1970 el poema dejaba de ser solamente comunicación para descubrirse como objeto artístico. La respuesta de los novísimos resultaba, por tanto, un ataque a este principio de la cultura de la disidencia al régimen, y asumían la polémica con ironía mordaz, como vemos en la poética de Félix de Azúa en la antología: “toda una parte de nuestra poesía actual está convencida de que un poema es un objeto arrojadizo y cuanto más arrojadizo más poético; por el contrario, yo creo que lo único arrojadizo son esos poetas” (135).

El debate evidenciaba la crisis del compromiso político en el artista y el intelectual de izquierdas, sometido al agotamiento por la represión franquista y el monolitismo del marxismo ortodoxo. Para algunos de los novísimos, principalmente los más jóvenes, sacudirse de encima retóricas políticas en favor de una cultura cosmopolita había resultado más sencillo. Ana María Moix apunta en su poética con fingida inocencia que, en lugar de leer la literatura *engagée* que le proporcionaba su hermano Terenci, prefería leer los comics con que estaban encuadernados esos libros prohibidos.

Junto con la presencia de materiales de la cultura popular, en los textos de Vázquez Montalbán o Ana María Moix, destaca la vertiente culturalista, representada por Gimferrer, y que tuvo una trayectoria más extensa. En sus textos, como en el excelente

“Oda a Venecia en el mar de los teatros,” se evidencia una formación culta, con lecturas de variadas épocas y países, entre las que destacan Eliot, Saint-John Perse, Pound, Yeats, y los surrealistas franceses. Aparecen referencias a signos prestigiosos: lugares lejanos, exóticos, objetos lujosos, ornamentales, términos de lo clásico, la arquitectura, el amor cortés, personajes históricos de un aura trágica o libertina... Como si de un modernismo redivivo se tratara, los poetas recrean un espacio ilusorio, un decorado decadente que convertía al poema en un museo-obra de arte. Y ya sea recurriendo a una cultura aristocrática--si bien es cierto que a veces un poco convencional--o introduciéndose en la cultura popular, facilitan una lectura *camp* del texto, ambigua, irónica.

No son pocos los críticos que han definido a los novísimos como el primer grupo poético de la posmodernidad en España, incluso antes de que llegara la democracia a España y se “normalizara” el panorama político y social, tras cuarenta años de atraso histórico (vid. Nicolás; Debicki; López). La ruptura de la división tradicional entre cultura elevada/cultura popular y el juego de referencias fomenta una estructura que Jo Labanyi, en su trabajo “Literary Experiment and Cultural Cannibalization” considera un “deliberately incongruous intertextual collage” en donde resultan patentes las incongruencias del tardofranquismo, entre la persistencia de la censura y moral tradicional, y el capitalismo y el consumo (298).

Labanyi afirma que los novísimos convirtieron la cultura popular en objetos de museo (298). Estos materiales reciclados en un contexto culto fueron descontextualizados y resituados en un nuevo espacio. Si bien por una parte podemos coincidir con Labanyi en que consiguieron romper, a diferencia de generaciones poéticas anteriores, la barrera entre lo popular y lo culto, se puede decir, sin embargo, que los mismos poetas eran

conscientes de que el fenómeno culturalista podía llevar al texto a un callejón sin salida.

El juego intertextual daba como resultado una tendencia al pastiche, una de las manifestaciones artísticas definitorias de la posmodernidad que, como señala Fredric Jameson en su libro *Postmodernism*, supone un vaciamiento semántico/histórico.

No obstante, en el contexto de la dictadura, cualquier referencia al pasado, ya fuera a una memoria subjetiva y sentimental o a un imaginario culto y aristocrático, connotaba un sentido político innegable: el discurso oficial del régimen era desafiado por la cultura popular silenciada y el cosmopolitismo. Como señala José Ramón López, estos poetas optaron por “desvalijar el pasado” como única novedad posible (64). A pesar de su rechazo del compromiso, su “culturalismo formalizado en juego no significaba una renuncia a lo real” (64). Un ejemplo de las tensiones de las que los novísimos eran conscientes lo encontramos en el poema “Fuegos de artificio,” de Martínez Sarrión. En él, la “poesía iniciática” de su grupo surgía “desde la catacumba más hediente” (104), el franquismo. En el texto se enumeran términos barrocos y artísticos, como en inventario de términos de lo “poético,” convertidos en cliché: “De esta manera opto por ser caníbal,” cuando “se está quemando toda la CULTURA” (105). La estructura entrecortada da cuenta, con sus espacios en blanco, no sólo de los límites de esa poética culturalista, al borde del vacío semántico en aras de un estilo aristocrático, sino de las dificultades que oponía la dictadura y la censura (“de este modo es posible conjurar/con resultado válido/nombrar como si no viniese al caso” vv. 3-5).

Vázquez Montalbán, seguramente el autor que más reflexionó sobre el papel del intelectual en la sociedad española en ese contexto posmoderno de crisis del metarrelato marxista, observaba el proceso de cambio de paradigma con desasosiego: “Creo que la

poesía, tal como está organizada la cultura, no sirve para nada, ”por lo que opta por escribir como “si fuera idiota, única actitud lúcida que puede consentirse un intelectual sometido a una organización de la cultura precariamente neocapitalista” (57). Aun así, concluía sin renunciar a sus principios: “Olvidaba algo. Creo en la revolución. Con una condición: la libertad de expresión” (58). Su declaración poética/ética no resultaba tanto una rectificación como un aviso a los marxistas, herederos de Althusser o de Adorno, que consideraban la cultura popular como un simple instrumento de difusión de falsa conciencia. Con esta actitud, nos dice Vázquez Montalbán, los críticos cortaban cualquier vínculo con las masas de población que sólo podían optar por estos materiales culturales, con los que formaban su educación sentimental (vid. su *Crónica sentimental*).

La presencia de la cultura popular alimentaba una actitud sentimental/subjetiva con la que el poema se convertía en la madalena de Proust, en el hilo del que tiraban buscando un pasado personal sometido a la presión del orden discursivo franquista. Los novísimos ya no sólo dirigían la tensión semántica hacia el poema, en juego de espejos intertextuales, sino que enfocaban su discurso poético hacia sí mismos y su educación sentimental. No vamos a negar el esfuerzo de otros autores, que consiguieron superar con su voz lírica las convenciones realistas--como, por ejemplo, José Hierro, Claudio Rodríguez, Ángel González y José Ángel Valente. Sin embargo, puede que los novísimos sean los primeros en crear un discurso nostálgico, que contrasta con su juventud. Vázquez Montalbán en “Conchita Piquer” recupera la memoria borrada de su madre en el contexto de la posguerra; Martínez Sarrión en “El cine de los sábados” explicita el ansia de aventuras cinéfilas en su infancia. En la “Oda a Venecia” de Gimferrer, el yo lírico se transfigura en un caballero decimonónico que rememora tiempos pasados, mezclando

referencias a Thomas Mann y Luchino Visconti. Sin embargo, el autor es un poeta de veintiún años que reinventa su melancolía de una naturaleza puramente literaria. Otra de las voces más jóvenes de la antología, Ana María Moix, enhebra, a su vez, un discurso lírico/narrativo en el que el protagonista es un marinero, héroe de la infancia.

Este espacio consagrado a la sentimentalidad y a la memoria subjetiva, que podía abarcar tanto la reivindicación de los vencidos como el juego de máscaras literario, contrasta con la poética social del texto como “arma cargada de futuro.” El paradigma novísimo de la *Gauche divine* se había enfrentado a la retórica objetiva del marxismo ortodoxo, que eliminaba lo sentimental como algo débil, de escasa utilidad para la tarea revolucionaria. Así lo evidenciaban las palabras de Escala, el líder en la clandestinidad en *Recuento*. La nostalgia, entendida como moda según Jameson, en los poemas de los novísimos los acercaba de nuevo al paradigma de la posmodernidad, con el desdibujamiento de la historia. Para el crítico norteamericano, la nostalgia nace “como síntoma sofisticado de la liquidación de la historicidad, la pérdida de nuestra posibilidad vital de experimentar la historia de un modo activo” (52). Sin embargo, matizamos su aseveración al referirnos a los novísimos: en sus poemas el regreso a un pasado no tan lejano provocaba un efecto doble, por una parte autocomplaciente y narcisista, de repetición tranquilizadora de un pasado imaginado y, por otra, de velada crítica al pasado/presente histórico.

La memoria recreada en el grupo poético refleja la misma actitud de la *Gauche divine*. Como habíamos visto, su corriente discursiva producía un efecto especular: sus miembros se observaban a sí mismos al immortalizarse en fotografías, consumir sus textos, habitar sus proyectos arquitectónicos... “Creaban” memoria para el futuro por

medio de la prueba documental de sus puestas en escena, reuniones, fiestas, encierros. Esta persistencia de la memoria, convertida tempranamente en nostalgia, quedaba evidenciada de nuevo cuando, años después del fin del grupo, algunos de sus miembros, ya en una posición hegemónica en el mundo cultural de una España democrática, publicaban sus recuerdos y desarrollaban toda una corriente memorialística.

El carácter narcisista de la progresía divina, como de los novísimos, no sólo se tradujo en nostalgia y efecto especular. No les era ajena la conciencia de ruptura y el ansia de escandalizar. En palabras de Juan José Lanz, la reacción airada de parte de la crítica había sido calculada de antemano por el propio antólogo. Se trataba de “un producto editorial perfectamente elaborado cuyo triunfo estaba asegurado incluso a pesar de las protestas de sus protagonistas; el discurso que se sustentaba desde sus páginas era mucho más efectivo y potente que el que resultaba de la suma del coro de voces allí reunido” (13). La polémica que acompañó a la antología resultaba un fenómeno ambivalente. Por una parte, se convirtió en parte de su poética, elemento necesario de la puesta en escena de los novísimos. Al mismo tiempo, desvelaba el nuevo paradigma social y cultural, en el que la antología se convertía en una mercancía intelectual, sometida a las leyes del consumo. A mayor resonancia, mayor difusión y fortuna editorial, lo que levantaba más animadversión en el panorama literario.

Como en los encierros en los capuchinos de Sarriá o en el monasterio de Montserrat, sus veranos en Cadaqués o sus boîtes en Bocaccio, prevalecía el inventario de nombres, la lista cerrada que incluía/excluía. El elitismo de la *Gauche divine* también marcó su fin al entregarla a una repetición sin eco en la sociedad española, a un diálogo que parecía no tener más interlocutor que ellos mismos. Esta misma exclusividad fue una

de las causas de la polémica novísima, ya que, salvo contadas excepciones, ceñía los límites del grupo poético en lo geográfico--Barcelona--, en lo cultural--cosmopolitismo--, en lo generacional--ceranos al espíritu del 68--, y en lo lingüístico--castellanoparlantes, con lo que Castellet dejaba fuera a otros poetas que, como Joan Brossa, publicaba su poesía en catalán.

Ruptura del canon realista-social, predominancia de una cultura popular, presencia de lo cosmopolita y culturalista, lectura *camp*, sentimentalismo, nostalgia, narcisismo, elitismo y puesta en escena espectacular definen a esta generación lírica que verbalizó la poética de la *Gauche divine* y se convirtió en una de sus obras más perdurables, marcando el paso a un cambio de un nuevo paradigma cultural y social. Como producción discursiva que resume ese fenómeno, la antología se publica en 1970, el mismo año en que tiene lugar el encierro de Montserrat y el grupo se disuelve en el maremágnum político de una dictadura agonizante que redoblaba la represión.

¿Qué ha sido de los novísimos? Más de treinta años después, el empuje renovador de la antología parece haber desaparecido. Como señala César Nicolás, tras la publicación del libro muchos de los poetas cayeron en un silencio creador que perdura hasta hoy, otros publicaron con escasa fortuna y muy pocos llegaron a despuntar con una sólida carrera poética.³ Así pues, la antología, hito cultural y poético en su momento, que mostraba un ímpetu renovador y rupturista, no pudo cumplir las expectativas creadas, dando pábulo a epígonos culturalistas que lastraron la poesía española de los ochenta,

³ Gimferrer evolucionó hacia una poesía en catalán, para simultanear después su obra con el castellano. Su carrera ha recibido el refrendo de la cultura oficial en multitud de ocasiones. La excelente poesía de Leopoldo María Panero, por su parte, ha seguido un camino hacia el hermetismo, paralelo a su tortuoso proceso vital que lo ha llevado a la reclusión en hospitales psiquiátricos.

como opina Nicolás. Los novísimos llevaron el paradigma posmoderno hasta sus últimas consecuencias, siendo víctimas del brillo prometedor de su ingenio. Algunos de sus miembros, como Félix de Azúa, han continuado su carrera literaria dentro de la novela recuperando no sólo el recuerdo del grupo novísimo, sino también la educación sentimental de toda su generación.

5.2 Historia de un idiota contada por él mismo o la afasia posmoderna

Dieciséis años después de la publicación de los *Nueve novísimos*, el panorama social, político y cultural de España no podía ser más diferente. Tras una transición de la dictadura a la democracia, que se ha considerado modélica, el país vivía la euforia de la entrada en la Comunidad Económica Europea y la normalización institucional con cuarenta años de retraso. Borrón y cuenta nueva, parecían decir los políticos con su “pacto de olvido,” que corría un velo sobre responsabilidades del pasado. Con un muy breve espacio de tiempo, los españoles asediaban la modernidad e incluso iban más allá: para algunos teóricos, como Gianni Vattimo (*La sociedad transparente*), España ejemplifica el paradigma posmoderno; para otros, como Helen Graham y Antonio Sánchez, sufre una esquizofrenia cultural entre la permanencia de formas arcaicas y la ultramodernidad globalizada de las grandes ciudades, en donde la inmigración y los movimientos transculturales dejan su huella viva.

No nos proponemos en este apartado repasar todas las ideas que sobre el tema han surgido en los últimos años. Sin embargo, siguiendo el hilo de la *Gauche divine* y la representación de su intelectual en la literatura, nos detenemos en una novela que explicita el proceso posmoderno del fin de los grandes relatos, como señala Lyotard, la

crisis de los ideales de izquierda y la reformulación atormentada del espacio que debe ocupar el intelectual crítico en la sociedad contemporánea.

En 1986 aparece *Historia de un idiota contada por él mismo*. Tras la antología de Castellet, Azúa había publicado poesía y novela--trilogía de *Las lecciones*, *Mansura* o *Cambio de bandera*--obras que le habían proporcionado prestigio en el ámbito cultural y manifestaban un estilo un tanto críptico, influido por Juan Benet. Sin embargo cuando aparece *Historia de un idiota*, el libro se convierte en un éxito inesperado de crítica y público. La razón de esta respuesta se encontraba, según Fernando Savater en el prólogo, en su humor corrosivo y en la exposición crítica de la memoria común de la generación de españoles que habían vivido su juventud durante el final del franquismo.

Como relato generacional, la novela reformula en términos paródicos el pasado cercano y su nostalgia mitificadora, al mismo tiempo que denuncia la parálisis crítica de la España neodemocrática en donde, como afirma irónico Savater, “todo parecía posible” (11). La producción autobiográfica tras la dictadura no resultaba escasa, y como hemos visto, muchos miembros de la *Gauche divine* participaron en ella. Sin embargo, el texto de Azúa consigue desvelar las trampas de su memoria. Podríamos adelantar, por tanto, una de las conclusiones de este capítulo: *Historia de un idiota*, como la obra de Azúa que analizamos posteriormente, *Momentos decisivos*, se convierten en contrapuntos paródicos al relato de una generación que, fiel a su espíritu narcisista y espectacular, se retrata a sí misma pero obvia el abandono de los ideales, las expectativas políticas frustradas y suaviza sus contradicciones.⁴ Como veremos, Azúa sacrifica en sus dos novelas a sus

⁴ A pesar de que *Diario de un hombre humillado* (1987) continúa de cierta manera la trayectoria iniciada en *Historia de un idiota*, con un protagonista anulado como sujeto crítico y autónomo, la atemporalidad del

protagonistas, los condena a una existencia vacía y sin sentido, en un mundo adverso en el que parece haber desaparecido la confianza en una idea totalizadora. Así, se plantean en estos textos dos interrogantes: el lugar del intelectual/artista crítico en el paradigma posmoderno, espacio en continua fluctuación, y la negociación con la memoria colectiva, su persistencia y borradura, en una época en la que se habla del “fin de la historia.”

Historia de un idiota recoge en sus breves capítulos la educación sentimental del español de clase media-alta nacido en los años cuarenta en el contexto del final de la dictadura. Con afán taxonómico el narrador da cuenta de la primera infancia, la educación religiosa y represora, el veraneo burgués con su familia, las primeras experiencias sexuales en un ambiente de moral conservadora, la entrada en la universidad, la iniciación política en la clandestinidad, el enamoramiento y el mundo cultural progresista de la época. La sucesión de las diferentes etapas recuerda otros textos biográficos, como las memorias de la *Gauche divine*, o literarios, como *Recuento*. Así, la novela de Azúa se presenta como la experiencia individual que participa de una memoria colectiva.

Según Maurice Halbwachs en su libro *The Collective Memory*, memoria individual y colectiva están muy vinculadas, ya que “Our memories remain collective and are recalled to us through others even though only we were participants in the events or saw the things concerned” (23). De esta forma, los individuos participarían del recuerdo histórico y del autobiográfico (51). *Historia de un idiota*, desde lo individual, se proyecta sobre toda una generación, en donde se sitúa la *Gauche divine*, que vivió de manera privilegiada el cambio histórico y social en la España del final del franquismo hacia la

texto, en un momento indeterminado de la España democrática, y la naturaleza de la acción, en un ambiente mafioso, se alejan del tema de nuestro trabajo.

democracia y desempeñó un papel significativo en el proceso de modernización del país. Así, su memoria colectiva definió los límites de una nueva identidad nacional. José F. Colmeiro relaciona ambos conceptos refiriéndose específicamente al recuerdo de la guerra civil y sus secuelas en la España contemporánea. Sin embargo, podemos aplicar su reflexión sobre el estado esquizofrénico del país--“entre la imperante amnesia histórica generalizada y la excesiva gestualidad rememoradora” de las instituciones oficiales (“Memoria” 166)--al interés actual por el tardofranquismo y la izquierda divina, como se observa en la publicación de memorias, ensayos y ficción, y el apoyo institucional.⁵

Según Colmeiro, dentro de un paradigma posmoderno, el recuerdo, administrado como nostalgia, se convierte en un objeto de consumo: la memoria pasa a ser mito, se vacía y reformula. Por ello, como efecto paralelo a esta pérdida de memoria histórica, surgiría, en palabras de Jameson, un historicismo obsesivo, un ansioso deseo de inscribir los relatos dentro de la historia por medio de signos externos, “antiguos,” pero vacíos a fin de cuentas. Las operaciones masivas de recuerdo sugieren a Colmeiro un proceso de desmemoria, de olvido colectivo (“Memoria” 156). Sin embargo, en el caso de la *Gauche divine*, consideramos que se plantea más bien una negociación con el pasado, no en términos de borradura total, sino de reformulación que dan a su relato biográfico un carácter mítico, indulgente, satisfecho de sí mismo.

Como ya habíamos visto, el mayo del 68 se había transformado en un relato mítico que desdibujaba su derrota. Según Bernard Pingaud, se advierte en los intelectuales que habían asistido a los *événements* una tendencia nostálgica y complaciente (en Sartre, *Du rôle* 36). En

⁵ Recordemos la exposición fotográfica sobre la *Gauche divine* en el 2000 auspiciada por el Ministerio de Educación y Cultura, con Mariano Rajoy como titular de esa cartera.

una sociedad marcada por el consumo, la revolución se convertía en mercancía ideológica facturada en forma de recuerdos, de breves mitos portátiles, forjados en la devoción por la imagen para aliviar malas conciencias. Podemos encontrar una actitud similar en la corriente autobiográfica del grupo de Barcelona.⁶ Frente a ella, las dos novelas de Azúa que estudiamos en este capítulo cuestionarían no sólo lo que se recuerda sino cómo se recuerda.

Desde su comienzo, *Historia de un idiota* pone en guardia al lector no sólo por la denominación despectiva del protagonista, del que nunca llegamos a saber su verdadero nombre, sino por el objetivo que parece mover su existencia, la búsqueda de la felicidad, una pretensión que Savater en el prólogo de la obra señala como ridícula y que permanece al final como interrogante (15). El *idiota* explicita el objeto de tal afán, y convierte la novela en un estudio de campo en donde anota la evolución de su pesquisa desde su infancia.

La presencia de la “felicidad” en el texto lo vincula en el tiempo y el espacio a otras narrativas: la euforia democrática y posmoderna de los ochenta; la felicidad obligatoria en tiempos del franquismo desarrollista e incluso a la escuela poética de Barcelona--Jaime Gil de Biedma, Carlos Barral y José Agustín Goytisolo se definían “partidarios de la felicidad,” como recuerda Carme Riera, en contraste a la seriedad de la poesía social. El protagonista de la novela, como el mismo Azúa, dentro de una generación novísima, rendía tributo a sus predecesores que habían puesto la primera piedra del cambio poético. No obstante, la felicidad del idiota se convertía en un empeño

⁶ Para algunos críticos, este proceso es propio de las sociedades posmodernas. Como señala Colmeiro, refiriéndose al pasado franquista, “la memoria-fetichismo objetivada y comodificada (sic) surge entonces como sustituto o compensación a esa ausencia de memoria” (*Memoria* 22).

ridículo que connotaba la falsedad de su clase social.⁷ Del capítulo de su infancia quedaba una enseñanza, como en un sardónico breviario: “decidí a los cinco años ser el perfecto simulador de la felicidad” (23), medida de supervivencia frente a golpes ficticios y reales, con lo que comenzaba su evolución como idiota. La moraleja surge de una temprana enseñanza de la vida, con guiño lacaniano: a los cinco años se le ocurre pronunciar, inocentemente, la palabra “coño,” y recibe el primer bofetón de su vida.⁸ Con ese primer tortazo, de toda una serie de golpes que le irán llegando, inicia su investigación sobre la felicidad, y comienza a ser víctima propiciatoria de su clase y de su tiempo, monigote en el que se concentran las tensiones de una época en continua transformación.

El siguiente paso de ese aprendizaje llega con la educación religiosa, como hijo que es de la burguesía. Como se observa en las memorias de Barral o Gubern o en sus novelas *El mismo mar de todos los veranos*, *Julia* y *Recuento*, el protagonista ingresa en el orden discursivo del régimen franquista por medio de las instituciones educativas católicas. Esta iniciación resulta traumática una vez que se ve expuesto a la violencia de

⁷ Como recuerda, en todas sus fotografías de infancia aparece con la misma sonrisa, signo visible de una felicidad supuesta. Esto nos recuerda las palabras de Paco Muñoz, en *Los alegres muchachos*, Paco Muñoz, que se sorprendía, receloso, de las perennes sonrisas (38) del grupo de burgueses desinhibidos.

⁸ Para Eugenia Afinoguénova se trata “de una introducción en el orden simbólico lacaniano” (“Un idiota” 10) desde el orden semiótico, una vez que el protagonista experimenta el peso de la ley del padre. La etapa del espejo, sobre la que teorizó Lacan, en la que el niño comenzaba a percibir su identidad, separada de la de su madre, llegaba a su fin: mencionando esa palabra, origen materno, como afirma el narrador, se producía “el encuentro con la definición de uno mismo venida desde fuera” (23). La novela desvela su naturaleza intertextual al dialogar no sólo con textos clásicos de la cultura occidental (vid. Pérez Magallón y la referencia a Dostoyevsky) sino también con corrientes teóricas que reflexionan sobre el sujeto en crisis.

los sacerdotes de su colegio, “factoría de brutalidades” (26), que liberan sus tendencias sádicas sobre sus alumnos. Así, el narrador crea un *Bildungsroman* en clave irónica.

Los veranos estaban marcados por largas estancias en pueblos de la costa, en donde la burguesía catalana eternizaba unos rituales decimonónicos de bailes, playas y juegos que recuerdan al poema de Gil de Biedma “Infancia y confesiones,” o las novelas de Ana María Moix, *Julia* y *Walter*, un espacio envejecido y decadente, propicio al proceso mitificador y a la recreación literaria. Para el protagonista estos no eran más que pasos previos a la verdadera experiencia de la felicidad, que se produce con su llegada a la universidad. Su decepción no puede ser mayor, ante el estado de postración que vivían las instituciones educativas superiores en la dictadura. No obstante, se encuentra con una receta inesperada de la felicidad, la militancia política. Con afán de entomólogo, el narrador ofrece una evolución del proceso del estudiante que entraba en contacto con los movimientos revolucionarios en la universidad, como única fuerza opuesta a la mediocridad del franquismo. Sin embargo, para decepción del protagonista, estos “partidarios de la felicidad” social, se dedicaban simplemente a la “untuosa vigilancia de prosélitos y militantes” (34), más que aplicarse a una acción de verdadero cambio.

Su análisis mordaz desmitifica uno de los “relatos sagrados” de la modernidad y apunta a cómo la militancia había idealizado al proletario como Héroe Popular, síntesis imaginaria de las virtudes de su clase y motor de la revolución. Como veíamos en *Últimas tardes* o *Recuento*, el obrero se convertía en un fetiche manejable para el intelectual progresista de origen burgués, con lo que aliviaba su ansiedad social producida por la mala conciencia. Sin embargo, frente a la ideología marxista que defendían los jóvenes revolucionarios, en la España del desarrollismo los obreros no tenían reparos en

convertirse en “enemigos declarados de la felicidad” (35), ya que lo que verdaderamente deseaban era mejorar su nivel de vida, aun a riesgo de ser considerados alienados.

La experiencia revolucionaria del protagonista se reducía a una semana de trabajo con su célula en una fábrica, en donde esperaban despertar las conciencias de los trabajadores, sin resultados aparentes. El tema de la incomunicación entre obreros y estudiantes, que en otras novelas, como hemos visto, adquiriría rasgos dramáticos, en la de Azúa se convierte en una opereta burlesca: la acción política se descubre como un gesto vacío y sin consecuencias reales: “Al término de nuestra labor de agitación y propaganda [en la fábrica] nos hicimos una foto y acudimos a cobrar” (35). El líder de la célula, años después, se convierte en un conocido urbanista al servicio de una inmobiliaria, una vez que abandona sus ideales revolucionarios. Forma parte de aquellos que, llegado el momento de la democracia, pactan con las fuerzas del pasado y “acabaron por comprar el producto de la competencia, el contenido de la felicidad que vendía el enemigo” (36). El metarrelato marxista, de liberación colectiva, se descubre, a los ojos del narrador como un “disfraz de la felicidad,” un ensayo frustrado no tanto por su contenido doctrinal sino por el oportunismo o inconstancia de sus militantes.

Tras el experimento de la liberación colectiva llegaba el de la liberación personal y sexual, siguiendo la evolución de un amplio sector de la progresía española, desde el discurso marxista al contracultural y antisistema para superar las tensiones entre la liberación colectiva e individual. Como señala el idiota, a finales de los sesenta se produce un cambio en cuanto a la sexualidad en España, una liberación muy limitada que no venía a superar el tabú sino a reafirmarlo: “el sexo se alzó a categoría de artículo de menaje, junto a los detergentes y las lejías” (37). El predominio de lo erótico impregna la

cultura española recordando constantemente que se trata de una instancia prohibida y se extiende como respuesta a la moral tradicional ya no sólo del franquismo sino de los partidos de izquierda. La cultura, como decía la fotógrafa Colita, “era sexy.”

Para el protagonista de la novela de Azúa, la felicidad por medio de la sexualidad no se basa simplemente en el ejercicio gimnástico sino en la ruptura de la ley del padre/Franco como “un auténtico ataque contra las buenas costumbres” (36). En este plan surge el intertexto, el juego novísimo como estrategia semántica que resitúa materiales culturales en un nuevo contexto: la felicidad sexual “había de hallarse en una situación socialmente perversa (lady Chatterley), con una persona radicalmente extraña (Sade) y, a poder ser, provista de un desenlace trágico (Ana Karenina)” (39).

El narrador clasifica los sujetos femeninos de su entorno social, dando cuenta de su mitología sexual adolescente: las niñas del Colegio Jesús y María eran “generalmente muy ardientes,” “de padres catalano-fascistas enriquecidos durante y tras la guerra,” las del Sagrado Corazón eran “más recatadas,” pero “dotadas de un corazón fiero y audaz” y provenían de una clase media con ínfulas de alta; las del Liceo Francés eran las más deseadas, por su inteligencia superior y tendencias sádicas, a lo que se añadía que no llevaban uniforme por lo que tenían un aire de ir desnudas (39). Este regreso nostálgico a la infancia y juventud, común a otros nombres de su generación, se entona como un “ubi sunt” de aquellas que, en los años de la liberación sexual, “perfectas compañeras, bebedoras, orgiastas” (39), se convirtieron en motor de cambio social y que sin embargo, en los años de la democracia pasaron a ser víctimas marginadas: “En todas ellas se distinguen de inmediato los signos de una vida aventurera y dramática; las borracheras, la soledad, la ingratitud, el desprecio, la persecución pública” (40). Montse Graupera en *Los*

alegres muchachos, Norma y Natàlia en *L'hora violeta*, Nuria en *Recuento*, Lucía en *La cólera de Aquiles*, mujeres progresistas y militantes, se veían relegadas por el signo posmoderno de los tiempos y el carácter conservador de los “hijos del mayo del 68.” El narrador de *Historia de un idiota*, entre la ironía y la piedad, las recuerda como un homenaje: “Verlas hoy en la desolación de las madres sin marido; amantes trituradas por la edad y la fatuidad de los hombres; traicionadas por sus amigas, apestadas para sus parientes, mal pagadas por mercachifles que prefieren secretarias de veinte años es... un espectáculo que encoge el ánimo por lo grandioso y por lo fatal” (40).

Tras la teoría de la felicidad sexual, llega la práctica. Denunciados sus amores con la amante de su tío, es enviado como castigo a estudiar a la Universidad de Navarra, en donde se produce la siguiente etapa en la investigación de su libro, el enamoramiento, “síntesis de la felicidad política y sexual” (49). De manera casual conoce a la hermana de su compañero de piso. Ella, de la que todavía no sabe su nombre, se convierte en el Objeto Amoroso sobre el que basa su investigación del contenido de la felicidad. En este punto comienza la desmitificación del amor como gran relato: enamorado de Susana, decide ir a Madrid para verla, y de paso, como un héroe novelesco, hacerse con la ciudad. Barcelonés en Madrid, no podía dejar de mostrar su desdén por la “Villa y Corte,” de cuya población, según decía, las dos terceras partes eran improductivas. Un rasgo lo distinguía del común, “hablaba y leía francés e inglés, dos propiedades que, aunque parezca mentira, le estaban vedadas a la práctica totalidad de la capital española de aquellos tiempos” (63). De nuevo, frente al carácter provinciano de Madrid, contrastaba lo cosmopolita y europeo de Barcelona.

Sin embargo, con el desamor comienza la siguiente etapa de búsqueda, mucho más introspectiva y metafísica y que coincide, irónicamente, con el paso del protagonista por el servicio militar. En este espacio castrense--“simulación de la república platónica” (75)--se consagra a una reflexión y la especulación ontológica, marcado por Descartes, Kant y Spinoza, filósofos que definen un sujeto moderno. Recibe la visita inesperada de un joven con el que había tenido trato y hacia el que mostraba un odio implacable. Este muchacho, al que llama Judas, áter ego de Azúa, formaba parte del famoso y polémico grupo poético Los Doce de la Fama, parodia de los novísimos, publicados en una antología por un “prestigioso crítico catalán” (82). Según el narrador, “los así llamados poetas... era un puñado de imberbes petulantes, autores de ramplonerías sin fin entre las que brillaba algún relámpago metafórico excepcional, obra de los más acalorados. Exceptuando a dos de ellos, el resto deponía una poesía atildada, confusa, de primera comunión” (82)

Quince años después de la aparición de la antología, Azúa retrata a los novísimos. El grupo mantenía en esa época el aura de rebeldía y vanguardia anterior, y había entroncado con la corriente clasicista y culturalista de Luis Alberto de Cuenca, Luis Antonio de Villena, Antonio Colinas y Marcos Ricardo Barnatán, entre otros. Por medio de la caricatura y el homenaje irónico, el idiota desmitifica y resitúa a los novísimos y su generación en el pasado histórico, rebajándoles su mordiente y “castigando” su narcisismo. A su vez, al incluirse como personaje en la acción, y al mismo Azúa como integrante de Los Doce de la Fama, se convierte en objeto de su propia burla.

Para el narrador, resultaba paradójico que esos poetas, unos “señoritos” a fin de cuentas, se consideraran a sí mismos revolucionarios, “unos feroces dinamiteros” (82) de

las tradiciones poéticas españolas. Aunque “en la actualidad nadie los recuerda,” en su momento se habían encontrado en el centro de una polémica que fundía lo literario y lo político, una vez que habían sido “utilizados por la extrema izquierda contra los funcionarios de Franco,” al publicar en las revistas disidentes a la dictadura. Se ofrecía como ejemplo un polémico poema de Arnolfo Testero (¿Guillermo Carnero?) sobre la sodomización de su propio padre. Esa “popularidad interesada” (83), producto de las circunstancias políticas, y que los poetas interpretaron como efecto de su propia valía, dio como resultado posteriormente una “operación de lanzamiento,” como ya habíamos visto, dentro de los parámetros del consumo y la mercantilización intelectual. Se señalan algunos de los rasgos de esta nueva poesía: localización modernista y exótica, intertextualidad y alarde culturalista un tanto pedante, con citas en lenguas extranjeras, como ejemplifica con la obra de Luis Fernando Cantonal (¿Luis Alberto de Cuenca?), y que tenía como objetivo ocultar la superficialidad de sus textos. A pesar de ello, los Doce eran envidiados por otros grupúsculos poéticos.

El tal Judas, reflejo de Azúa y como señala Pérez Magallón contrafigura del narrador, sobre quien desata un juicio incluso más radical dentro de su crítica a los novísimos (146), se presenta con un discurso caótico plagado de referencias postestructuralistas. Había conocido al narrador en casa de Vicente Malvinas Crunch, trasunto paródico de Vicente Molina Foix, y se encontraba inmerso en la creación de una ambiciosa obra poética sobre la muerte, con “un tratamiento a la manera de Perceval Derretide” (86), por medio de su concepto de “significoncia.” En esta alusión, siguiendo a Afinoguénova (21), se adivina a Jacques Derrida y su teoría de la *différance*.

El discurso de Judas/Azúa prosigue enloquecido hacia el aniquilamiento no sólo del poema sino del mismo lenguaje poético, sirviéndose de las teorías de Jean François Pétard (Jean François Lyotard), y le anuncia al protagonista su próximo viaje a París para estudiar el concepto de “higo” en el psicoanálisis de Max Patán (Jacques Lacan). Para entonces, el protagonista se encuentra hipnotizado, incapaz de articular palabra, y no se niega a firmar un cheque en blanco para el poeta, tras lo cual se separan. A pesar de la peregrina excusa argumental, la atención del lector se concentra en este discurso fragmentario y torrencial que amplifica hasta lo estrafalario el mundo cultural de la progresía española, fascinado por las teorías que llegaban del extranjero, frecuentemente por medio de la reseña o adaptación de Castellet. Sin embargo, más que la crítica a esta admiración un tanto provinciana, el texto, con su galimatías conceptual, ofrece una caricatura de la indigestión teórica de estos autores que proclamaban una revolución poética.

A partir de este punto, la novela se convierte en un *Künstlerroman*, el relato de la formación del artista, motivo central en *Momentos decisivos*. Ambas obras muestran un final desesperanzado, por la imposibilidad de crearse una identidad artística original, siguiendo el canon romántico, en una época en la que todo está inventado, “todo vale” y la obra se convierte en mercancía. En ese momento la narración sufre un vuelco inesperado. El protagonista, inmerso en su proceso de introspección, asume con todo su peso la revelación filosófica que había experimentado y decide suicidarse para, llevando a sus últimas consecuencias el binomio hegeliano del amo y el esclavo, superarlo y acabar con “el deseo irracional de conservar la vida del cuerpo cuando ya era innecesaria” (89). No tiene éxito en su tarea y sólo consigue mutilarse al perder una oreja. Durante su

estancia en el hospital, ve su nueva situación como un triunfo sobre la muerte, una liberación. Su percepción de la realidad ha cambiado radicalmente y se encuentra en un estado de revelación. Este nuevo nacimiento nos recuerda el paso que había sufrido en su infancia, con el bofetón que lo “despierta” al código social y al mundo simbólico, y le da conciencia de su identidad. Ahora, sin embargo, ha llegado más lejos. No obstante, este tránsito tiene un precio muy alto: se intensifica el proceso de “idiotización” y con ello la incomunicación y la pérdida de contacto con la realidad que lo rodea. Como señala Pérez Magallón, el personaje va perdiendo progresivamente los sentidos (148), es más, siguiendo con esa consideración de lo posmoderno en la novela, observamos cómo se fragmenta y pierde la capacidad de comunicarse e interpretar los signos. Su identidad se dirige hacia la disolución.

En este estado de crisis ingresa en el ámbito que considera más complejo, el arte, con el que se propone experimentar el proyecto de la felicidad. En su nueva poética, heredera de la modernidad y el idealismo hegeliano, el artista es un artesano de lo inmortal, que se distancia de sí mismo “para recordar las cosas en su sentido absoluto” (99), y salir de la cueva platónica. El artista ha ido más allá del orden y del sentido establecido, “por esta razón el gran artista es un muerto” (100). Con ello lleva al límite el espíritu creador radical heredero del romanticismo, y lo asimila al carácter thanático, destructivo, del artista posmoderno. Se produce así en la novela un efecto paradójico, la renuncia al ser para facilitar la contemplación, como un nuevo ascetismo que aniquila la identidad moderna teorizada por Descartes.

El protagonista consigue un trabajo de corrector de pruebas en la editorial Barras y Estrellas, “dirigida por un prestigioso OPOSITOR (sic) al régimen, Pepe Barras,

cerebro de la actividad cultural antifranquista” (105). Bajo el fácil anagrama hallamos el nombre de Carlos Barral, destacado miembro de la cultura de la disidencia y promotor de una puesta al día cultural del país. Por medio de su editorial Seix Barral difundió en España la novela social y el “Boom” latinoamericano, además de dar a conocer literaturas europeas y rescatar del olvido autores españoles. Sin embargo, dentro del ambiente esperpéntico y de caricatura de la novela, el editor pasa a ser un personaje un poco superficial, que apenas lee y se deja llevar por su humor intransigente y a la vez campechano.⁹

Gracias a su trabajo en la editorial, el protagonista entra en contacto con la intelectualidad más prestigiosa del momento, como “el insigne poeta Santiago de Gal,” (Jaime Gil de Biedma), “el novelista de vanguardia Juan Gorgorito,” (Juan Goytisolo,) y al “agudo ensayista José Antonio Picot i Picot,” (álter ego de Castellet). Al ser promocionado al tribunal de lecturas, da comienzo paradójicamente su crisis artística. La lectura de obras de gran calidad provoca el que replantee su novela inédita desde toda la variedad de estilos y corrientes estéticas que imperaban a finales de los sesenta: realismo mágico, objetivismo, experimentalismo... Como señala él mismo, “había llegado tarde” (107), no era tiempo para el arte porque todo estaba inventado y todos los estilos eran pertinentes. En ese momento llega a sus manos el manuscrito *Las erecciones de Jena*, una novela experimental, un torrente discursivo de confusa trama que tiene lugar en La Carpética. El lector avisado percibe el paralelismo con la obra temprana de Azúa, *Las*

⁹ A Barral no debió de satisfacerle su retrato. En el tercer tomo de sus memorias (1988), se refiere a Azúa con desdén cuando trabajaba para él, “por entonces sólo poeta y presunto filósofo” (86).

lecciones de Jena, y su deuda con el estilo críptico de Juan Benet.¹⁰ Así pues, de nuevo el autor se convierte en víctima de su propia parodia una vez que se introduce en la novela como personaje odiado por el protagonista. Éste se encuentra fascinado por un texto que le resulta ininteligible, por lo que la parodia se acaba convirtiendo en un homenaje irónico a ese Judas, a quien se denomina “cretino” o “melón.”¹¹ El idiota reflexiona sobre el hecho literario. Con la desaparición del sujeto, la producción del arte es anónima y su autor está muerto: la obra de arte es “la que elige EN QUIÉN producirse” (111). El protagonista se encuentra con un dilema que lo paraliza, escindido entre la creencia en el Arte o la Literatura propia de la modernidad y la desintegración de las categorías tradicionales de la estética. En su reflexión se produce un desengaño del arte, que considera ya irrelevante, y lo descarta como contenido de la felicidad.

Pepe Barras parecía haber hallado la obra revolucionaria que buscaba, *Gusanera*, de un tal Blas de Figa (posiblemente una alusión a la obra experimental *Larva*, de Julián Ríos, publicada en los años ochenta), un texto inconexo e hipnótico, que arrasaba

¹⁰ El paralelismo entre Judas/Azúa continúa en sus obras, con los poemarios *Matarrratas* (*Cepo para nutrias*), *El pelo en el ojo de Molotov* (*El velo en el rostro de Agamenón*), *Fallar en siete ocasiones* (*Pasar y siete canciones*), su novela *Mamoulí* (*Mansura*).

¹¹ Mientras, en la editorial en donde trabajaba se fraguaba una batalla política. Oriol Estrellas (Víctor Seix), nacionalista catalán, adivinaba la dirección que tomaría el país tras la muerte del dictador. Pepe Barras, luchador contra el franquismo, sabía que serían barridos por los nuevos tiempos democráticos y se traba una competencia literario-ideológica entre los dos socios. Mientras que Barras buscaba sin resultado una obra nueva y radical, Estrellas no cesaba de publicar textos en catalán gracias a “un poeta joven de aspecto viejísimo” (115), en quien reconocemos a Gimferrer, que producía sin descanso poesía en catalán a la manera de Eliot, Breton, Saint John Perse, Beckett, Proust... a petición de Estrellas para “completar” el canon literario catalán.

cualquier convención literaria. Frente al entusiasmo del resto de los miembros del tribunal de lectura, el protagonista muestra su indignación ante un texto que anulaba el significado, último gesto de esperanza hacia la obra de arte moderna, que sin embargo acaba en fracaso. El protagonista es despedido y *Gusanera* se convierte en un clásico del siglo veinte.

La investigación acerca de la felicidad había concluido, y su conclusión no podía ser más pesimista. El artista no era más que un mito, alimentado por el deseo de felicidad, nos dice el narrador en las últimas páginas. Uno a uno, en la novela iban cayendo los grandes pilares del pensamiento moderno: el arte, la revolución, el sexo, el amor... Parece no haber ya lugar para los grandes relatos unificadores, puntos de referencia para un sujeto que sufre esa misma desintegración. El idiota, en su viaje hacia la nada, pierde los sentidos y se convierte en un ente incomunicado. De su pasado, del relato de la memoria individual/colectiva, básica para la formación de la identidad, sólo restan imágenes inconexas, vaciadas de historia: imágenes de su infancia, de su juventud, “el confuso entusiasmo de una carga a caballo de los grises en la Complutense; el delirio colectivo ante una bandera negra desplegada nadie sabía por quién en una asamblea de facultad” (126). Como señala Jameson, la historia verdadera, tras la llegada del paradigma posmoderno, se vacía y sólo resta como un historicismo de signos superficiales, imágenes sin relato.

Definitivamente en el narrador se ha roto la cadena signifiante, encerrado en una habitación y frente a un papel con extraños signos que no comprende, sin posibilidad de puntos de referencia, mapas cognitivos, como propone Jameson, “para permitir al sujeto individual presentarse su situación en relación con la totalidad amplísima y genuinamente

constituida por el conjunto de la ciudad como un todo” (114). Sólo le queda observar, derrotado y solitario. El balance final de la novela, pues, no puede ser más pesimista. El intelectual está condenado al silencio que le impone la incomunicación--“quizá también acabe cubierto de letras, como los cientos de cuadernos que se amontonan en el suelo de esta habitación” (133)--de un mensaje que escribe sin cesar pero que carece de interlocutor.

5.3 Momentos decisivos: retinas novísimas, memorias traicionadas

Con *Momentos decisivos* (2000) Azúa recupera algunos de los temas que le habían proporcionado el éxito de crítica y público: el discurso memorialístico del joven inquieto de los años sesenta y su relato de formación. De la misma forma que en *Historia de un idiota*, el protagonista, Alberto Ferrer, vive el ambiente antifranquista de Barcelona, la politización de la universidad, la revolución en las costumbres y la articulación del discurso catalanista. Como declaraba Azúa en una entrevista: “todas mis novelas son la misma historia” (Gracia 96).

No obstante, a pesar de su material común sobre el que se construyen, se pueden establecer puntos de divergencia. *Historia de un idiota* aparece en una democracia joven, entre el desencanto y la euforia europeísta, entre la modernidad recuperada y la posmodernidad neoliberal. La parodia agujonea a la generación de su autor y a sí mismo por medio de la deformación humorística que, paradójicamente, se convierte en un homenaje *a contrario*, pero homenaje a fin de cuentas, surgido de una nostalgia intranquila. *Momentos decisivos*, por su parte, aparece en un momento de crisis no sólo de los ideales de izquierda, incluso de la socialdemocracia, bajo el gobierno del

conservador Partido Popular. En la primera novela, el exceso de la parodia conjuraba la posibilidad de la postración crítica del intelectual, mientras que en la segunda, el pesimismo del narrador acreditaba como un hecho la derrota de antiguos ideales y la progresiva acomodación en el nuevo statu quo.

Si bien en ambas obras el tema de la memoria recuperada resulta fundamental, en *Momentos decisivos* se observa una mayor complejidad en la estructura que evidencia una reflexión más elaborada sobre qué se recuerda y cómo. Al mismo tiempo, en el protagonista, como pintor en ciernes que es, se observa el conflicto ético/estético de su arte deshumanizado y su compromiso político. En las páginas siguientes ofrecemos una lectura del personaje, observador “desmemoriado,” como el opuesto de su hermano Jordi, que asume el peso de la memoria familiar/nacional con consecuencias dramáticas.

El comienzo se trata, en realidad, del final: un personaje recibe hacia 1995 o 1996 una larga carta del que fuera amigo suyo treinta años antes y con el que había perdido cualquier contacto. El motivo de la carta, recurso clásico, desencadena la memoria de aquellos años, a principios de los sesenta en Barcelona. El remitente, Alberto Ferrer, ahora especialista en arte, pide a su amigo Lluch, escritor del diario *La Vanguardia*, que recree en una novela “aquellos años estancados, sin oxígeno” (18) que significaron el paso de la juventud a la madurez y el momento de tomar decisiones que marcaron sus vidas.

El tono de la misiva oscila entre la nostalgia de un tiempo “más oscuro y también más rico que otros tiempos” (13) y la pesadumbre por las expectativas frustradas, la traición a sí mismo, a sus ideales éticos, políticos y estéticos. Significativamente la recuperación de la memoria se realiza dentro de los cauces de la ficción. Como ya

señalamos anteriormente, con respecto al caudal discursivo de la *Gauche divine*, el relato del pasado, dentro del paradigma posmoderno, se somete a un proceso mítico/nostálgico que lima asperezas y tensiones incómodas, y ofrece una visión nostálgica poco problemática. Jameson opone esta “moda nostalgia” a la historicidad genuina (52), y propone el regreso a ésta última. Sin embargo, otros críticos sugieren que el relato del pasado en nuestra época no sólo no se vacía sino que adquiere un protagonismo inédito.¹² Linda Hutcheon, en su libro *A Poetics of Postmodernism*, señala que con el posmodernismo se produce un cuestionamiento del estatus ontológico y epistemológico del hecho histórico y las nociones de neutralidad y objetividad. Lo posmoderno no borra lo histórico sino que lo “reinstala” como determinante, dice Hutcheon, y así problematiza la misma noción de conocimiento histórico (89).

Los presupuestos de la historia como única y esencial quedan en entredicho. Por esto la “metaficción historiográfica” cuestiona la distinción entre hecho histórico y ficción (Hutcheon 93), al considerarlos ambos como discursos, sistemas significantes, y por tanto, entrelazados (101). En *Momentos decisivos* el narrador se sirve del relato ficcional para recuperar la memoria histórica, una vez que el concepto de objetividad y transparencia de la representación están en crisis. El pasado necesita ser narrado de nuevo: “no podemos ocultar en la memoria todas nuestras traiciones a riesgo de provocar un cortocircuito” (18). Sin embargo, al hacerlo como ficción dentro de la ficción, como

¹² Dentro de la amplísima bibliografía sobre la posmodernidad destacan, además de Jameson y Hutcheon, Lyotard (*Postmodern Condition*), Baudrillard (*Simulations*) y Habermas (“Modernidad”), que enfatizan sus aspectos epistemológicos e ideológicos.

vemos en la petición de Alberto a su amigo periodista, toda la novela queda en suspenso, entre los paréntesis de la ambigüedad.¹³

La narración se presenta como un *Künstlerroman*, la formación del joven artista en la Barcelona de la primera mitad de los sesenta, cuyos antecedentes literarios podemos encontrar en Joyce, aunque sin duda nos parece más significativa la vinculación con *Recuento*. Sin embargo, el protagonista de la novela de Azúa no pertenece a una estirpe de la oligarquía urbana de fuerte sustrato conservador y católico, sino que se adscribe a la clase media barcelonesa nacionalista. Este grupo sirvió de apoyo al movimiento catalanista durante la II República, como describe Montserrat Roig en *L'hora violeta* o *L'opera quotidiana*, y se vio seriamente perturbado por los efectos de la guerra civil y el nuevo orden que implantó la dictadura en Cataluña. Así, uno de los temas de fondo en *Momentos decisivos* es el empobrecimiento y la crisis de identidad que vive la clase media nacionalista, cuando oportunistas y espíritus pragmáticos prosperaban a la sombra del régimen.

Como el protagonista de *Recuento*, Alberto Ferrer muestra un profundo rechazo por su familia y lo que significa, la derrota y el fracaso. El trágico final de su abuelo, funcionario de la Generalitat, fusilado en los fosos de la ciudadela, supone la muerte en vida del padre de Alberto. El tiempo se detiene en su casa del Ensanche en un luto interminable. Si el protagonista de *Recuento* sublimaba su deseo de matar al padre participando en el discurso revolucionario y antiburgués, Alberto encuentra su estrategia

¹³ Sin embargo, algunos críticos señalan la memoria como una “narrativa abierta” que puede incorporar también datos personales, elementos de ficción, olvidos y errores, necesarios para hacer memoria de manera coherente, como señala Salvador Cardús al tratar el periodo de la transición a la democracia (“Politics” 23).

de rebeldía frente a la tradición nacionalista de su entorno y el “seny” en el arte. Halla la fórmula para forjar su identidad en el ideal romántico del artista, espíritu libre y héroe moderno, porque aquellos “eran años oscuros y mudos: el aire era tan irrespirable que hice de artista para no perecer asfixiado” (12). Sin embargo, en un tiempo en crisis, el personaje está condenado a ser un héroe posmoderno, disminuido, que se pone la máscara de artista como un juego que llega a tomar en serio.

Para el héroe-artista, heredero de la tradición de Baudelaire, el arte supone una instancia superior ajena a las miserias del dinero. El protagonista cree ciegamente que “el arte era el resultado del carácter” (22). Esta actitud “apolítica” en el arte es, no obstante, inédita en Alberto. En un encuentro con su amigo Federico, que planea su escapada a los EEUU para proseguir su incipiente carrera de pintor, éste le recrimina que “parecía haber perdido todo interés por el arte y por la revolución” (22), ya que no acude a las reuniones políticas, a las exposiciones o al cineclub. El protagonista mantiene ahora una postura más elitista, paralela a la de la *Gauche divine*, donde el arte se convierte en la salvación de un tiempo que lo ahoga: “el mundo entero era de Franco” (21). En esa huida de lo prosaico, busca la compañía de gente que considera distinguida, como sus compañeros de universidad Helena Marín y Juan Labernia y de clase alta, que a su juicio “se veían libres de la servidumbre común” (14).

Si en las novelas anteriormente analizadas el intelectual mantenía una relación conflictiva con el proletariado, de empatía y fetichización, en *Momentos decisivos* se presenta una problemática diferente: el artista/intelectual, proveniente de una clase media empobrecida aspira a integrarse en la alta burguesía para liberarse de la miseria social y cultural que lo rodea. Alberto Ferrer juega a ser un señorito que cree controlar su destino

y observa con superioridad a los demás. No obstante, esta suspensión de la jerarquía social llega pronto a su fin y el protagonista es expulsado de ese círculo de privilegiados.

El estudio de Juan, que Alberto frecuenta, en la casa solariega de los Labernia concentra esa fascinación. En él, los dos amigos estudian, leen los números atrasados de la revista estructuralista *Tel Quel*, que algún afortunado les envía de París, o discuten de arte. Es el lugar de libertad para el protagonista, que contrasta con el piso de su familia en el Ensanche, de largos y oscuros pasillos, de ambiente opresivo. Alberto se apropia del estudio y lo hace suyo, ya que reúne el deseo artístico, y a su vez el erótico de poseer a Alejandra, madre de Juan.¹⁴ Las ideas estéticas de los dos amigos combinan confusamente el arte político--Alberto señala que “deseaba ganarme la vida produciendo carteles políticos y fotomontajes” (16)--el pop art, el estructuralismo, el arte conceptual y simplemente su insatisfacción personal y moral, sus ansias de rebeldía y de destrucción de lo convencional.¹⁵ Alberto se define como un ojo que observa, que describe y analiza su entorno con pasión, con un afán caníbal de apropiación, que nos recuerda las palabras de Jo Labanyi a propósito de los novísimos. Su mirada aporta un significado, una lectura posible, y al mismo tiempo juzga. Se trata de una mirada que se cree superior y

¹⁴ Alejandra parece estar relacionada con la *Gauche divine*: su amiga Toti Malagariga tenía “unas llaves cogidas por un llavero de la B de Bocaccio,” “una sala de fiestas,” como señala el narrador, “en la que no se daba la menor importancia a la ortografía” (185).

¹⁵ Juan clava un cartel del Che, símbolo de lo revolucionario. La mirada escéptica de Alberto lo “lee” de manera *camp* cuando le pregunta si se trata de Kubala, jugador del Real Madrid, Jesucristo o Cantinflas. Juan arranca el cartel, del que sólo queda una esquina en la pared. Sólo en ese momento el protagonista lo considera una obra de arte real, que escapa del lenguaje convencional--“en la obra de arte del futuro no ha de verse nada” (43).

diseciona a su familia, aniquila a Lluch, su compañero de clase al que humilla porque sabe que es igual que él y refleja su dignidad de pobre. Se trata de una retina voraz, que se concentra en Helena y en Alejandra, objetos de deseo sexual/social, en un entorno burgués de descapotables azules--Helena conduce un Floride, como Teresa Serrat--, de fiestas y acontecimientos sociales. Más que como héroe activo, el protagonista se define como observador de sus amigos ricos, de las revueltas políticas en la universidad y de la decadencia familiar. Como dice Juan, es una “pupila privilegiada” (291). Pero esta misma hipertrofia de lo visual anula su capacidad de acción: mientras que su amigo Fernando se aventura a viajar a Nueva York, él sigue mirando pasar sus momentos decisivos.

Con respecto al arte, se puede decir que Alberto muestra una retina “novísima” que vuelca un sentido irónico sobre la imagen y aplica un filtro de cultura popular sobre la realidad.¹⁶ Pinta cuadros como “cromos” ya que, si Rembrandt conoció el mundo por su Biblia, él hizo lo propio por los tebeos, y así representaba el mundo (75). Como en los novísimos, de los que Azúa formó parte, la educación sentimental y la expresión de los sentimientos de los personajes se traducen en intertextos de cultura popular: en Alberto prevalece lo artístico, mientras que en Lluch lo cinematográfico. La retina voraz del protagonista consigue deformar la realidad hasta deshumanizarla. Por medio de su poética novísima los personajes a su alrededor parecen sufrir una transformación que los convierten en caricatura.¹⁷ Sólo hay un momento en la narración en que el protagonista

¹⁶ Ignacio Echeverría, en su reseña de la novela, señala con acierto la importancia de la perspectiva del “hermano menor,” como el mismo Azúa lo fue dentro de los novísimos.

¹⁷ Cuando acompaña a su hermano Jordi en una misión antifranquista, visitan al “hombre más importante de Cataluña,” líder del nacionalismo catalán conservador en la clandestinidad. Su casa es descrita como en un cuento de hadas, recargada de detalles modernistas, saturada de signos de la cultura catalana burguesa y

muestra una sincera admiración, cuando se encuentra con Marcel Duchamp, “el exterminador” (300) del arte moderno, jugando al ajedrez con el fotógrafo Man Ray en una terraza en Cadaqués, imagen que también recoge Óscar Tusquets en sus memorias.

El ojo del protagonista no sólo es voraz en lo estético, también lo es en su entorno social. Su admiración por las clases superiores lo convierte en un voyeur de Helena y Juan y en un juez implacable con los pobres, su familia y Lluch. Helena y Alejandra se convierten en símbolos de poder que Alberto “lee” ansioso para poder apropiarse de ese brillo prestigioso, de su indolencia asegurada en la comodidad de una fortuna o de un apellido de alcurnia.¹⁸ Pero él a su vez es observado y juzgado. Para el resto de estudiantes y de profesores ayudantes más comprometidos, entre los que destaca Jordi Solé Tura, que sería años después uno de los “padres” de la Constitución de 1978, estos tres jóvenes, Alberto, Juan y Helena eran un simple adorno, “los pijos de siempre” (70).

A pesar de su esfuerzo por integrarse en el grupo de sus amigos, Alberto se encuentra limitado por su complejo de inferioridad social y el miedo a reproducir formas pequeñoburguesas. Como señala su amigo Federico, Alberto no resulta para Helena y

su mitología--San Jorge y el dragón, la sierra de Montserrat--, signos del *seny*. Incluso de su morador y su hermana se dice que “parecían una pareja de enanitos escondidos en la gran seta roja del bosque” (88).

¹⁸ Como en *Últimas tardes*, en la novela de Azúa se advierte el peligro social de las relaciones desiguales. Federico Marín, padre de Helena, teme que su hija se una al pretendiente pobre. Este personaje es el representante de un nuevo grupo surgido en la posguerra, con “dinero nuevo”: “individuos enérgicos, desconocidos diez años atrás... absolutamente desprovistos de escrúpulos y sin apenas educación” (192). A pesar del desprecio que le merece la aristocracia de la ciudad, Federico Marín desea casar a su hija con el descendiente de los Labernia para unir su fortuna de *homo novus* al prestigio de su apellido, y mantiene su atención sobre Alberto, sabiendo que asediaría la riqueza simbolizada por el cuerpo de Helena.

Juan más que un adorno, un objeto de observación. Cuando acuden a una fiesta de sociedad, descrita a través de un filtro cinematográfico con pálidos reflejos de un Hollywood sobre el Tibidabo, Alberto intenta seducir a Helena, hija de un activo miembro del régimen. No obstante, en ese espacio de clase alta se siente más vulnerable, “un imitador de aquella liviana elegancia que él tanto detestaba” (100). Ella lo rechaza por “ordinario,” porque parece “de entoldado, de raspas y reclutas, huele a cocido madrileño” (101). Como en un negativo del baile verbenero de Pijoaparte y Teresa que desata el desencanto en la burguesa idealista, en *Momentos decisivos* surge el desencuentro entre realidad y deseo, marcado por las evidencias de las formas sociales, que finaliza definitivamente durante el fin de semana que pasan en la costa.

El viaje a Cadaqués se convierte en la ruptura de los tres amigos y la reafirmación del orden social que Alberto había ignorado hasta entonces. El protagonista conduce el formidable Mercedes de los Marín de regreso a Barcelona con escasa pericia. Ante el peligro de chocar o despeñarse, Juan toma el relevo y maneja “con serenidad tomando cada vuelta muy hábilmente... una demostración de control sobre la bella máquina que parecía hecha a propósito para hundir a Alberto en el ridículo” (306). De la misma forma que en la novela de Marsé, el coche se convierte en un símbolo del deseo, brillante y fugaz, que desaparece abandonando al charnego y al intelectual de clase media en una nube de polvo.

La fascinación del intelectual/artista por la clase alta tiene su correlato en la aversión que siente hacia su propia clase, que se vio humillada tras la contienda. Alberto, nacido tras la guerra, ha crecido en una dictadura precariamente capitalista, marcado por el trauma de la pobreza y la presión del consumo. Como su generación, carece de

memoria histórica, es un amnésico voluntario, como dice su hermano Jordi: “sois unos cursis, vagos, sois fríos, quizás crueles, sois rematadamente vanidosos, porque sois hijos de Franco, no te lo reprocho” (171). Alberto acomete una huida social del oscuro piso de la familia en el Ensanche hacia otros espacios que considera menos opresivos: la universidad, el estudio de Juan o la casa de Helena en Cadaqués. Como hemos visto en las novelas anteriormente analizadas, el intelectual realiza un viaje más allá de los límites de su clase. En *Momentos decisivos*, en principio, no se produce hacia los bajos fondos, sino hacia el espacio de clase alta que se desea conquistar, con resultado infructuoso.

La familia Ferrer, a pesar de su estatus de perdedores de la guerra, mantiene un espíritu de pequeña burguesía que se traduce en unas maneras y rituales con los que esperan conjurar el desorden y la crisis. Como señala el narrador de otra novela de Azúa, *Diario de un hombre humillado*, el Ensanche era “un baluarte, una fortaleza de la Razón que mantiene a raya las fuerzas” (45) de la marginalidad de la zona del puerto y la codicia de los barrios altos, “un museo de fósiles ilustrados,” de pequeños comerciantes, pequeños fabricantes, pequeños ciudadanos (46). La pobreza de la familia de Alberto convierte el celo de sus ritos--la cena familiar, el cuidado del ajuar, la servidumbre de los recuerdos--en una imagen desoladora.¹⁹ Los Ferrer usan en casa la lengua prohibida, el

¹⁹ En la cena, Jordi, el primogénito, se sienta “ocupando una posición equidistante de los padres” y así “velaba sobre sus hermanos” (47). La figura del *hereu*, en ocasiones se representa como figura trágica, agobiado por el peso de la tradición e incapaz de asumir su destino ya determinado. Juan Labernia verbaliza su miedo: “yo no pido castidad, pido que se acabe con los herederos, que termine de una vez la popular obsesión por engendrar descendencia” (289). Véanse otras representaciones “trágicas” de esta figura en la literatura catalana en *El día que murió Marilyn*, de Terenci Moix, *Walter y Julia*, de Ana María Moix, *La voz melodiosa*, de Monserrat Roig y *Recuento*.

catalán, de la misma forma que veneran la memoria del abuelo fusilado--una fotografía con Companys, presidente de la Generalitat, en un marco modernista. Lo “catalán” es un signo que satura la casa, que presenta un carácter museístico de un pasado perdido y acrecienta el sentimiento de pérdida. La memoria colectiva y la identidad nacional ocupan todo el espacio y pasa a ser para el protagonista una pesada carga simbolizada en la enorme lámpara de lágrima de cristal sobre los comensales como una espada de Damocles, recuerdo de esplendores pasados.

La despolitización de Alberto contrasta con la conciencia historia y política de su hermano Jordi, el primogénito, que asume la memoria colectiva y se consagra a la causa nacionalista y revolucionaria. Celoso cumplidor de un destino personal que implica lo familiar y nacional, desea vengar la muerte de su abuelo, la derrota de su padre y conseguir la libertad de Cataluña asesinando al Capitán General. De mano de Jordi el lector se encuentra con una serie de personajes estafalarios, como su amigo Gabriel Vallverdú, áter ego de Gabriel Ferrater, poeta de enorme cultura, amigo de Carlos Barral y de otros miembros de la *Gauche divine*, que, como su personaje en *Momentos decisivos*, sufre problemas de alcoholismo y acaba suicidándose, ahogado con una bolsa de plástico.²⁰

Se reúnen en la Plaza Real, junto con otros “patriotas catalanes” (55) para beber y preparar un acto reivindicativo el once de septiembre en el Palau de la Música. Alberto ve con sorna el sentimiento nacionalista de su hermano, porque “se amenizaba con ascensos

²⁰ Azúa incluye en su novela a dos de los poetas que marcaron su generación: Ferrater en lengua catalana, y Gil de Biedma en castellano. Éste último aparece como referencia en el retrato del señor de Labernia. Ambos poetas, miembros de la Escuela de Barcelona, mantuvieron una relación tensa, que finalmente minó la autoestima de Ferrater como poeta. Vid. Dalmau, *Gil de Biedma*.

a diversas montañas y la amistad de escuálidos ideólogos,” “de mirada tórrida y lírica” (82). Jordi afirma su identidad con símbolos de connotación religiosa como la sierra de Montserrat, sagrario de esencias nacionales. Sin embargo, en él se va produciendo una evolución hacia posturas marxistas que une la liberación de Cataluña con la revolución social.

Frente al discurso nacionalista de algunos de estos patriotas, de un sentimentalismo romántico--esperan que la policía actúe con saña sobre los rebeldes y el dolor físico fomente la catarsis (58)--Jordi opone un acto radical. Su decisión toma más fuerza una vez que se reúne con otros miembros del antifranquismo catalanista en un monasterio, escena que recuerda al encierro en los Capuchinos de Sarriá en marzo de 1966 en el que participaron multitud de miembros de la *Gauche divine*. En la novela se prepara el acto de rebeldía del Palau, con una lectura de manifiesto, y surgen a la luz las tensiones entre los distintos grupos y facciones, entre nacionalistas conservadores, católicos y marxistas.²¹ Los conspiradores desean hacerse eco del éxito de la campaña contra Luis de Galinsoga en 1960, en la que el director de *La Vanguardia*, nombrado por Franco, debió abandonar su puesto tras expresar con acritud su anticatalanismo.

Jordi, representante de “las asociaciones de estudiantes antifranquistas,” desea unir el marxismo de los jóvenes y los obreros a la afirmación nacional. Uno de los participantes en la reunión, portavoz de la burguesía catalanista, afirma, sin embargo, que “esa gente, los sindicalistas, son una fuerza considerable, pero no forman parte de

²¹ El manifiesto se sirve de un campo semántico de lo bélico, y menciona víctimas y fuerzas de ocupación. La idea nacional se traduce en términos esencialistas, ya que se trataba de “una creación natural” (114). Con lenguaje metafórico se describe un panorama bucólico, y se mencionaban cosechas, espigas, una nueva época en la que “Cataluña se alza” (115).

Cataluña, al menos de momento” (117). El nacionalismo conservador borra con su discurso cualquier otra fuerza que cuestione la hegemonía de la burguesía. Como señala Benedict Anderson, el discurso nacional articula unas “comunidades imaginadas”; no obstante, podemos decir que no todos los grupos sociales “imaginan” en la misma medida, sino que algunos, como las clases bajas, “se dejan imaginar.”

Gabriel Vallverdú, en su afán por escandalizar a la concurrencia, lee como suyo un escrito del PSUC, en el que se afirma que “la única fuerza capaz de llegar hasta el final es la clase obrera, la cual, dirigiendo la lucha de clases pondrá fin a la explotación social y a la opresión nacional de Cataluña” (118). La reacción en contra del texto es notable y otra voz, más conciliadora, de un álgter ego de José María Castellet, afirma su esperanza de una “Cataluña libre y democrática en la que ya no habrá extranjeros ni inmigrantes sino sólo ciudadanos” (119). Espera solventar al dilema de una libertad nacional conservadora y jerarquizada y una libertad social basada en una clase obrera de origen no catalán. De nuevo, en la figura del charnego se concentran las tensiones del discurso nacionalista.

Los intentos de Jordi y Gabriel por dar un impulso más social al acto reivindicativo chocan frontalmente con los intereses de la burguesía representada en la reunión, que desea bloquear cualquier posibilidad de pensar la sociedad catalana en términos marxistas: “en Cataluña no hay clases, aquí tenemos castas” (122). Las diferencias entre ricos y pobres, catalanes e inmigrantes, se naturalizan, un proceso que ya hemos visto en capítulos anteriores relacionado con el estereotipo y la representación de sujetos subalternos por clase, género o raza. Con la afirmación del empresario catalán, se produce una violencia semántica, siguiendo el concepto acuñado por Hall

(“Spectacle”), que condena a las clases bajas a una “racialización” y a un espacio marginal.

Este desencuentro desencadena en Jordi una rebeldía que lo hace renunciar a la rutina de su vida diaria. Abandona su lugar de primogénito responsable en la familia y su trabajo como redactor de una enciclopedia.²² En su mente sólo existe una idea: matar al Capitán General de Barcelona, metonimia de Franco. Jordi, militante marxista y catalanista que experimenta una revelación que le nubla el sentido común, se transforma en un mendigo en lo más siniestro del Barrio Chino, para hacerse familiar a los militares que le permitan franquear la puerta del edificio. Su antiguo espíritu ascético, marcado por el *seny*, se transforma por la impaciencia ante un cambio social que no acaba de llegar.

En las tascas de la plaza de la Merced, el personaje se diferencia de esos burgueses que buscaban lo exótico de los bajos fondos, como Rafa, en *Los alegres muchachos* o Teresa en *Últimas tardes*. Pero, al igual que ellos, es *voyeur* que identifica y enumera, impresionado por la heterogeneidad con que se encuentra, como se puede ver en un fragmento que recuerda a *Recuento*: “estudiantes, soldados, proletarios, delincuentes, inválidos, rateros, artesanos, pequeños industriales, locas, marineros, empleados del comercio, turistas, mozas populares, señoritas curiosas, policías, vendedores de tabaco, de relojes, de grifa, de periódicos, de lotería, una marea oceánica en la que jamás se oye hablar catalán” (164). Para Jordi se trata de un descubrimiento social, una vez que ha abandonado su mundo pequeñoburgués en crisis y percibe una nueva sociedad en ciernes,

²² El capítulo referido a la enciclopedia sirve de escena costumbrista donde aparecen, además de Vallverdú, el filósofo Eugenio Trías, relacionado con la *Gauche divine* y que, como escribe en sus memorias, trabajó en la Enciclopedia Salvat junto con otros intelectuales de la Barcelona de los sesenta (*Árbol* 308).

que contrasta con su anterior pensamiento nacionalista y lo torna más revolucionario. Así lo afirma con sus propias palabras: “Algún día, cuando hayamos fusilado a los patriotas que peregrinan a Montserrat del brazo del capitán general... la gente humilde que ha llegado hasta aquí derrotada y buscando un pedazo de pan, será nuestra, ellos serán los nuevos propietarios de la tierra catalana” (164).

Vive su experiencia en los bajos fondos como la “realidad”, con una actitud que nos recuerda a los intelectuales de las novelas anteriormente analizadas: “estoy viviendo en el mundo verdadero, ya era hora” (211). Sin embargo, Jordi añade un afán ascético, casi de mortificación. Ya no se trata de un viaje de turismo ideológico del Ensanche al Barrio Chino sino una travesía, un peregrinaje hacia los infiernos. En este espacio oscuro, de deshecho social, se encuentra con variados personajes, incluso con charnegos que asumen la jerarquía que se les ha impuesto.²³ Frente al escepticismo del protagonista, en Jordi funciona un mecanismo de autocastigo. Según Víctor Ferrer, su hijo “ha heredado mi dolor y lleva consigo esa tristeza negra que no puede explicarse... Cree estar luchando contra el General, pero lucha contra sí mismo, se castiga, no quiere vivir” (354). El plan de asesinar al Capitán General supone una purificación gracias a la cual expulsa el odio que lo consume (215). Jordi, *hereu* de la familia Ferrer, soporta sobre sus hombros el enorme peso de la memoria histórica y la culpa que proviene de la derrota, y asume el imperativo ético hasta el extremo.

²³ Una mujer, “ojerosa y tronada,” se apiada de Jordi al verlo “ya en los escombros, tan joven y catalán”: a los catalanes “no os vence el vicio como a nosotros los charnegos, que ya estamos hechos a la miseria, pero un catalán así, perdido, es una verdadera desgracia” (244).

Ambos hermanos son cara y cruz de la misma moneda. Alberto opta por vivir en un presente absoluto, aniquilador de la historia, “una vasta colección de imágenes” (Jameson 46), cuyo significado se va desvaneciendo. Aunque Alberto no participa activamente en ese proceso creciente de militancia, su ambiente lo envuelve. El capítulo “Un asalto” describe una asamblea de estudiantes en donde se manifiesta la heterogeneidad ideológica de los grupos antifranquistas. La escena costumbrista nos recuerda a otras páginas escritas por los autores de la *Gauche divine*, como *Walter* y *Últimas tardes*. De la misma forma, en la novela de Azúa muestra su afán por mimetizarse con el proletariado y su espíritu antiburgués--“desaseados, vestidos con chaquetas y pantalones de lana marrón similares a los usados por el personal de tranvías” (62).²⁴ El momento de mayor expectación corresponde al discurso del líder del PSUC en la universidad, que anuncia una Asamblea Nacional Libre de Estudiantes para el curso siguiente, y que recuerda a lo que sería el Congreso Democrático de Estudiantes de 1967. Como señala el narrador, “la retórica estaba cambiando muy deprisa y palabras que hasta entonces sólo podían ser leídas ahora se oían en voz alta” (331). Sin embargo, a pesar de estas palabras que intentan quebrar el orden del discurso franquista, éste se reinscribe, como se observa en la novela, de manera contundente con la acción de los “fachas” que entran en el campus y cargan contra los estudiantes.

²⁴ Al final de la novela se observa la rápida evolución en el compromiso político en la universidad, que conlleva unos signos externos de rebeldía: “los comunistas se habían dejado barba... La mayoría de los estudiantes había optado también muy recientemente por el cabello largo... La ideología por lo tanto, iba tomando un aspecto piloso que permitía distinguir los variados grupos políticos estudiantiles mediante signos cosméticos” (330).

Uno de los cambios en el compromiso político se observa en la espectacularidad, como se advierte no sólo en la estructura teatral de la asamblea, con un público y una puesta en escena, sino en un hecho inesperado. De entre los estudiantes surge un joven muy delgado, vestido de negro que a voz en grito afirma ser miembro del situacionismo, el movimiento ansististema creado por Guy Debord en Francia, muy crítico con la izquierda tradicional y que sirvió de soporte teórico del mayo del 68. Haciendo uso de la terminología postestructuralista, el joven invoca a Lacan, critica al “clero comunista” y desautoriza al líder del PSUC: “Tú quieres construir infernales campos de concentración estatales bajo el nombre del Padre, pero nosotros producimos situaciones efímeras y poéticas porque ya hemos matado al padre, a la patria, y a la patria del padre y de la madre patria” (64). Su ímpetu libertario se traduce en una verborrea imparable, ininteligible para los estudiantes que por otra parte lo miran fascinados, y termina su discurso con el mayor de los efectismos: “¡Voy a decir el secreto mejor guardado del universo! ¡El proletariado es una mierda asquerosa!” (65). Tras esto, hace mutis por el foro y la asamblea se disuelve entre risas y aplausos sin hacer caso de los líderes o las votaciones pendientes.

En este personaje vestido de negro y de trazas esperpénticas se materializa una nueva corriente que tuvo su momento de mayor difusión durante los *événements* del mayo del 68. Años después, esta ideología, de la misma forma que las revueltas en París, se ve sometida a un proceso mitificador. Su radicalismo contra las estructuras burguesas ha quedado como un hito libertario que muchos intelectuales europeos recuerdan con nostalgia, evitando la crítica.²⁵ Para otros sin embargo el carácter dogmático del

²⁵ Vid. el texto laudatorio de Juan Goytisolo “Guy Debord,” en *El País*, 1 de julio de 2003, 13.

situacionismo no hizo más que “bloquear el pensamiento y la imaginación de los contestatarios nacidos en la oleada del 68,” como afirman François Lonchamp y Alain Tizon (64). Para su pensamiento crítico dentro de la izquierda, al comienzo del siglo XXI, el situacionismo, a pesar de su intento por acabar con las viejas estructuras de la sociedad burguesa conservadora y de los partidos marxistas esclerotizados, no hizo más que preparar “inconscientemente el terreno para el narcisismo de pacotilla que iba a prosperar sobre la desafección de todo compromiso político,” y llevó “hasta el colmo la apología de cierto encanallamiento que ya se había percibido entre la izquierda literaria” (Lonchamp y Tizon 65, 66). Para estos autores, el radicalismo de Debord negaba la posibilidad de una propuesta nueva y situaba al intelectual en una posición fácil de crítica estéril y que fomentaba una postura narcisista. Acusan al mismo Debord de haberse “lanzado a una autocelebración sin reserva de su propio personaje” (69). El intelectual, como el muchacho de negro en la asamblea de *Momentos decisivos*, queda anclado en la imagen y en la puesta en escena espectacular.

Al mismo tiempo, Alberto Ferrer continúa como espectador, retina irónica, y pierde la posibilidad de participar en su época. No obstante, en cierto momento vislumbra una realidad hasta entonces desconocida que lo acerca al compromiso de su hermano. Al final de la novela la acción se acelera: Jordi ha desaparecido, Gabriel Vallverdú lo busca sin descanso mientras va cayendo en una profunda crisis que lo lleva al suicidio. Los planes del acto reivindicativo nacionalista han sido desbaratados por la traición de uno de sus miembros y el “hombre más importante de Cataluña,” el líder del catalanismo conservador en la clandestinidad, convoca a una reunión a Gabriel y Alberto. Éste último

tiene en su poder el grabado de Picasso con cuya venta los disidentes iban a sufragar el acto reivindicativo.

El líder les encarga que se dirijan al extrarradio de la ciudad para entregar el grabado. El recurso folletinesco lleva al joven de clase media a los suburbios industriales y de chabolas, el espacio inmigrante. De nuevo el intelectual viaja del Ensanche burgués al extrarradio, y su reacción no se hace esperar: del rechazo por su clase social originaria, pasa a la admiración del sujeto subalterno. En palabras de Gabriel: “mira qué huertos, qué belleza, es la herencia murciana” (323). La retina incansable de Alberto registra el nuevo paisaje humano, un espacio idílico por su autenticidad primitiva y pobre, con calles llenas de basura y flores y en donde sus habitantes adquieren rasgos que nos resultan familiares: como un eco del retrato del charnego de Marsé y Gil de Biedma, los “jóvenes delgados de cabello largo y aceitoso” tenían “ojos de gato.” Frente a la visión esperpéntica del Barrio Chino, en el suburbio prevalece la idealización: observa maravillado a un niño dormido bajo un carro, sobre la tierra (324).

Para Alberto este mundo supone una revelación de carácter político, cuando comprueba su pobreza y al mismo tiempo su dignidad--“esa gente no había sido humillada” (325). En este punto, toma conciencia del verdadero lugar que ocupa en la sociedad y tal descubrimiento, de raíces políticas, adquiere un carácter estético. Hasta entonces el grabado de Picasso, una minotauromaquia, expresión del deseo animal, era un símbolo polisémico: en manos del “hombre más importante de Cataluña,” se trata de una mercancía con una utilidad, la de ayudar a la causa nacionalista. Ante Alejandra, a quien Alberto intenta vendérselo, es un objeto de museo frívolo, arte elevado en el que invierte la oligarquía. Para el protagonista, significa el deseo de dedicarse al arte. Sin embargo,

para los militantes comunistas a los que conoce en la barriada se convierte en “un grito de revolución y libertad” (326). La mirada “inocente” y curiosa de los obreros, que reverencian al camarada Picasso, hace del objeto artístico arte proletario. Alberto asiste a este acto de interpretación, alejada de su mirada irónica, de su retina caníbal y *camp*. El viaje al suburbio se produce cuando el protagonista es expulsado del círculo de Juan y Helena. El orden restablecido necesita de sus víctimas propiciatorias, en este caso Alberto y Lluch, caras de la misma moneda social.

En el epílogo, en el que Lluch recupera su voz, se recuerda esa “época extraña, un tiempo muerto” (358) en el que las cosas empezaban a cambiar. Lluch, como antigua víctima, se reserva el plato gélido de la venganza y ajusta cuentas con Alberto, el amigo que lo traicionó, que “prefirió una vida vicaria” (360) por cobardía, alienante y burguesa. Como un *deus ex machina*, el narrador pone orden en el presente “castigando” a Juan y Helena. Los predestinados a una vida de privilegio y a un matrimonio de conveniencia habían sido barridos por las circunstancias. De Juan se apunta vagamente a un final trágico relacionado con las drogas. Su casa solariega se había convertido en un edificio de oficinas, fácil metáfora del signo neoliberal de los tiempos. Helena aparece envejecida y carente de su antigua seguridad, con trazas de locura.

De la reflexión final del narrador nos queda una sensación de desesperanza y pérdida--“sólo soy otro superviviente de una guerra que no ha existido y en la que vencieron, definitivamente, los bárbaros” (361)--por las expectativas no cumplidas. Como en la parodia de *Historia de un idiota*, los personajes de *Momentos decisivos*, víctimas de sí mismos, se convierten en un amargo contrapunto, en la crisis de la posmodernidad, a la nostalgia de la corriente autobiográfica de la *Gauche divine*. Estas

novelas generacionales, por medio de la ambigüedad de la memoria ficticia/narrada, expresan el fracaso del intelectual y del artista una vez sometidos a la sumisión acrítica. Azúa ajusta cuentas con su memoria de aquellos años de esperanza y represión, de promesas como lo fueron los mismos novísimos en poesía. Su recuerdo acusa a su generación de un olvido que empezó a fraguar en la transición a la democracia y se acentuó con la entrada de España en el paradigma posmoderno. El idiota protagonista de la novela de 1986 está condenado a la incomunicación, a una afasia que rompe la cadena significativa y bloquea la capacidad de pensar la sociedad y el sujeto en su nueva situación. Por su parte, Alberto Ferrer, como Teresa Serrat en su madurez, Montse Graupera o Raúl Ferrer, se conforma con vivir lo que considera una traición a sí mismo y con recordar lo que pudo haber sido, en un ejercicio estéril y fatalista. Ambos ofrecen la imagen de una derrota que abandona al intelectual al silencio crítico.

Conclusiones

A lo largo de este trabajo hemos ido desgranando nuestro análisis acerca de la *Gauche divine*. Este grupo de profesionales e intelectuales antifranquistas de Barcelona participó del discurso contracultural y libertario que había cristalizado en el mayo del 68 y que produjo una crisis en el compromiso tradicional del intelectual progresista. Sin embargo, dentro de un nuevo paradigma en el que prevalecían los medios de comunicación masivos, el sujeto letrado se transformaba: del intelectual orgánico, pasaba a ser espectacular. La *Gauche divine*, partícipe del cambio que se estaba produciendo en la sociedad española hacia el capitalismo y el consumo, se nos presenta como el primer grupo que materializa esa espectacularidad, hasta el punto que este fenómeno formó parte de su producción discursiva. Es decir, junto con sus proyectos arquitectónicos, cinematográficos y editoriales, sus fiestas y “encierros” se convirtieron en puestas en escena donde representaban su subversión frente al código moral, estético y político de la dictadura.

Sin embargo, no sólo se trató de una intelectualidad espectacular sino especular, ya que parte de su producción discursiva tenía como receptores a otros miembros del grupo, público de sí mismos. Ejemplo de ellos lo podemos encontrar en las fotografías que los retratan una y otra vez, pero sobre todo en su torrente memorialístico, que empezó a manar muy poco después de la disolución del grupo y que se intensificó al llegar la democracia. Como hemos visto, su discurso autorreferencial en muchos casos viene a suavizar tensiones ideológicas del pasado y ofrece una imagen de fiesta continua, optimista y gratificante, bajo el que, sin embargo, se encuentra latente la defensa frente al ataque de su elitismo. La *Gauche divine* se mira en el espejo a medida de sus memorias y

sonríe nostálgica, cuando ya sus miembros se encuentran establecidos dentro de las estructuras de poder que criticaron en su juventud y de las que, sin embargo, nunca habían salido sino como “enfants terribles”. El antiguo compromiso, frustrado por la represión del franquismo, dejó paso a un progresismo oficial y aparente, heredero de antiguas rentas. No obstante, el espejo de la ficción, como hemos visto en las novelas que hemos analizado, le devuelve un reflejo inquietante.

Los autores de *Últimas tardes con Teresa* y *Los alegres muchachos de Atzavara*, desde su perspectiva de observadores en los márgenes del grupo, ofrecen su imagen crítica con la relación entre el intelectual progresista y el charnego. Éste último, sujeto subalterno por clase y origen geográfico, sufre un proceso de racialización que lo convierte en un ser oscuro. Dentro de una sociedad nacionalista, el *otro* debe ser separado y limitado por medio del estereotipo. Sin embargo, el charnego sufre otro proceso de reificación en su vínculo con el intelectual barcelonés. Como hemos visto, éste último acomete dos viajes: desde su barrio burgués y hegemónico desciende topográfica y socialmente hacia las barriadas del extrarradio, donde se agolpan los inmigrantes llegados para trabajar en la industria. El intelectual comprometido, espoleado por su mala conciencia social, va en busca de un obrero idealizado al que necesita para validar su presencia en el partido marxista. El charnego se convierte entonces en un fetiche político que anula la ansiedad política del intelectual.

Al mismo tiempo, no sólo en *Últimas tardes* y *Los alegres muchachos* sino también en *Recuento* y *Momentos decisivos*, el intelectual viaja a los bajos fondos del Barrio Chino, en busca de una mercancía exótica, para “experimentar una vida real” en contraste con su tranquilidad burguesa. En este caso, el charnego, por ser oscuro, se

vuelve más cuerpo, por lo que el poder se vuelve a inscribir sobre él, dándole rasgos de animalidad y primitivismo. Desde el idealismo con que actúa Teresa Serrat en la novela de Marsé pasamos al cinismo de Rafa en el texto de Vázquez Montalbán cuando el compromiso político ha dejado paso a un escepticismo desilusionado. Tras ambos viajes, al extrarradio y a los bajos fondos, el sujeto letrado regresa al orden de su barrio burgués, dejando atrás su turismo político y una serie de víctimas, como la figura del charnego trágico, ante las expectativas no cumplidas.

Como se observa, la ideología revolucionaria, mercantilizada, se convierte en un producto que el sujeto letrado adquiere como moda. Este vaciamiento de lo político se corresponde con la crisis de los grandes relatos de la modernidad en una sociedad pos-industrial sometida al reino de la imagen. Sin embargo, como hemos analizado en *Recuento*, para llegar a ese punto, el intelectual comprometido ha pasado por una dolorosa evolución. Con su rebeldía frente al orden familiar/franquista, deposita su confianza en la organización marxista, confiando en su explicación totalizante del mundo y en un espacio nuevo de libertad. No obstante el sujeto letrado se encuentra con un nuevo orden discursivo con sus propios mecanismos de inclusión y exclusión, y en donde no queda espacio para la disidencia. El intelectual crítico cae en desgracia y se ve patologizado, como un enfermo político que puede infectar a otros. Al mismo tiempo, la compañera de lucha, la militante, sujeto subalterno en la sociedad por su género, se encuentra en la misma posición marginal dentro del partido, que reproduce una moral tradicional a pesar de su intención revolucionaria.

El sujeto letrado ve frustradas las posibilidades de cambio por el monolitismo del marxismo ortodoxo y la represión brutal de la dictadura, por lo que acaba en un exilio

interior del que sólo puede sacarlo una rebelión en las costumbres, una actitud más lúdica como la que representa la *Gauche divine*, tercera vía ideológica. Esta misma intención de lograr un espacio de libertad entre dos discursos predominantes lo podemos encontrar en una vertiente estética en el grupo de los novísimos, que se propuso acabar con servidumbres social-realistas anteriores, que habían saturado la poesía española sin resultados aparentes, para proponer la ruptura de los límites entre la cultura elevada y la popular por medio de lo camp. De esta forma, consideramos a los novísimos el grupo que supo verbalizar la poética de la *Gauche divine*, y que tuvo una gran influencia en la poesía posterior aunque muchos de sus miembros originales optaran por el silencio en tiempos de la democracia.

Esta misma perspectiva de expectativas no cumplidas se puede ver en las novelas de Félix de Azúa que hemos analizado. En ellas el intelectual termina sus días en un monólogo sin sentido, una afasia propia de la condición posmoderna que impide articular un discurso crítico, y el artista abandona su integridad estética/ética para someterse al sistema. En *Momentos decisivos* cristaliza otro de los temas recurrentes de nuestro corpus: por medio del relato memorialístico, dentro de los cauces de la ficción, se intenta asediar el hecho real y las traiciones del pasado. Esta última novela, escrita en años recientes, observa a la generación de la *Gauche divine* en perspectiva, y se une a los textos de Marsé, Vázquez Montalbán y Goytisolo como contrapunto crítico al discurso autobiográfico y narcisista.

Definíamos al intelectual en las primeras páginas de este trabajo como el sujeto capacitado con las herramientas teóricas y el conocimiento que le permiten un análisis más detallado de la realidad, y en principio así parecen caracterizarse los personajes

letrados de las novelas de nuestro corpus. El intelectual se acerca al discurso marxista para participar de la revolución, pero como vemos, todos los personajes letrados de las novelas que analizamos permanecen como observadores, “voyeurs.” Ya no sólo son observados, dentro de ese fenómeno de lo espectacular, sino que observan. La retina novísima de Alberto Ferrer se apropia de los materiales populares, así como juzga con superioridad a su familia o a Lluch o desea a Helena o Alejandra. El protagonista de *Historia de un idiota*, al final de su relato, queda esclavo de imágenes sin contenido, inarticuladas. Teresa Serrat construye tanto su deseo ideológico como erótico por Pijoaparte sobre la imagen de la piel del muchacho. Por su parte, Raúl Ferrer contempla al obrero con esperanza y al flamenco chusco con sorna, mientras espera, impaciente, el momento de actuar y poner en funcionamiento la revolución. Y los alegres muchachos activan su mirada de deseo caníbal, que se acaba “comiendo” el cuerpo del subalterno. En todos ellos, prevalece la contemplación sobre la acción, y con sus miradas cargadas de deseo leen el cuerpo del otro y reinscriben el sistema establecido sobre el mismo.

Un balance de la producción cultural e influencia de esta intelligentsia de Barcelona no puede soslayar ciertos claroscuros, debidos a su propia heterogeneidad y sus contradicciones internas: su producción, heterogénea y vanguardista supuso una puesta al día de la cultura española bajo la dictadura en diversos frentes--arquitectura, diseño, publicidad, fotografía, cine, poesía--al romper viejos moldes morales e ideológicos y permitiendo la entrada de nuevas corrientes de pensamiento y de literatura. Su contribución más relevante permanece, con un eco no sólo en España sino también en Hispanoamérica: las modestas editoriales que comenzaron a mediados de los sesenta crearon un nuevo lector, más exigente y cosmopolita, ayudando a la normalización

política, social y cultural que surgiría con la democracia. Sin embargo, el carácter elitista del grupo lastró otros de sus rasgos, como la aceptación de la diferencia genérica y sexual, que hubiera proporcionado modelos de actuación para generaciones posteriores.

Cuando en el 2000 el Ministerio de Educación y Cultura, encabezado por Mariano Rajoy, inaugura la exposición sobre la *Gauche divine*, habían pasado treinta años de su disolución tras el encierro en Montserrat. El reconocimiento oficial provenía de un gobierno conservador, signo ambivalente de “normalización” política y vaciamiento histórico: la rebeldía del pasado era materia de nostalgia que se recordaba con imágenes. Tras militancias y compromisos, la mayoría se encontraba establecida dentro de órganos de influencia política o cultural. Rosa Regás, “reina de la república divina,” como la denomina Gubern en sus memorias (224), era nombrada directora de la Biblioteca Nacional por el nuevo gobierno socialista en 2004, en reconocimiento a su carrera profesional en el mundo del libro y refrendo desde Madrid a la hegemonía intelectual de esta generación progresista. Sin embargo, como hemos visto en las páginas anteriores, las novelas de Marsé, Vázquez Montalbán, Goytisolo y Azúa se constituyen en contrapunto a esa memoria autocelebratoria, surgida muy tempranamente.

¿Qué fue de la *Gauche divine*? Como dice Eugenio Trías en sus memorias, tras el carnaval de los años sesenta, llegaba el regreso a los cuarteles de invierno, un escenario político diferente y, ya en democracia, nuevas vanguardias que, como la movida madrileña, consiguieron conectar con sectores más amplios de la población. Tras las puestas en escena nos quedan los recuerdos de esta izquierda divine y multitud de otros textos escritos y visuales que precisan de un análisis crítico que esperamos acometer en un futuro cercano.

Bibliografía

1. Corpus de obras:

Azúa, Félix de. *Historia de un idiota contada por él mismo*. Barcelona: Anagrama, 1986.

---. *Momentos decisivos*. Barcelona: Anagrama, 2003.

Goytisolo, Luis. *Antagonía I: Recuento*. Madrid: Alfaguara, 1998.

Marsé, Juan. *Últimas tardes con Teresa*. Barcelona: Plaza y Janés, 1998.

Vázquez Montalbán, Manuel. *Los alegres muchachos de Atzavara*. Barcelona: Mondadori, 2000.

2. Bibliografía secundaria:

Afinoguénova, Eugenia. "Un idiota español en el fin de la historia: Hegel, Kojève y el sujeto filosófico en crisis en *Historia de un idiota contada por él mismo o el contenido de la felicidad* de Félix de Azúa." *ALEC* 29.1 (2004): 5-32.

---. *El idiota superviviente. Artes y letras españolas frente a la "muerte del hombre", 1969-1990*. Madrid: Libertarias-Prodhufi, 2003.

Albiac, Gabriel. *Mayo del 68. Una educación sentimental*. Madrid: Temas de Hoy, 1993.

Altisent, Marta. "Barcelona en la literatura: del panegírico a la invectiva." *From Stateless Nations to Postnational Spain/De naciones sin Estado a la España postnacional*. Eds. Silvia Bermúdez, Antonio Cortijo Ocaña y Timothy McGovern. Boulder: Society of Spanish and Spanish American Studies, 2002. 117-143.

Amell, Samuel. *La narrativa de Juan Marsé*. Madrid: Playor, 1984.

Anderson, Benedict. *Imagined Communities: Reflections on the Origin and the Spread of the Nationalism*. Londres: Verso, 1991.

- Ardavin, Carlos X. "La transición a la democracia en la novela española (1976-1996): Los poderes de la memoria." Diss. U Massachussets Amherst, 1999.
- . *La transición a la democracia en la novela española : los usos poderes de la memoria en cuatro novelistas contemporáneos*. Lewiston, NY: E. Mellen Press, 2006.
- Arnalte, Arturo. "El amigo ideal. Las relaciones desiguales en la literatura homosexual." *Quimera* 119 (1993): 37-43.
- Aron, Raymond. *L'Opium des intellectuels*. París: Calmann-Lévy, 1955.
- Ashcroft, Bill, Gareth Griffiths and Helen Tiffin eds. *The Postcolonial Studies Reader*. Londres: Routledge, 1999.
- Atack, Margaret. *May 68 in French Fiction and Film. Rethinking Society, Rethinking Representation*. Nueva York: Oxford UP, 1999.
- Azúa, Félix de. *Diario de un hombre humillado*. Barcelona: Anagrama, 1987.
- Barral, Carlos. *Años de penitencia*. Madrid: Alianza, 1976.
- . *Los años sin excusa. Memorias II*. Barcelona: Barral, 1978.
- . *Cuando las horas veloces*. Barcelona: Tusquets, 1988.
- . *Usuras y figuraciones*. Barcelona: Lumen, 1979.
- Barret, Michèle. "Feminism." *A Dictionary of Marxist Thought*. Ed. Tom Bottomore. Cambridge, Mass: Harvard UP, 1983.163-5.
- Barthes, Roland. *Fragments d'un discours amoureux*. París: Seuil, 1977.
- Baudrillard, Jean. *Simulations*. Trad. P. Foss. Nueva York: Semiotext(e), 1984.
- Benedetti, Mario. *Antología poética*. Madrid: Alianza, 1984.
- Bértolo, Constantino. "Problemas ante el espejo." *El País* 31 de enero 1988.

- Bhabha. "DissemiNation: Time, Narrative, and the Margins of the Modern Nation." *Nation and Narration*. Ed. Homi Bhabha. Londres, Nueva York: Routledge, 1990. 291-322.
- . "Introduction: Narrating the Nation." *Nation and Narration*. Homi Bhabha ed. Londres, Nueva York: Routledge, 1990. 1-7.
- . "The Other Question. Stereotype, Discrimination and the Discourse of Colonialism." *The Location of Culture*. Londres; Nueva York: Routledge: 1994. 66-84.
- Blesa, Túa. "Hem de fer foc nou." *Ínsula* 652 (2001): 9-13.
- Bodin, Louis. *Les intellectuels*. París: PUF, 1964.
- Bofill Levi, Anna. "Concepció". <http://www.walden7.com>
- Bohigas, Oriol. *Entusiasmos compartidos y batallas sin cuartel*. Trad. Joaquín Jordá. Barcelona: Anagrama, 1996.
- Bon, Frédéric y Michel-Antoine Burnier. *Les nouveaux intellectuels*. París: Editions du Seuil, 1971.
- Boone, Joseph. "Vacation Cruises; or, the Homoerotics of Orientalism." *Postcolonial, Queer. Theoretical Intersections*. Ed. John C. Hawley. Albany, NY: SUNY P, 2001. 43-78.
- Bou, Enric. "Sobre mitologies: A propósito de los 'Novísimos.'" *Mythopoesis: Literatura, totalidad, ideología*. Ed. Joan Ramon Resina. Barcelona: Anthropos, 1992. 191-200.
- Bourdieu, Pierre. *Distinction: a Social Critique of the Judgement of Taste*. Trad. Richard Nice. Cambridge: Harvard UP, 1984
- Brenes García, Ana María. "La representación de la comunidad xarnega en *L'Opera quotidiana* de Montserrat Roig: la textualización de una colonia interna." *Textos* 4.2 (1996): 27-32.
- Campbell, Federico. *Infame turba*. Barcelona: Lumen, 1971.
- Carandell, José María. "Arqueologia de la Gauche Divine". *Lletra de canvi* 22 (1984): 7-11.

---. *Guía secreta de Barcelona*. Madrid: Sedmay, 1978.

---. *La protesta juvenil*. Barcelona: Salvat, 1973.

Carandell, Luis. *El día más feliz de mi vida. Memorias*. Madrid: Espasa, 2000.

---. *Mis picas en Flandes. Memorias*. Madrid: Espasa, 2003.

Cardús i Ros, Salvador. "Politics and the Invention of Memory. For a Sociology of the Transition to Democracy in Spain." *Disremembering the Dictatorship: The Politics of Memory in the Spanish Transition to Democracy*. Ed. Joan Ramon Resina. Amsterdam; Atlanta: Rodopi, 2000. 17-28.

Carr, Raymond y Juan Pablo Fusi. *Spain: Dictatorship to Democracy*. Londres: Allen & Unwin, 1979.

Carrillo, Santiago. *Hacia el posfranquismo*. París: Editions de la librairie du Globe, 1974.

Castellet, José María. *Los escenarios de la memoria*. Barcelona: Anagrama, 1988.

--- ed. *Nueve novísimos poetas españoles*. Barcelona: Península, 2001.

---. "Sartre y los intelectuales." *Literatura, ideología y política*. Barcelona: Anagrama, 1976. 11-23.

Chacel, Rosa y Ana María Moix. *De mar a mar. Epistolario*. Ed. Ana Rodríguez Fischer. Barcelona: Península, 1998.

"Charnego." *Enciclopèdia Catalana*. <http://www.grec.net/cgi-bin/lexicx.pgm>

Châtelet, Francois. "Intellectuel et société." *Encyclopedia Universalis*. Vol. 9. París: Encyclopedia Universalis France, 1984. 1249-52.

Colita. Entrevista. El País ed. Cataluña. 24 de abril de 2000.

http://www.elpais.es/articuloCompleto.html?d_date=&xref=20000424elpcat_12&type=Tes&anchor=elpepiau_tcat

- Colmeiro, José F. *Crónica del desencanto: La narrativa de Manuel Vázquez Montalbán*. Coral Gables: U of Miami, 1996.
- . "Memoria histórica e identidad cultural: Del cuarto de atrás a la primera plana." *Revista de Estudios Hispánicos* 35 (2001): 151-65.
- . *Memoria histórica e identidad cultural. De la posguerra a la postmodernidad*. Barcelona: Anthropos, 2005.
- y Manuel Vázquez Montalbán. "¿Qué pueden los intelectuales?" *Spain Today: Essays on Literature, Culture, Society*. Ed. José Colmeiro. Hanover: Dartmouth College, 1995. 149-153.
- Crossman, Richard, ed. *The God that Failed*. Nueva York: Bantam, 1965.
- Dalmau, Miguel. *Los Goytisolo*. Barcelona: Anagrama, 1999.
- . *Jaime Gil de Biedma*. Barcelona: Circe, 2004.
- Debicki, Andrew P. "Una poesía de la postmodernidad: Los novísimos." *Anales de la Literatura Española Contemporánea* 14.1-3 (1989): 33-50.
- Debord, Guy. *La Société du Spectacle*. París: Gallimard, 1992.
- Delannoi, Gil. *Les années utopiques, 1968-1978*. París: La Découverte, 1990.
- DeWeese, Pamela. *Approximations to Luis Goytisolo's Antagonía*. Nueva York: Peter Lang, 2000.
- . "La memoria y sus diálogos en *Recuento*, de Luis Goytisolo." *Ojancano* 4 (1990): 59-69.
- Díaz Elías. *Ética contra política. Los intelectuales y el poder*. Madrid: Centro de Estudios Constitucionales, 1990.
- Donoso, José. *El jardín de al lado*. Barcelona: Seix Barral, 1981.

Echeverría, Ignacio. Reseña de *Momentos decisivos*. "El espejo de la crítica. Félix de Azúa y *Momentos decisivos*." *Lateral* 72 (2000): 42.

Falcón, Lidia. *Camino sin retorno*. Barcelona: Anthropos, 1992.

Fanon, Frantz. *Black Skin, White Masks*. Trad. Charles Lam Markmann. Nueva York: Grove Press, 1967.

Foucault, Michel. "Nietzsche, Genealogy, History." *Language, Counter-memory, Practice. Selected Essays and Interviews*. Ed. Donald F. Bouchard. Ithaca: Cornell UP, 1977. 139-164.

---. *El orden del discurso*. Trad. Alberto González Troyano. Barcelona: Tusquets, 2002.

Freud, Sigmund. "La aflicción y la melancolía." *El malestar en la cultura y otros ensayos*. Trans. Ramón Rey Ardid y Luis López Ballesteros. Madrid: Alianza, 2000.

Gabikagojeaskoa, Lourdes. "Nostalgia y resistencia en la obra de Juan Marsé." Diss. The U of Arizona, 2005.

Gallo, Max. *Histoire de l'Espagne franquiste*. París: Robert Laffont, 1975.

García Berrio, Antonio. "El imaginario cultural de la estética de los novísimos." *Ínsula* 508 (1989): 13-5.

García Hortelano, Juan. "El día que Castellet descubrió a los Novísimos o Las Postrimerías." *Cuentos completos*. Madrid: Alianza, 1979. 278-297.

Gil de Biedma, Jaime. *Diario del poeta en 1956*. Barcelona: Lumen, 2000.

---. *Las personas del verbo*. Prólogo de Carme Riera. Barcelona: Lumen, 1999.

---. "Revista de bares (o apuntes para una prehistoria de la difunta "Gauche Divine")." *El pie de la letra. Ensayos 1955-1979*. Barcelona: Crítica, 1980. 204-216.

Gilabert, Joan J. "Últimas tardes con Teresa: una explosión sarcástica de denuncia social."

Letras de Deusto 14 (1984): 133-42.

Gilman, Sander L. *Difference and Pathology. Stereotypes of Sexuality, Race and Madness.*

Ithaca: Cornell UP, 1985.

Giménez Frontín, José Luis. "Entre 'sociales' y 'novísimos': El legado poético de Jaime Gil de

Biedma." *Quimera* 32 (1983): 52-63.

Giner, Salvador. "Spain." *Students, University and Society. A Comparative Sociological Review.*

Londres: Heinemann, 1973. 103-126.

Goytisolo, José Agustín. *Poesía*. Ed. Carme Riera. Madrid: Cátedra, 1999.

Goytisolo, Juan. *En los reinos de taifa*. Barcelona: Seix Barral, 1986.

---. "Examen de conciencia." *El furgón de cola*. Barcelona: Seix Barral, 1976. 243-270.

---. "Guy Debord y la Internacional Situacionista" *El País*, 1 de julio de 2003: 13.

---. "Lectura familiar de *Antagonía*." *Quimera* 32 (1983): 38-45.

---. "Literatura y eutanasia." *El furgón de cola*. Barcelona: Seix Barral, 1976. 75-94.

---. *Makbara*. Barcelona: Seix Barral, 1983.

---. "Tierras del sur." *El furgón de cola*. Barcelona: Seix Barral, 1975. 271-94

Goytisolo, Luis. *Antagonía III. La cólera de Aquiles*. Barcelona: Seix Barral, 1979.

---. "Gestación de *Antagonía*." *El cosmos de Antagonía*. AA. VV. Barcelona: Anagrama, 1983.

15-9.

Gracia, Jordi. Entrevista con Félix de Azúa. *Cuadernos Hispanoamericanos* 592 (1999): 93-103.

Graham, Helen y Antonio Sánchez. "The Politics of 1992." *Spanish Cultural Studies. An*

Introduction: The Struggle for Modernity. Eds. Helen Graham y Jo Labanyi. Nueva

York: Oxford UP, 1995. 406-418.

- Gramsci, Antonio. *Gramsci dans le texte*. Eds. François Ricci y Jean Bramant. París: Éditions sociales, 1977.
- Gubern, Román. *Viaje de ida*. Barcelona: Anagrama, 1997.
- Gullón, Ricardo. "Un texto de aire y fuego." *El cosmos de Antagonía*. AA.VV. Barcelona: Anagrama, 1983. 49-73.
- Gunther, Richard y Giacomo Sani, Goldie Shabad. *Spain After Franco. The Making of a Competitive Party System*. Berkeley; Londres: UCP, 1986.
- Habermas, Jürgen. "La modernidad, un proyecto incompleto." *La posmodernidad*. Ed. Hal Foster. Trad. Jordi Fibla. Barcelona: Kairós, 1986. 19-36.
- Halbwachs, Maurice. *The Collective Memory*. Trad. Francis J. Ditter y Vida Yazdi Ditter. Nueva York: Harper Colophon Books, 1980.
- Hall, Stuart. "Introduction." *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*. Ed. Stuart Hall. Londres: Sage; The Open University, 1997. 1-11.
- . "New Ethnicities." *"Race", Culture and Difference*. Eds. James Donald y Ali Rattansi. Londres: Sage, 1992. 252-259.
- . "The Spectacle of the Other." *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*. Ed. Stuart Hall. Londres: Sage; The Open University, 1997. 225-290.
- Haro Tecglen, Eduardo. *El 68: las revoluciones imaginarias*. Madrid: El País/Aguilar, 1988.
- Hermet, Guy. *Los comunistas en España. Estudio de un movimiento político clandestino*. París: Ruedo Ibérico, 1972.
- Herzberger, David K. "Luis Goytisolo's *Recuento*: Towards a Reconciliation of the World/World Dialectic." *Anales de la novela de posguerra* 3 (1978): 39-55.

- . *Narrating the Past: Fiction and Historiography in Postwar Spain*. Durham, Londres: Duke UP, 1995.
- y M. Carmen Rodríguez-Margenot. "Luis Goytisolo's *Antagonía*: A Portrait of the Artist as a Young Man." *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 13.1 (1988): 79-92.
- Hobsbawm, Eric. "Introduction: Inventing Traditions." *The Invention of Tradition*. Eds. Eric Hobsbawm y Terence Ranger. Cambridge: Cambridge UP, 1983. 1-14.
- Hocquenghem, Guy. *La beauté du métis*. París: Editions Ramsay, 1988.
- hooks, bell. "Eating the Other." *Black Looks. Race and Representation*. Toronto: Between the Lines, 1992. 21-39.
- Hutcheon, Linda. *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*. Nueva York; London: Routledge, 1988.
- Ingenschay, Dieter. "Identidad homosexual y procesamiento del franquismo en el discurso literario de España desde la transición." *Disremembering the Dictatorship: The Politics of Memory in the Spanish Transition to Democracy*. Ed. Joan Ramón Resina. Amsterdam: Rodopi, 2000. 157-190.
- Jameson, Fredric. *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo tardío*. Trad. José Luis Pardo Torío. Barcelona: Paidós, 1991.
- JanMohamed, Abdul R. "The Economy of Manichean Allegory: The Function of Racial Difference in Colonialist Literature." "*Race, Writing and Difference*". Ed. Henry Louis Gates Jr.. Chicago: The U of Chicago P, 1986. 78-106.
- Jáuregui, Fernando y Pedro Vega. *Crónica del antifranquismo. 1963-1970. El nacimiento de una nueva clase política*. Barcelona: Argos Vergara, 1984.

- Jordan, Barry. "The Emergence of a Dissident Intelligentsia." *Spanish Cultural Studies. An Introduction: The Struggle for Modernity*. Eds. Helen Graham y Jo Labanyi. Nueva York: Oxford UP, 1995. 245-55.
- Jutglar, Antoni. *Historia crítica de la burguesía en Cataluña*. Trad. Jordi Domenech y Luisa Crispi. Barcelona: Anthropos, 1984.
- Kiernan, V. G. "Nationalism." *A Dictionary of Marxist Thought*. Ed. Tom Bottomore. Cambridge: Harvard UP, 1983. 346-9.
- King, Stewart. *Escribir la catalanidad. Lengua e identidades culturales en la narrativa contemporánea de Cataluña*. Woodbridge, Suffolk; Rochester, NY: Tamesis, 2005.
- Labanyi, Jo. "Censorship or the Fear of Mass Culture." *Spanish Cultural Studies: An Introduction: The Struggle for Modernity*. Eds. Helen Graham y Jo Labanyi. Nueva York: Oxford UP, 1995. 207-15.
- . "Literary Experiment and Cultural Cannibalization" *Spanish Cultural Studies. An Introduction: The Struggle for Modernity*. Eds. Helen Graham y Jo Labanyi. Nueva York: Oxford UP, 1995. 295-99.
- Lanz, Juan José. "Himnos del tiempo de las barricadas: Sobre el compromiso en los poetas novísimos." *Ínsula* 671-672 (2002): 8-13.
- . "Prolegómenos para una lectura: Nueve novísimos, treinta años después." *Ínsula* 652 (2001): 13-20.
- Leclerc, Gérard. *Sociologie des intellectuels*. París: PUF, 2003.
- Lewis, Jeff. *Cultural Studies. The Basics*. Londres: Sage, 2002.
- Lizcano, Pablo. *La generación del 56: la universidad contra Franco*. Barcelona: Grijalbo, 1981.

- Lonchampt, François y Alain Tizon. *Vuestra revolución no es la mía: treinta años después del Mayo del 68*. Trad. Carlos García Velasco. Barcelona: Alikornio, 2003.
- López, José Ramón. "Los novísimos o la explicitación posmoderna." *Quimera* 128 (1994): 61-8.
- Lyotard, Jean-François. *The Postmodern Condition. A Report of Knowledge*. Trans. Geoff Bennington y Brian Massumi. Minneapolis: U of Minnesota P, 1984.
- Macciocchi, Maria-Antonietta. *Pour Gramsci*. París: Seuil, 1974. 202-281.
- Mangini, Shirley. *Memories of Resistance. Women's Voices from the Spanish Civil War*. New Haven: Yale UP, 1995.
- . "La novela picaresca y la obra de Juan Marsé." *Hispanic Journal* 7 (1985): 67-78.
- . *Rojos y rebeldes. La cultura de la disidencia durante el franquismo*. Barcelona: Anthropos, 1987.
- Maravall, José María. *Dictadura y disenso político. Obreros y estudiantes bajo el franquismo*. Madrid: Alfaguara, 1978.
- Marcuse, Herbert. *Eros y civilización*. Trad. Juan García Ponge. Barcelona: Ariel, 1999.
- Margery Pena, Enrique. "Últimas tardes con Teresa, de Juan Marsé (Una aproximación a sus claves)." *Cuadernos Hispanoamericanos* 279 (1973): 483-513.
- Marsal, Juan, ed. *Pensar bajo el franquismo. Intelectuales y política en la generación de los años cincuenta*. Barcelona: Península, 1979.
- Marsé, Juan. *El amante bilingüe*. Barcelona: Planeta, 2000.
- . Entrevista. "Hipnotizar con la imagen." *Quimera* 41 (1984): 51-55.
- . "Noches de Bocaccio." *Cuentos completos*. Ed. Enrique Turpin. Madrid: Espasa Calpe, 2002. 327-58.
- . *La oscura historia de la prima Montse*. Barcelona: Seix Barral, 1977.

- Martín Gaité, Carmen. *Usos amorosos de la posguerra española*. Barcelona: Anagrama, 1977.
- Marx, Karl. *Antología*. Ed. Jacobo Muñoz. Barcelona: Península, 2002.
- Mayayo, Andreu et alii. *Nuestra utopía: PSUC, cincuenta años de historia de Cataluña*. Barcelona: Planeta, 1986.
- McRoberts, Kenneth. *Catalonia. Nation Building without a State*. Pon Mills, ON: Oxford UP, 2001.
- Memmi, Albert. *The Colonizer and the Colonized*. Trad. Howard Greenfeld. Boston: Beacon Press, 1967.
- Miserachs, Xavier. *Fulls de contacte. Memòries*. Barcelona: Edicions 62, 1998.
- Moix, Ana María. *24 horas con la Gauche Divine*. Barcelona: Lumen, 2002.
- . *24x24. Entrevistas*. Barcelona: Ediciones de bolsillo, 1973.
- . *Julia*. Barcelona: Seix Barral, 1972.
- . *Walter, ¿por qué te fuiste?* Barcelona: Lumen, 1992.
- Moix, Terenci. *Extraño en el paraíso*. Barcelona: Planeta, 1998.
- . *Lleonard o el sexo de los ángeles*. Barcelona: Planeta, 1992.
- . *Melodrama o la increada conciencia de la raza*. Barcelona: Lumen, 1974.
- Morán, Gregorio. *El maestro en el erial. Ortega y Gasset y la cultura del franquismo*. Barcelona: Tusquets, 1998.
- Morrow, Carolyn. "Breaking the Rules: Transgression and Carnival in *Últimas tardes con Teresa*." *Hispania* 74 (1991): 834-40.
- Moura, Beatriz de. *Suma*. Barcelona: Lumen, 1974.

- Mukerji, Chandra y Michael Schudson. "Introduction." *Rethinking Popular Culture. Contemporary Perspectives in Cultural Studies*. Eds. Chandra Mukerji y Michael Schudson. Berkeley; Los Angeles: U of California P, 1991. 1-61.
- Munck, Ronaldo. *The Difficult Dialogue. Marxism and Nationalism*. Londres; Atlantic Highlands: Zed Books, 1986.
- Nash, Mary. *Rojas. Las mujeres republicanas en la Guerra civil*. Trad. Irene Cifuentes. Madrid: Taurus, 1999.
- Nichols, Geraldine C. "Dialectal Realism and Beyond: *Últimas tardes con Teresa*." *Journal of Spanish Studies: Twentieth Century* 3 (1975): 163-74.
- Nicolás, César. "Novísimos (1966-1988): Notas para una poética." *Ínsula* 505 (1989): 11-4.
- Nizan, Paul. *Les chiens de garde*. París: Maspero, 1969.
- Ortega, José. "Asedio a *Recuento*, de Luis Goytisolo." *Cuadernos Hispanoamericanos* 313 (1976): 208-16.
- . "La visión del mundo en *Recuento*." *Cuadernos Hispanoamericanos* 385 (1982): 121-38.
- Pániker, Salvador. *Segunda memoria*. Barcelona: Seix Barral, 1988.
- Paz, Octavio. *Conjunciones y disyunciones*. Barcelona: Seix Barral, 1991.
- Penuelas, Marcelino C. "Barreras sociales en *Últimas tardes con Teresa*, de Marsé." *Aspetti e problemi delle letterature iberiche: Studi offerti a Franco Meregalli*. Ed. Giuseppe Bellini. Roma: Bulzoni, 1981. 297-97.
- Pereda, Rosa. *Contra Franco (1968-1978)*. Barcelona: Planeta, 2003.

- Pérez Magallón, Jesús. "El idiota, testigo de la 'posmodernidad.'" *Luz vital: Estudios de cultura hispánica en memoria de Víctor Ouimette*. Eds. Ramon F. Llorens y Jesus Pérez Magallón. Alicante: Caja de Ahorros del Mediterráneo, 1999. 141-51.
- Peri Rossi, Cristina. "Correspondencia con Ana María Moix." *Palabra de escándalo*. Ed. Julio Ortega. Barcelona: Tusquets, 1974. 199-214.
- . "Diáspora." *Diáspora*. Barcelona: Lumen 2001. 45-9.
- Pi de Cabanyes, Oriol. "Charnego." *La Vanguardia* 29 de abril 1999: 31.
- Pickering, Michael. *Stereotyping. The Politics of Representation*. Nueva York: Palgrave, 2001.
- Pla Farmer, Ángeles. "La representación del otro nacional: lo popular en la narrativa de Juan Marsé." Diss. Tulane U, 2003.
- Poniatowska, Elena. *La noche de Tlatelolco*. México DF: Era, 1971.
- Pope, Randolph D. "Luis Goytisolo's *Antagonía* and Radical Change." *ALEC* 13 (1988): 105-17.
- Preston, Paul ed. *Spain in Crisis. The Evolution and Decline of the Franco Regime*. Londres: The Hasvester P, 1976.
- Regás, Rosa. "Conversando con Rosa Regàs." Entrevista con Enrique Ávila López. *Journal of Iberian and Latin American Studies* 10.2 (2004): 213-36.
- . "La Gauche Divine." *Gauche divine*. AA. VV. Barcelona: Lunwerk, 2000. 13-25.
- . "La gauche divine." *El valor de la protesta. El compromiso con la vida*. Ed. Ignacio Fontes. Barcelona: Icaria, 2004. 30-32.
- Reich, Wilhelm. *The Sexual Revolution. Toward a Self-Regulating Character Structure*. Trans. Therese Pol. New York: Farrar, Straus and Guiroux, 1974.

Riambau, Esteve y Casimiro Torreiro. *La Escuela de Barcelona: el cine de la "gauche divine"*.

Barcelona: Anagrama, 1999.

Riera, Carme. "Colita. La mirada voraz." Fotografías de Colita. *Quimera* 76 (1988): 21-35.

---. *La Escuela de Barcelona*. Barcelona: Anagrama, 1988.

---. "El río común de Juan Marsé y Jaime Gil de Biedma." *Quimera* 41 (1984): 56-61.

Riera, Miguel. "El demonio de la literatura: Entrevista con Felix de Azúa." *Quimera* 74 (1988): 16-22.

Rodríguez, Julio. "Historia de un desengaño: los hijos de Federico Sánchez." *Cuadernos de ALDEEU* 9 (1993): 255-66.

Roig, Monserrat. Entrevista. *Escribir, espacio propio: Laforet, Matute, Moix, Tusquets, Riera y Roig por sí mismas*. Ed. Geraldine C. Nichols. Minneapolis: Institute for the Study of Ideologies and Literatures, 1989. 187-227.

---. *La hora violeta*. Trad. Enrique Sordo. Ed. Jacqueline A. Hurtley. Madrid: Castalia, 2000.

---. *La ópera cotidiana*. Trad. Enrique Sordo. Barcelona: Destino, 1989.

---. "La Pasionaria, un mineral cálido." *¿Tiempo de mujer?* Barcelona: Plaza y Janés, 1980. 215-22.

Romea Castro, M^a Celia. "Últimas tardes con Teresa, una novela picaresca." *Ensayos de literatura europea e hispanoamericana*. Ed. Félix Menchacatorre. San Sebastián: Universidad del País Vasco, 1990. 461-67.

Rubio, Oliva María. "La Gauche Divine. Imágenes de una época." *Gauche divine*. AA. VV. Barcelona: Lunweg, 2000. 43-8.

---. "La Gauche Divine: Un espacio de libertad en un desierto cultural." *Gauche divine*. AA. VV. Barcelona: Lunweg, 2000. 27-41.

Sagarra, Joan de. *Las rumbas de Joan de Sagarra*. Barcelona: Kairós, 1971.

Said, Edward W. "Introduction: Secular Criticism." *The World, the Text and the Critic*.
Cambridge: Harvard UP, 1983. 1-30.

---. *Orientalism*. Nueva York: Vintage, 1994.

---. *Representations of the Intellectual*. The 1993 Reith Lectures. Nueva York: Vintage,
1994.

Sartre, Jean Paul. *Plaidoyer pour les intellectuels*. París: Gallimard, 1972.

---. *Qu'est-ce que la littérature?* París: Gallimard, 1967.

---. *La responsabilité de l'écrivain*. Lagrasse: Verdier, 1998.

---, Bernard Pingaud y Dionys Mascolo. *Du rôle de l'intellectuel dans le mouvement
révolutionnaire*. París: Losfeld, 1971.

Sedgwick, Eve Kosofsky. *Between Men. English Literature and Social Homosocial
Desire*. Nueva York: Columbia UP, 1985.

Semprún, Jorge. *Autobiografía de Federico Sánchez*. Barcelona: Planeta, 1982.

Sherzer, William M. *Juan Marsé: Entre la ironía y la dialéctica*. Madrid: Fundamentos, 1982.

Siles, Jaime. "Los novísimos: La tradición como ruptura, la ruptura como tradición." *Ínsula* 505
(1989): 9-11.

Silvestre, Laura. "Félix de Azúa: En principio era la narración." *La novela española actual:
Autores y tendencias*. Eds. Alfonso de Toro y Dieter Ingenschay. Kassel: Reichenberger,
1995. 33-54.

Sinnigen, Jack. *Narrativa e ideología*. Madrid: Nuestra Cultura, 1982.

Sobejano, Gonzalo. "La proyección satírica de 'Antagonía.'" *Ojancano* abril (1989). 17-28.

- Soberano-Morán, Antonio. "Ironía y parodia en *Recuento* de Luis Goytisolo: Crítica y destrucción de la España de posguerra." *Hispania* 72.3 (1989): 510-5.
- Sollors, Werner. *Neither Black nor White yet Both: Thematic Explorations of Interracial Literature*. Nueva York: Oxford UP, 1997.
- Sontag, Susan. "Notes on Camp." *Against Interpretation and Other Essays*. Nueva York: Doubleday, 1990. 275-292.
- Spivak, Gayatri Chakravorty. "Can the Subaltern Speak?" *Postcolonialism. Critical Concepts*. Ed. Diana Brydon. Vol. 4. Nueva York: Routledge, 2000. 1427-1477.
- Suñen, Luis. "Antagonía o la cuestión resuelta." *Quimera* 7 (1981). 53-6.
- Thorne, Kirsten A. "The Revolution that Wasn't: Sexual and Political Decay in Marsé's *Últimas tardes con Teresa*." *Hispanic Review* 65 (1997): 93-105.
- Torres, Maruja. *Mujer en guerra. Memorias*. Madrid: Aguilar, 1999.
- Trías, Eugenio. "Contra el progresismo." *Filosofía y carnaval y otros textos afines*. Barcelona: Anagrama, 1984. 91-5.
- . *El árbol de la vida. Memorias*. Barcelona: Destino, 2003.
- Tusquets, Esther. *Con la miel en los labios*. Barcelona: Anagrama, 1997.
- . *Confesiones de una editora poco mentirosa*. Barcelona: RqueR, 2005.
- . *El mismo mar de todos los veranos*. Barcelona: Lumen, 1978.
- Tusquets Blanca, Óscar. *Dalí y otros amigos*. Barcelona: RqueR, 2003.
- Valente, José Ángel. *Punto cero. Poesía 1953-1979*. Barcelona: Seix Barral, 1980.
- Vargas Llosa, Mario. "Una explosión sarcástica en la novela española moderna." *Ínsula* 233 (1966): 1 y 12.
- Vattimo, Gianni. *La sociedad transparente*. Trad. Teresa Oñate. Barcelona: Paidós, 1990.

Vázquez Montalbán, Manuel. *Crónica sentimental de España*. Barcelona: Random House Mondadori, 2003.

---. "El escriba sentado." *El escriba sentado*. Barcelona: Crítica, 1997. 13-24.

---. *Escritos subnormales*. Barcelona: Grijalbo Mondadori, 1995.

---. "Informe subnormal sobre un fantasma cultural." <http://www.vespito.net/mvm/gauche.html>

---. "La literatura española en la construcción de la ciudad democrática." *Revista de Occidente* 122-3 (1991): 125-133.

---. *Mis almuerzos con gente inquietante*. Barcelona: Planeta, 1984.

---. *Pasionaria y los siete enanitos*. Barcelona: Random House Mondadori, 2005.

---. "¿Y qué decir de los intelectuales?" *Panfleto desde el planeta de los simios*. Barcelona: Crítica, 1995. 33-53.

---. "Últimas tardes con Teresa. Los años épicos de los señoritos de izquierda." *El escriba sentado*. Barcelona: Crítica, 1997. 167-9.

Vernon, Kathleen M. "The Masks of Eros: Luis Goytisolo's *Antagonía*." *Revista de Estudios Hispánicos* 21.1 (1987): 85-99.

Vilarós, Teresa. "A Cultural Mapping of Catalonia." *The Cambridge Companion to Modern Spanish Culture*. Ed. David Gies. Nueva York: Cambridge UP, 1999. 37-53

---. "El menú del Vía Veneto, o la intelectualidad espectacular. (La Gauche Divine de Barcelona, alrededor de 1971)." *Tropelías: revista de teoría de la literatura y literatura comparada* 11 (2000): 169-80.

---. *El mono del desencanto. Una crítica cultural de la transición española (1973-1993)*. Madrid: Siglo XXI, 1998.

---. "The Passing of the *Xarnego*-Immigrant: Post-Nationalism and the Ideologies of Assimilation in Catalonia." *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies* 7 (2003): 229-246.

Weiss, Peter. *Persecución y asesinato de Jean-Paul Marat representados por el grupo teatral de la casa de la salud de Charenton bajo dirección del señor de Sade*. Versión de Alfonso Sastre. Hondarribia, Guipúzcoa: Hiru, 1993.

Winock, Michel. *Le Siècle des Intellectuels*. París: Seuil, 1997.