

Las culturas del tardofranquismo

Vicente Sánchez-Biosca

Universitat de València

Resumen: La producción cultural española durante los años sesenta y hasta la transición democrática plantea algunos espinosos problemas metodológicos al historiador: la relación (y, a menudo, escisión) entre cultura de las minorías y la cultura de masas, la recuperación contradictoria y progresiva de la cultura liberal interrumpida por la Guerra Civil y el franquismo y la mediación tecnológica en la definición de la cultura. El presente artículo examina estos aspectos tratando de reconocer en la diversidad de productos culturales diálogos implícitos o explícitos, debates entre el franquismo y los distintos sectores de la oposición que a menudo tienen lugar entre líneas; en suma, analizar los distintos registros de la cultura como una red compleja de intersecciones.

Palabras clave: cultura, tardofranquismo, historia cultural, cultura de masas, desarrollismo.

Abstract: The Spanish cultural production during the sixties and until the democratic transition raises some thorny methodological problems to historians: the relation (and, often, the split) between the minorities' culture and the masses' culture, the contradictory and progressive recovery of the liberal culture, interrupted by the Civil War and the Francoism, and the technological mediation in the culture's definition. This article studies all these aspects and tries to recognize, within the diversity of cultural products, some implicit or explicit dialogues, some debates among the Francoism and the different opposition groups that often take place subliminally; summing up, analyzing the different culture registers as a complex intersection network.

Key words: culture, «late francoism», cultural history, masses' culture, «desarrollismo».

Cultura, subcultura

En unos artículos que se convirtieron en clásicos, Manuel Vázquez Montalbán reflexionaba, desde las páginas de una revista emblemática de los años sesenta, *Triunfo*, sobre lo que, recogiendo la expresión de Antonio Machado, denominó *sentimentalidad* de los españoles durante el primer franquismo. El texto, datado en 1969 y aparecido dos años más tarde en forma de libro, fue *Crónica sentimental de España*. Señalaba el por aquel entonces novel escritor la urgente necesidad de recuperar la subcultura del franquismo (sus canciones, sus mitos populares, el fútbol y los toros) para contribuir a la comprensión de esa (ambigua) atmósfera compensatoria característica de la época, en la que se «sustituía la mitología personal heredada de la Guerra Civil por una mitología de las cosas». «La sentimentalidad colectiva —añadía— se identifica con una serie de signos de exteriorización: las canciones, los mitos personales y anecdóticos, las modas, los gustos y la sabiduría convencional. Todos estos signos exteriores son cultura popular y están configurados por los medios de formación de la cultura de masas. En los años cuarenta, la radio, la enseñanza, los cantantes callejeros y rurales, la prensa, la literatura de consumo se aprestaron a despolitizar la conciencia social»¹.

Vázquez Montalbán apuntaba al corazón del concepto de cultura, depositando ésta en una zona incierta entre la paracultura, la vida cotidiana, la mitología social y el imaginario colectivo; el ámbito de las representaciones sociales, simbólicas y culturales que había ocupado a la historia cultural y que los más recientes Estudios Culturales de procedencia angloamericana han elevado a la categoría de moda académica. Probablemente, se abordaban en España por primera vez los productos de masas bajo el prisma de la cultura y desde la perspectiva de su consumidor, el pueblo. Hacíase, de este modo, escorar la noción hacia su dimensión antropológica en lugar de privilegiar los componentes estéticos y el diálogo con la tradición culta. El autor se refería, efectivamente, a los años de la hambruna y el racionamiento, a la España del subdesarrollo. Sin embargo, las herramientas conceptuales, la sensibilidad cultural, política y periodística desde la que

¹ VÁZQUEZ MONTALBÁN, M.: *Crónica sentimental de España*, Barcelona, Grijalbo, 1998 (original en libro de 1971), p. 29.

analizaba el fenómeno procedían genuinamente de la década que había protagonizado al estallido en todos los órdenes de la cultura de masas, y lo había hecho de modo más abrupto que en otros países en los que el ascenso había sido gradual y progresivo.

Por las mismas calendas, un cineasta salmantino, Basilio Martín Patino, destacado en las filas del Nuevo Cine Español auspiciado por José María García Escudero desde los cuarteles de la Dirección General de Cinematografía y Teatro, forjó la idea, no muy distinta, de recorrer los sonidos y las imágenes (los iconos, más bien) que arroparon a los españoles durante el periodo comprendido entre el final de la guerra y el año 1954 y halló su rumor de fondo en las canciones populares de consumo y en los planos del noticiario NO-DO, único caudal de información audiovisual disponible hasta la llegada de la televisión. *Canciones para después de una guerra* fue mucho más que una película; fue un acontecimiento de su época y prolongó su vida a lo largo de siete años, desde el primer proyecto del productor Pérez-Tabernerero entregado a la Administración el 23 de abril de 1970 hasta su estreno en 1976. Entre medias, quedaba una tortuosa existencia cuyas muescas revelaban las ambigüedades de la censura franquista en esta época de recesión que siguió, desde 1969, a la relativa liberalización anterior: autorización del rodaje sin compromiso de admitir la obra concluida, posterior exigencia de supresiones, reacciones enfrentadas en el seno de la Prensa del Movimiento con motivo de un pase previo (1971), reconsideración del acuerdo y fulminante prohibición mediante un oficio que llevaba la marca personal de Carrero Blanco². La sensibilidad hacia la cultura popular de la cual nacía *Canciones...* expresaba, al propio tiempo, la inequívoca conciencia de la distancia abismal que separaba el presente de los años cuarenta. Y la mirada vertida sobre la ominosa década oscilaba entre la emoción nostálgica y la leve ironía.

Ni duda cabe de que la generalización de esta repentina atención (literaria, cinematográfica, cotidiana, anecdótica) prestada a los productos de la cultura de masas fue en lo sucesivo muy ambigua y resultaba a menudo arduo discernir entre lo que obedecía a la moda, a la inclinación por el anecdótico, a la nostalgia personal (no necesaria-

² Puede consultarse la vida pública de este film, así como la que le acompañó en los despachos de la administración en SÁNCHEZ-BIOSCA, V.: *Cine y guerra civil española. Del mito a la memoria*, Madrid, Alianza Editorial, 2006, pp. 250-260.

mente, aunque en ocasiones también, política), a la acerada crítica ideológica o, incluso, al espíritu *camp*, tan en boga (en la teoría) desde su celebración por Susan Sontag en su celeberrimo artículo de 1964. Los nombres de Terenci Moix (*El sadismo de nuestra infancia*, 1970), Luis Garrido (*Los niños que perdimos la guerra*, 1970), Francisco Umbral (*Memorias de un niño de derechas*, 1973) o Fernando Vizcaíno Casas (*La España de postguerra, 1939-1954*, de 1975), por sólo citar algunos, condensan este abanico. Lo cierto es que en estas páginas y estas imágenes hablaba a voces su época de enunciación, aun cuando su motivo de reflexión se remontara dos décadas atrás.

Había algo, sin embargo, más profundo y revelador, una clave consustancial a toda la cultura del franquismo: el papel asignado por él a la subcultura, toda vez que la tradición liberal fue cercenada, consumado el exilio de intelectuales e impuesta la delirante censura religiosa. Así, en los sesenta eclosiona con dinamismo tecnológico algo que ya había inspirado la cultura de la evasión que gobernó el subdesarrollo. El cine (el melodrama miserabilista, la españolada, la comedia de teléfonos blancos o los dramas históricos de cartón piedra en mayor medida que el por demás efímero modelo de «cruzada», que no sobrevivió a *Raza*), los toros (con el mito irreplicable de Manolete, sobre todo tras su cogida mortal en 1947 que fue vivida como tragedia nacional), la canción folclórica (llamada a vertebrar la castidad femenina con su esencia popular), el erotismo averiado de la revista, el fútbol (como deporte de masas para un público masculino), la literatura de quiosco y los seriales radiofónicos (para un auditorio fundamentalmente femenino) compusieron un mosaico que conjugaba nacionalismo obsesivo, populismo nada depurado, erotismo residual y mitología de lo genuino e inexpugnable, todo ello custodiado por los estrechos y siempre vigilantes límites de lo decible. Pero no es menos cierto que las clases subalternas compartieron, participaron y, en su evasión, quizá también cargaron de sentidos oblicuos esos espacios imaginarios durante los años de la posguerra³. Así pues, cualquiera que sea el énfasis que recomiende el enfoque metodológico adoptado por el estudioso (crítica artística, historia cultural, estudios

³ Ésta es la perspectiva de trabajo que adoptan, siguiendo a Gramsci, GRAMHAM, H., y LABANYI, J.: *Spanish Cultural Studies. An Introduction. The Struggle for Modernity*, Nueva York, Oxford University Press, 1995 (véase en particular su introducción). Esta misma orientación alimentará la revista *Journal of Spanish Cultural Studies*, aparecida en marzo de 2000 y publicada por Carfax.

culturales...), la propia naturaleza del franquismo exige, más que recomienda, un equilibrio entre los criterios estéticos y los sociológicos o, incluso, antropológicos, entre la cultura de las minorías y la de masas.

Cultura y desarrollismo

La cultura de los sesenta es consecuencia del desarrollismo económico y de las transformaciones que éste produjo en el orden demográfico, social, político, ideológico, educativo y cotidiano. Los electrodomésticos, el utilitario (la figura del Seat 600, cuya fabricación se remonta a 1957), el uso del plástico, la ampliación del parque de receptores de televisión, compañero de una radio nueva y dinámica que decoraba todos los hogares, el tocadiscos, los transistores *Vanguard...* son algunos de los iconos de la década que representan emblemáticamente las nuevas formas de vida de los españoles y que permanecen fijadas en carteles, fotos, campañas de promoción, anuncios televisivos o imágenes del noticiario cinematográfico. Confort pasó a ser la palabra mágica y el consumo se presentaba «como un sustitutivo de la democratización, al dar una apariencia de triunfo de las clases medias», tal y como ha señalado con acierto Ruiz Carnicer⁴. El desarrollismo, en suma, estuvo lejos de ser una doctrina económica y el franquismo la elevó al rango de «filosofía oficial del Estado»⁵. En este sentido, la puesta en marcha de una industria cultural firme surge de las transformaciones operadas por el impulso económico en la demografía española, la consumación del éxodo rural, la conversión de las ciudades en amplísimos espacios muy estratificados socialmente, la ampliación de la educación a fin de dar salida a las exigencias de la tecnificación. Cuando Vázquez Montalbán o Martín Patino desgajaban la sentimentalidad de la cultura de los años cuarenta en relación y por contraste con la alta cultura era con la conciencia de que la tecnología apenas había operado en ella y el aislamiento español se traducía en un hermetismo cultural, salvo para contadas elites.

⁴ RUIZ CARNICER, M. Á.: «La España desarrollista. Nueva sociedad, viejo régimen», en GRACIA, J., y RUIZ CARNICER, M. A.: *La España de Franco (1939-1975). Cultura y vida cotidiana*, Madrid, Síntesis, 2004, p. 275.

⁵ FUSI, J. P.: «El boom económico español», *Cuadernos Historia* 16, Madrid, 1985, p. 4.

La constitución de las clases medias, con sus necesidades de ocio, espectáculo y entretenimiento, movilidad y consumo, aspiración a la enseñanza y demanda de lectura, contacto con lo europeo a través de la incipiente cultura del viaje, pero sobre todo del turismo, fue obra inequívoca de los sesenta.

El proceso, complejísimo e inabarcable en el estrecho espacio de un artículo, exige atender a tres vectores principales. En primer lugar, la ampliación del consumo cultural en todos los registros se debe a la nueva capacidad económica de las clases medias (el consumo de bienes materiales se hace extensivo al consumo de prácticas culturales, como la literatura, los espectáculos o las revistas), pero también a la nueva aspiración cultural resultante del progreso en la educación de la población. Si combinamos ambos factores, el término ampliación entraña asimismo una diversificación de registros culturales. Por esta razón, el fenómeno afecta tanto al aumento de tirada de los periódicos, como a las revistas nuevas o de renovado impulso, incluidas las que se dirigen a un público interesado en la política y el debate intelectual (*Atlántida. Revista del Pensamiento Actual*, dirigida por Florentino Pérez Embid; *Cuadernos para el diálogo*; la reaparecida *Revista de Occidente*, bajo la dirección de José Ortega Spottorno, ambas en 1963, o la segunda época de *Triunfo*, desde 1962); tanto a la aparición y crecimiento de las colecciones de bolsillo de algunas editoriales, también ellas de nuevo impulso (Alianza, Ariel Quincenal, Bruguera Libro Amigo, Punto Omega de Guadarrama, precedidas por la pionera Biblioteca Breve de Seix Barral en 1956...), como a la literatura de consumo; y, *last but not least*, a los circuitos de exhibición cinematográfica, pues la Orden Ministerial de 8 de noviembre de 1962 concedía ayudas a los cine-clubs, además de reorganizar la Filmoteca Nacional y convertir el Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas en la más modernizada Escuela Oficial de Cinematografía, todo lo cual fortaleció un público ya fiel al cine europeo y moderno y unos profesionales capaces de producir algo semejante.

En segundo lugar, el régimen confiaba en que el bienestar y el auge del consumo llevaría aparejada una desideologización de los contenidos y de la demanda. Al filo de 1960 comenzaba a ser muy acentuado (y decepcionante para muchos) el divorcio entre desarrollo económico y (ausencia de) apertura política; divorcio que definió los debates intestinos del franquismo en los años siguientes y, en el

periodo comprendido entre 1962 y 1969, de sus mismos gabinetes⁶. Según esta presuposición (y, en la misma medida, anhelo), al gobierno de los expertos o tecnócratas que superaba la era de los ideólogos (lo que Gonzalo Fernández de la Mora sostuvo en su libro clásico *El crepúsculo de las ideologías*, 1965) correspondería un consumo cultural masivo y exento de crítica. No fue así y, en un proceso no menos diversificado, la transformación producida en el cuerpo social acentuó la contestación al régimen en los ámbitos laborales y públicos, la generalizó en sectores como la Universidad, ya activa desde las movilizaciones de 1956 y la exportó a nuevos ámbitos (barrios, parroquias, conciertos, calles, etc.). Si bien es innegable que hubo asentimiento al régimen (sobre todo, a esa figura de apariencia cada vez más pacífica y entregada a compulsivas inauguraciones, ceremoniales y a la caza y la pesca que fue Franco), no es menos evidente la proliferación de espacios de protesta y de lucha⁷. Y esta dialéctica entre consenso y disconformidad creciente queda paladinamente ilustrada en la poliseimia del término «posibilismo» que invocan numerosos protagonistas. En boca de José María García Escudero significa aperturismo pragmático desde el poder, que él mismo representaba: «Pero yo no he venido a hacer maximalismo, sino posibilismo —dice en momento tan temprano como 1962—. El posibilismo es el respeto a las circunstancias. ¿Y qué importa el posibilismo en este país, donde lo primero que hace cada cual en cuanto puede es sentarse encima de las circunstancias?»⁸. Muy distinta es la acepción desde la otra orilla, tal y como la enuncia José Ángel Ezcurra, alma de la política editorial de *Triunfo*: «Nuestra tarea discurría por el camino del posibilismo»⁹.

⁶ Véase el libro de PALOMARES, C.: *Sobrevivir después de Franco. Evolución y triunfo del reformismo, 1964-1977*, Madrid, Alianza Editorial, 2006, al que cabe reprochar la linealidad de su argumentación (sin duda erudita) desde el interior del régimen, sin tejerla con las voces discordantes de fuera de él. En todo caso, las numerosas memorias de protagonistas de los sesenta están plagadas de referencias a este divorcio.

⁷ La red semántica que define las actitudes ante el régimen durante los sesenta es todavía problemática: consenso, asentimiento, despolitización, aclamación... entrañan matices distintos que habría que desentrañar con mayor precisión de lo que se ha hecho hasta el momento.

⁸ GARCÍA ESCUDERO, J. M.: *La primera apertura. Diario de un director general*, Barcelona, Planeta, 1978, p. 41.

⁹ EZCURRA, J. Á.: «Apuntes para una historia», en ALTED, A., y AUBERT, P. (eds.): *Triunfo en su época*, Madrid, École des Hautes Études Hispaniques-Casa de Velázquez-Pléyades, 1995, p. 46.

Posibilismo era aquí buscar analogías con la política internacional, decir entre líneas, aludir, esquivar la censura y, cuando se aprobó la nueva Ley de Prensa e Imprenta en 1966, arriesgarse a ese «suspense» (la expresión es de Ezcurra) del depósito previo que era jugar al escondite con la Administración.

En tercer lugar, la diversidad de registros culturales que se impone en los años sesenta es ininteligible sin tomar en consideración el papel de la radio y, sobre todo, de la televisión como vehículos de uniformización del consumo cultural o pseudocultural. Aunque sus emisiones en Madrid datan de 1956, la televisión sólo alcanza un verdadero impacto en la vida española a mediados de la década siguiente. Con Fraga en la cartera de Información y Turismo, y Roque Pro Alonso como director general de Radio y TVE empieza el gran salto, aunque el hombre del ministro en televisión será Jesús Aparicio Berrial (16 de marzo de 1964 a 7 de noviembre de 1969)¹⁰. Manuel Aznar Acedo, jefe de programas de la SER, recurrió a una estratagema para introducir informativos en la cadena (a la sazón era obligatoria la conexión con los diarios hablados de RNE) y el 28 de septiembre de 1964 nació el Matinal de la Cadena SER, obra de Antonio Calderón¹¹. Decisivo es, pues, el despegue de los informativos radiofónicos, unido al auge del serial y la ficción dramática, cuya cima puede situarse entre 1964 y 1966, en lo que respecta a la radio¹². Por cuanto se refiere a la televisión, destacan el éxito social de los telefilms de procedencia norteamericana, los documentales como *Conozca Vd. España* (1966), el reporterismo de *A toda plana* (1964) y, años más tarde, *Datos para un informe* (1972), la creación de cine-club en noviembre de 1966, los espacios musicales y *shows* de los sábados por la noche, etcétera.

Si hay una fecha de plenitud en ambos medios, que lo es también de conciencia ministerial de su orquestación con otros instrumentos

¹⁰ BAGET HERMS, J.-M.: *Historia de la televisión en España. 1956-1975*, Barcelona, Feed-Back, 1993. También BARROSO, J., y TRANCHE, R. R. (eds.): *Televisión en España 12956-1996*, *Archivos de la Filmoteca*, 23-24, junio-octubre de 1996.

¹¹ Una síntesis de la historia de la radio española en estos años puede encontrarse en BALSEBRE, A.: *Historia de la radio en España*, vol. II, 1939-1985, Madrid, Cátedra, 2002.

¹² Recuérdese, por demás, que la Cadena de Ondas Populares Eclesiásticas (COPE) vio la luz en 1965, coincidiendo con el final de las sesiones del Concilio Vaticano II y con una programación muy semejante a la de sus competidores.

del Estado, ésta es la campaña de los «veinticinco años de paz» desplegada por Fraga y sus hombres de confianza. La centralidad mediática de este año de 1964 queda plasmada en la construcción de los nuevos estudios televisivos de Prado del Rey, inaugurados el 18 de julio, y la apertura de la emisora FM de RNE en Barcelona, ciudad que a finales de ese mismo año contaría con un centro de producción nuevo en Hospitalet, complementario al de Miramar. La cobertura de televisión se extendía a Canarias el 11 de febrero de 1964 y la Segunda Cadena, denominada popularmente UHF (*Ultra-High Frequency*), comenzaba su emisión el 15 de noviembre de 1966 bajo la dirección de Salvador Pons con un enfoque de mayor nivel cultural (a pesar de que su cobertura será durante años muy limitada). Poco antes, la publicación del Estatuto de la Publicidad (BOE de 11 de junio de 1964) decidía el tipo de televisión del futuro, pues su financiación reposaría en anuncios y, en consecuencia, el 23 de diciembre de 1965, el BOE publicaba la anulación del impuesto de lujo sobre la tenencia de receptores de televisión.

Que Fraga era consciente del papel unificador y propagandístico de la televisión queda manifiesto en el proyecto de los llamados teleclubs, inaugurados el 10 de febrero de 1964 y destinados a pueblos y aldeas diseminados por la geografía nacional: «El teleclub —decía un informe de 1966—, a un tiempo, ha de ser célula de debate e intercambio de ideas —diálogo— y remanso para un ocio civilizado»¹³. No lo fue en absoluto.

Este despliegue tecnológico, propagandístico y narrativo fue la base sobre la que se sustentó la gran mutación cultural del franquismo: la cristalización en sus imágenes y sus voces del imaginario popular español de los sesenta. Y es que estos medios (en particular la televisión) no disputaban con los antiguos espacios del entretenimiento (toros, cine, revista, espectáculos musicales, fútbol...), sino que los integraban y centralizaban en un espacio hogareño. Así, los héroes populares —cantantes pop, folclóricas, figuras del deporte como Orantes, Santana, Ocaña, Bahamontes o Urtain, los mitos del toreo...— no desaparecieron del *star system*, sino que hallaron en la televisión la acogida más generosa, una caja de resonancia que amplió su efecto público sin por ello forzarlos a abandonar los estadios de

¹³ *Semana de Estudios Superiores de televisión*, León, julio de 1966, recogido en *Estudios sobre televisión*, Madrid, Servicio de formación de TVE, 1967, p. 92.

fútbol, las escaladas de montaña, los escenarios o los ruedos. No deja de ser sintomático del solapamiento de los medios de comunicación y, si se nos apura, de su solidaridad que NO-DO gozara de su época dorada en los años del despegue televisivo (entre 1960 y 1967 editó tres números semanales) cuando todo hacía presagiar la competencia entre ambos. Ni tampoco que radio y televisión se repartieran como buenos hermanos el horario de la jornada (la radio reinando en las madrugadas y las mañanas, mientras la tarde y la noche quedaban reservadas para la pequeña pantalla).

Retóricas del diálogo, retóricas de la paz

En la guerra terminológica de los sesenta, diálogo es una palabra resonante cuyo campo semántico contrasta con la que el franquismo prefirió y por la que apostó a fondo, la paz. Una retórica de la paz anunciaba el régimen en 1959, al conmemorar los veinte años del final de la guerra que alcanzaría su éxtasis en los fastos de los «XXV años de paz» en 1964. La entronización del término «paz» respondía a un cambio de estrategia para ganarse a las generaciones que no habían sufrido la guerra y, al tiempo, beneficiarse de la bonanza internacional y la superación del subdesarrollo. Paz había de entenderse en ese dialecto como sumisión del otro, pero, al menos en las formas, admitía la integración del enemigo en la España del éxito y sustituía a (en realidad, coexistía con) el término hasta entonces dominante, de victoria. Este funcionamiento de los conceptos requiere alguna explicación.

Uno de los rasgos más sorprendentes del uso del lenguaje por el franquismo es su extraña dialéctica entre inmutabilidad y cambio. Su vocación de eternidad generó una tenaz resistencia a la adopción de nuevos conceptos que, pese a todo, iban imponiendo las nuevas estrategias de captación de las masas. Lo curioso es que, en lugar de sustituir a los anteriores (con los que se hallan en contradicción lógica), los nuevos conviven con ellos prolongadamente, lo que no implica que posean la misma intensidad ni la misma frecuencia. Victoria, paz, cruzada, rojos, anti España, entre otros, no caerían, por tanto, jamás en desuso, pero coexistirían, a medida que el tiempo transcurre y las estrategias se diversifican, con otros más neutros como guerra de España, guerra civil, republicanos... El historiador ha de estar atento a esta dinámica tan particular, sin ignorarla, mas tampoco dejándose

llevar por la suposición (lógica, por otra parte) de que el lenguaje fundacional del régimen iba a desvanecerse por la entronización de un discurso más civilizado y tolerante. Los discursos de Franco confirman fehacientemente lo contrario.

Pues bien, frente a la oscilación entre victoria (uso antiguo) y paz, neologismo del régimen, el término diálogo apunta en otra dirección, pues parte de la premisa de la igualdad y respeto por las ideas del otro. En el recurso a esta voz hay, como advertía Santos Juliá, un cambio decisivo de actitud política, en el que se sustituye «la política de comprensión por el diálogo como política»¹⁴.

Fue éste, y no por azar, el término escogido por Joaquín Ruiz-Giménez, responsable del intento fallido de liberalización que emprendió entre 1951 y 1956 su ministerio de Educación Nacional, para titular la revista que vio la luz en octubre de 1963, bajo la redacción de Pedro Altares: *Cuadernos para el diálogo*; un diálogo que se deslizó significativamente de interlocutores al cabo de sus dos primeros años y, de buscarlos en el régimen, acabó, como el propio Ruiz-Giménez a raíz de su profunda reflexión sobre el contenido de la encíclica *Pacem in terris* (11 de abril de 1963), hallándolos en la oposición con la que fue identificándose¹⁵. Y es allí, a su vez, donde encontró nuevas formas de diálogo entre sectores distintos de la oposición y credos antes enfrentados (el entablado entre marxistas y cristianos es tal vez el más significativo y fértil). Como señala Muñoz Soro, «*Cuadernos* fue un lugar de sociabilidad y agregación cultural, además de un puente entre la generación de la guerra, reconciliada en Múnich en 1962, y las nuevas generaciones que habían entrado simbólicamente empujando a la reunión de Los Molinos de 1965»¹⁶.

La referencia a Múnich está plenamente justificada, pues el lenguaje de lo que el régimen bautizó como «contubernio de Múnich» (el IV Congreso del Movimiento Europeo celebrado en la capital de Baviera entre el 5 y el 8 de junio de 1962) fue el de la reconciliación, cicatrizando las heridas de la Guerra Civil. Ese discurso pacificador

¹⁴ JULIÁ, S.: *Historias de las dos Españas*, Madrid, Taurus, 2004, p. 401.

¹⁵ La experiencia religiosa de Ruiz-Giménez y el impacto del pontificado de Juan XXIII y del Vaticano II fueron muy bien sintetizados por alguien que los conoció directamente. Véase DÍAZ, E.: *Pensamiento español en la era de Franco (1939-1975)*, Madrid, Tecnos, 1983, pp. 116 y ss.

¹⁶ MUÑOZ SORO, J.: *Cuadernos para el diálogo (1963-1976). Una historia cultural del segundo franquismo*, Madrid, Marcial Pons, 2006, p. 22.

de Múnich hirió profundamente al régimen porque le arrebató un lenguaje que él mismo trataba tímida y fraudulentamente de poner en circulación desde finales de los cincuenta. La convergencia entre oposición interior (encarnada por Dionisio Ridrejo, cuyo definitivo desmarque respecto al régimen queda impreso en un libro publicado precisamente ese año —*Escrito en España*— aunque en Buenos Aires), exilio de derechas (Gil-Robles o Salvador de Madariaga) y de la izquierda socialista, suturaba heridas que se remontaban a la contienda civil desactivando el pseudodiscurso de integración del vencido en los valores del vencedor que proponía el régimen con su retórica de la paz. Sólo esto podría explicar la desproporcionada reacción, rebotante de exabruptos, que desencadenó la prensa franquista en los días siguientes. La alocución de Madariaga, al concluir la reunión muniquesa, enfatizaba el barrido sin apelación de la actitud «condescendiente» esgrimida por el franquismo: «La guerra civil que comenzó en España el 18 de julio de 1936 [...] terminó en Múnich anteayer, el 6 de junio de 1962 [...]. Los que antaño escogimos la libertad perdiendo la tierra y los que escogieron la tierra perdiendo la libertad nos hemos reunido para otear el camino que nos lleve juntos a la tierra y a la libertad. Aquí estamos todos menos los totalitarios de ambos lados»¹⁷.

El lenguaje de la reconciliación (el PCE, ausente por cierto de Múnich, ya lo había planteado en 1956) se emparentaba con diálogo y entraba en una red lingüística harto delicada porque los deslices se producían entre la derecha y la izquierda, la oposición y el régimen, los comunistas y los demócratacristianos. Sólo la eficiencia informativa del equipo de Fraga, quien tomó posesión de su cartera apenas un mes más tarde, demostraría estar a la altura de los combates retóricos, de las estrategias del discurso y de la propaganda moderna, sin necesidad de perder los nervios.

Si este enfrentamiento verbal y reajuste propagandístico se produjo en 1962, dos acontecimientos editoriales del año anterior anunciaban la necesidad imperiosa de una recomposición narrativa. Veía la luz ese año la segunda parte de la trilogía que José María Gironella consagró a la Guerra Civil, *Un millón de muertos*, cuya primera parte —*Los cipreses creen en Dios*— databa de 1953. Con un tirada de

¹⁷ Citado en SATRÚSTEGUI, J.: *Cuando la transición se hizo posible. El «contubernio de Múnich»*, Madrid, Tecnos, 1993, p. 14.

50.000 ejemplares, su prólogo exponía el objetivo de dar una respuesta ordenada y metódica a los libros que sobre la guerra habían escrito Ernest Hemingway, Arthur Koestler, André Malraux, George Bernanos y Arturo Barea. La crítica que Luis Emilio Calvo-Sotelo redactó para el diario *Ya* permitía colegir el umbral de la comprensión hacia el enemigo en los aledaños del poder, pues novelista y crítico habían sido al fin y al cabo compañeros de filas. Calvo-Sotelo reprochaba a Gironella su consideración de la guerra como una barbarie o como una tragedia, reivindicando en cambio su componente épico, por lo que *Un millón de muertos* aparecía así como «la obra más triste y desolada que se ha escrito en España desde la posguerra, un alegato negativo y desértico que afea una hermosa página sin beneficio para nadie, tratando de aplicar una vacuna inútil y recusable por lo que tiene de falsificada»¹⁸. Paz, sí, pero la que brindaba la mano caritativa del vencedor para amparar al derrotado y arrepentido¹⁹. Fue igualmente 1961 el año de *La guerra civil española*, el ensayo histórico de Hugh Thomas que inauguraba la colección *España contemporánea* publicada por Ruedo Ibérico. Su tono narrativo accesible a un vasto público hacía más plausibles, gracias a la moderación, sus tesis razonadas y nada conformes con la doxa franquista, las cuales circularon por España de modo oficioso.

Fueron años de diálogos elípticos, respuestas implícitas y explícitas, enfrentamientos larvados pero cristalizados en consignas muy meditadas, que migraron entre el interior y el exterior del país. E inevitablemente también se confrontaron las imágenes. En 1962, el cineasta francés Frédéric Rossif solicitó a las autoridades españolas permiso de rodaje para realizar un documental sobre las costumbres españolas que debía titularse *Espagne éternelle*. Anhelante de exportar su imagen al extranjero en tiempos prometedores, la administración franquista no dudó en dar facilidades al cineasta. Sin embargo, el montaje de la película fue un hachazo para el régimen, pues *Mourir à Madrid*, su título de estreno, era una denuncia inmisericorde contra la dictadura, siguiendo las convenciones de ese discurso antifascista de entreguerras, que se recuerda como la gran causa moral de la izquier-

¹⁸ CALVO-SOTELO, L. E.: *Crítica y glosa de Un millón de muertos*, Madrid, edición particular de amigos del autor, 1961, sin paginación.

¹⁹ H. R. SOUTHWORTH (*El mito de la cruzada de Franco. Crítica bibliográfica*, París, Ruedo Ibérico, 1963, p. 28) pondría el dedo en la llaga dos años más tarde al señalar la laguna mitográfica que en el terreno de la literatura habían tenido los franquistas.

da. Su catálogo de motivos, en el que se daban la mano el exilio español y la inteligentsia parisina, incluía Guernica, la resistencia de Madrid, la batalla de Teruel, el asesinato de Lorca, la entrega de las Brigadas Internacionales, etcétera, a lo que Rossif añadía el tópico de una España rural y arcaica; en suma, la Guerra Civil contemplada como la última guerra romántica²⁰. Conscientes las autoridades españolas del efecto que podía desencadenar la difusión del film, no escatimaron esfuerzos ni gestiones para evitar su estreno. No lo lograron.

La cinta de Rossif fue contestada desde las pantallas nacionales por *Morir en España* (Mariano Ozores, 1965) y *¿Por qué morir en Madrid?* (Eduardo Manzanos, 1965), concebida ésta como explícita diatriba contra *Mourir à Madrid*, apoyándose en sus mismos planos y oponiéndole otros argumentos. Frente a la España rural evocada por Rossif, Manzanos apelaba con pragmática autoridad a la urbana, bulliciosa, moderna y pacífica, donde las clases medias y el turismo florecían por doquier. Esa España que el ingenio de Fraga logró sintetizar en el eslogan «*Spain is different*», donde se daban la mano modernidad y raíces étnicas. En cualquier caso, la copresencia de argumentos no se hizo pública porque la película no fue estrenada. ¿Para qué responder a una película extranjera, si hacerlo implicaba darla a conocer en las pantallas propias? El Ministerio de Información y Turismo prefirió la contestación oblicua, la de *Franco ese hombre*, columna vertebral de los «XXV años de paz» y hagiografía de Franco, único valor irrenunciable del régimen en 1964. La campaña de sellos, carteles, el despliegue de NO-DO y de la serie *Imágenes*, la insistencia obsesiva de la televisión, el delirio conmemorativo, los certámenes literarios y artísticos rebasaban en eficacia cualquier confrontación directa. *¿Por qué morir en Madrid?* fue, pese a su resultado, ejemplar pues ponía en evidencia lo que Jorge Semprún denominaría años más tarde, en 1972, las dos memorias²¹.

²⁰ Contra esa *doxa* en la que se enrocó una izquierda fijista y un exilio privado de relación con la España real arremetería, apenas dos años más tarde, la voz de un disidente del PCE, Jorge Semprún, a través de su *alter ego* Diego Mora en *La guerre est finie* (Alain Resnais, 1965) clamando: «España, la mala conciencia de la izquierda europea». Para sancionar: «España no es ya el sueño de 1936, sino la verdad de 1965, por desconcertante que parezca. Han transcurrido treinta años y estoy harto de los antiguos combatientes».

²¹ BERTHIER, N.: «*Por qué morir en Madrid* contra *Mourir à Madrid*: las dos memorias enfrentadas», *Archivos de la Filmoteca*, 51 (octubre de 2005), pp. 139-140.

Esta contraofensiva que acogía el discurso enemigo no fue un hecho aislado ni circunstancial; coincidió en el tiempo y en la intención con la estrategia emprendida por Ricardo de la Cierva al frente de la Sección de Estudios sobre la Guerra de España de recopilar y dar respuesta por vez primera a la producción bibliográfica de procedencia republicana ofreciendo, dentro de la versión oficial, un tono más argumentado y positivista, es decir, verosímil ante el evidente triunfo de las tesis republicanas en el ámbito libresco y académico. Los títulos de los tres libros que surgieron del proyecto son ilustrativos del tono adoptado: *Cien libros básicos sobre la Guerra de España* (1966), *Los documentos de la primavera trágica: análisis documental de los antecedentes inmediatos del 18 de julio de 1936* (1967) y *Bibliografía general sobre la guerra de España (1936-1939) y sus antecedentes históricos. Fuentes para la historia contemporánea* (1968). El lenguaje épico, en cuyo hermetismo se había refugiado el franquismo para su fracaso historiográfico, daba paso a la argumentación histórica, por insuficiente y trapacera que ésta fuera.

Sin embargo, detrás de esta tentativa había otra voz insidiosa para el régimen. Se había radicado en el parisino boulevard de Malesherbes, desde donde José Martínez Guericabeitia y sus compañeros (Ramón Viladás, Vicente Girbau y Nicolás Sánchez-Albornoz, entre otros) entablaron una guerra sin cuartel contra el régimen a través de la editorial Ruedo Ibérico (1961) y, desde 1965, de la revista *Cuadernos de Ruedo Ibérico*. No fueron para el franquismo tan inocuos estos dardos como los que procedían de las recalitrantes figuras del exilio, en general parapetadas (como denunciaría amargamente Max Aub en *La gallina ciega*) en una España perdida en el recuerdo. La estrategia de los nuevos editores estaba calculada para penetrar en el país a través de los numerosos turistas que visitaban anualmente París, los cuales difundirían subterráneamente sus publicaciones en la Península. Algunos apoyos editoriales y personales reforzaban, por demás, la precisión de sus andanadas: Juan Goytisolo auxiliaba con originales descartados desde la editorial Gallimard, donde a la sazón trabajaba; Carlos Barral, por su parte, lo hacía desde el interior a través de Seix Barral²². Y, por descontado, los autores se repartían entre hispanistas

²² Véase FORMENT, A.: *José Martínez: la epopeya de Ruedo Ibérico*, Barcelona, Anagrama, 2000. Y también la edición en CD de *Cuadernos de Ruedo Ibérico*, Barcelona, Faximil Edicions Digitals, 2002.

del exterior y opositores del interior. Jorge Semprún y Fernando Claudín, expulsados del PCE en 1964, tensarían el debate con los comunistas. Si hubiéramos de buscar las obras emblemáticas del papel desempeñado por Ruedo Ibérico en relación con el franquismo, se impondrían los tres ensayos de Herbert R. Southworth, a saber: *El mito de la cruzada de Franco* (1963), *Antifalange. Estudio crítico de «Falange en la guerra de España»* de M. García Venero (1967) y *La destrucción de Guernicá. Periodismo, diplomacia, propaganda e historia* (1975). Concebidos todos ellos como trabajos de crítica bibliográfica, su empeño fue el desmontaje minucioso de los mitos franquistas, que el erudito norteamericano analizaba con escalpelo y un tesón implacable, señalando sus grietas argumentativas y sus inconsecuencias documentales. Más que diálogo, el término que correspondería a estas publicaciones y, en último análisis, a las aportaciones lideradas por José Martínez es el neologismo deconstrucción.

Traumas, introspecciones, crítica

Si algo se admite comúnmente como rasgo definitorio de la literatura de los años sesenta es la superación del realismo social propio de la década precedente, tanto en la llamada poesía social como en la novela, marcada ésta por un influjo neorrealista que también representó en el cine el momento de cambio hacia 1955. El símbolo de esta superación fue *Tiempo de silencio*, de Luis Martín Santos, en 1962. El divorcio que exhibe esta novela entre tema y tratamiento no deja de sorprender: mientras la sordidez del tema y el clima angustioso de *Tiempo de silencio* recrean la atmósfera del realismo social (las chabolas de Madrid, la decepción profesional de un investigador en el sordido subdesarrollo de 1949, todo incrustado de un catálogo de acciones que recuerdan —aunque no necesariamente coinciden— con el tremendismo de la novela de posguerra —aborto, incesto y crimen—), el estilo, inspirado en el *Ulysses* de James Joyce, es marcadamente experimental, basado en el monólogo interior, paródico por momentos. Introspección y experimentalismo formal se convierten, así, en un díptico que sintetiza el abandono del realismo de los cincuenta, si bien estos dos rasgos no aparecen siempre unidos. Mientras los disidentes del régimen optaban por un lenguaje político del diálogo, cualquiera que fuera en cada caso su interlocutor, la cultura de las

minorías se inclinó por la introspección, escogiendo el monólogo como forma privilegiada; monólogo culpable a veces, resentido otras, traumático casi siempre.

En una forma de expresión artística menos propicia a las audacias y vanguardismos formales como es el cine, *La caza* (Carlos Saura, 1965) desplegó por escenario un paisaje árido propio de *western*, marcado a fuego por el pasado bélico, y lo hizo habitar por tres representantes de la generación de los vencedores, plagados de resentimientos, frustraciones y derrumbe moral. Ante el mudo y abrasado paisaje de una antigua batalla, perpetrarán una orgía de barbarie y sangre ante el estupor y el terror de un joven que los acompaña. No es abusivo traer a la memoria el paraje llagado por la lejana contienda que en 1956 dibujara Rafael Sánchez Ferlosio en *El Jarama*; sin embargo, el procedimiento formal de Saura dista de la estética neutra de la grabadora, del registro neutro que fue atribuido a Sánchez Ferlosio, y apuesta por los monólogos interiores de los protagonistas, aun si su estructura sintáctica es menos radical que los de Martín Santos, demostrando así el sello de la nueva época y el papel de la introspección. No otro es el sentido que en poesía adquirió lo que Robert Langbaum bautizó como «poesía de la experiencia» y que tuvo en Jaime Gil de Biedma su adalid, pero influyó a numerosos poetas posteriores. La síntesis fue también característica del Equipo Crónica formado por Manolo Valdés y Rafael Solbes, quienes desde el año de su fundación, 1964, recurrieron a las fuentes del *pop art*, dándole a los soportes una decidida temática de crítica política.

En realidad, los años en los que el régimen se festejaba a sí mismo y se sentía aclamado por la aprobación en Referéndum de la Ley Orgánica del Estado (14 de diciembre de 1966) fueron también los del fracaso estrepitoso del franquismo en la batalla de la cultura y de las ideas, en cuyo escenario «sólo le quedaba confiar en el evidente divorcio que seguía existiendo entre la cultura de masas y la cultura de las minorías»²³.

La fractura prosiguió a medida que avanzaba la década, acentuando la banalidad cultural del franquismo, más todavía si cabe que en la inmediata posguerra o con la reacción de los mal llamados falangistas liberales, entre los que todavía el régimen podía ostentar nombres de prestigio. *Cinco horas con Mario* (Miguel Delibes, 1966) daba al

²³ FUSI, J. P.: *Un siglo de España. La cultura*, Madrid, Marcial Pons, 1999, p. 136.

monólogo una forma asfixiante: en el velatorio de su esposo, Carmen entona reproches hacia ese perdedor idealista que fue su esposo, mientras crecientes indicios van abriendo poco a poco la brecha de la culpabilidad de la vencedora, de su desgarró íntimo y también de su honda deshonestidad. No era en apariencia *El tragaluz* (Antonio Bue-ro Vallejo, 1967) un monólogo, sino un «experimento», como reza su subtítulo, mas en ese pozo fantasmagórico hundido bajo el tragaluz que se abre a la superficie exterior (su escena) desfilan las sombras de la enajenación mental del padre y de la culpa, los engaños y las humillaciones de Vicente. Y todas ellas se remontan a la guerra, como todas ellas tienen su sede en la familia. Con no menos experimentación formal, *Señas de identidad* (Juan Goytisolo, 1966) iniciaba una rabiosa revisión y rechazo de leyendas y mitos hispánicos que el autor, inspirándose en las tesis de Américo Castro, proseguiría en *La reivindicación del Conde don Julián* (1970) y *Juan sin tierra* (1975). *Últimas tardes con Teresa* (Juan Marsé, 1966) proyectaba la vestidura del realismo social sobre lo que había de ser el tema recurrente de su autor, la memoria. *Vísperas, festividad y octava de San Camilo del año 1936 en Madrid* (Camilo José Cela, 1969) caía como otro monólogo cargado de remordimiento cuyo arco temporal comprendía entre el 11 de julio de 1936 y la semana siguiente al Alzamiento²⁴. Por su parte, el clima claustrofóbico, mítico y amenazante que pintó en lenguaje críptico Juan Benet arranca en *Volverás a Región* (1968), cuya proyección de futuro radiografía apuntaba con estas palabras José-Carlos Main-ner: «*Volverás a Región*, la novela que aparentemente postuló el triunfo de la literatura sobre el testimonio, de la imaginación sobre la realidad, es también —como un destino inevitable— una espléndida reflexión sobre la guerra civil. Con ella empieza su periodo literario *mitológico* y se explican, años después, cosas tan dispares como *Si te dicen que caí*, *Mazurca para dos muertos* o *Beatus ille*»²⁵.

Podríamos proseguir la enumeración de las quiebras de esos años de derrota cultural definitiva del neofranquismo (si este término no es una contradicción en los términos). La renovación del lenguaje poéti-

²⁴ Compárese la secuencia, nada exhaustiva, que acabamos de referir con su contemporánea *Un millón de muertos* (1966) y se atisbará sin esfuerzo el desequilibrio cultural, estético, introspectivo y de calado entre «las dos Españas» a mediados de los sesenta.

²⁵ MAINER, J.-C.: «Sombras regionatas», en *De postguerra (1951-1990)*, Barcelona, Crítica, 1994, p. 93.

co a mediados de los sesenta por muchos de los que en 1970 antologaría Josep Maria Castellet en su célebre *Nueve novísimos poetas españoles* (Pedro Gimferrer, Guillermo Carnero, Félix de Azúa o Jaime Siles...) lo atestigua. Pero es muy posible que fuera *La prima Angélica*, la película surgida del ya bien robusto tándem Elías Querejeta-Carlos Saura en 1973, la obra que extendería a un más vasto público la fusión entre experimentalismo e introspección bajo la forma angustiosa de la pesadilla y el delirio. Al trasladar las cenizas de su madre a un lugar de la meseta castellana, Luis, hijo de republicanos que pasó su educación sentimental bajo la bota enemiga, se ve anegado repentinamente por los fantasmas del pasado. No se trata en puridad de memoria; en el zumbir de las reminiscencias, toma cuerpo la pesadilla y el Luis adulto se sumerge en el mundo de antaño sin perder su forma actual. El bucle del tiempo se cierra, asfixiante y claustrofóbico, sobre él y el relato concluirá sin que su protagonista pueda retornar al presente, replegado en posición fetal mientras su tío falangista le inflige un cruel castigo corporal.

Barcelona, Europa, los *sixties*

Cultura de masas y cultura popular, *midcult* y pseudocultura, batalla cultural y esquizofrenia española, asentimiento o consenso, diálogo (abierto, elíptico) y disidencia... son éstos algunos de los temas que hemos visitado en este texto con inevitable rapidez. Si los años sesenta se presentan en el mundo occidental como un verdadero reto a la noción de cultura, la cuestión es todavía más lacerante en nuestro país porque la cultura de las minorías (la cultura liberal europea y la tradición española que cristalizó en los años veinte y los treinta) había sido amputada y, por su parte, la cultura de masas, incipiente en los años veinte y durante la República, se había disipado cayendo el país en el túnel del subdesarrollo²⁶. Este cuadro es, no nos cabe duda, demasia-

²⁶ Basta recordar el florecimiento durante los años veinte y la República de las bibliotecas y la edición de libros y prensa, la arquitectura urbana, la lucha contra el analfabetismo y el desarrollo de la cultura de masas como el cartel, la moda, los toros para percibir, en un sentido amplio del término cultura, hasta qué punto se hizo la oscuridad. Véase una muy esclarecedora visión de conjunto en SERRANO, C., y SALAÜN, S. (eds.): *Los felices años veinte. España, crisis y modernidad*, Madrid, Marcial Pons, 2006.

do esquemático para dar cuenta de lo acaecido. Sin embargo, lo esquemático se convertiría en inadecuado si omitiéramos una serie de fenómenos que cristalizaron en la Barcelona de los sesenta y comienzos de los setenta, pero que podría detectarse con menor intensidad y completitud en otras partes de la geografía española.

Jordi Gracia ha presentado un cuadro muy vivo del florecimiento de esta ciudad hacia mediados de la década hasta el punto de que todo en ella parecía denegar el país y el contexto en el que sucedía. La literatura latinoamericana vivía su *boom* editorial cautivando día a día a un público más amplio; es más, figuras como Vargas Llosa, García Márquez o Julio Cortázar deambulaban por sus calles. Las editoriales vivieron, con Tusquets y, sobre todo, la iniciativa de Carlos Barral, un auge sin precedentes, tanto en variedad como en presencia pública y ventas. La literatura marxista se encontraba con relativa facilidad en las librerías y era accesible con una no menos sorprendente normalidad; también lo hacían los iconos y gurús, ciertamente menos amenazantes, de los sesenta, de Erich Fromm a Herbert Marcuse; y, por demás, la atención a la cultura mediática de otros países (Italia en particular) se plasmaba en algunos títulos de la editorial Lumen (Umberto Eco y sus *Apocalípticos e integrados*, o el Gillo Dorfles del *kitsch*) o, más tarde, de Gustavo Gili. La vida cultural era tan intensa como hermética y mundana, y figuras como Tàpies, Oriol Bohigas, Gonzalo Suárez, Jacinto Esteva, Ricardo Bofill, Juan Marsé, entre muchos otros, constituían una fantasía de *gauche divine* particular, que miraba sin complejos lo que ocurría en Europa y el universo de los sesenta, en música, poesía, novela, la cultura de masas.

Estas particularidades, no exentas de solipsismo, constituyeron uno de las más sorprendentes aristas del tardofranquismo: «Es cierto —reconoce Gracia— que España apenas vive intensamente nada de ese nuevo talante occidental, muy fugitivo también, pero decisivo para entender el final de los sueños dogmáticos y las ilusiones utopistas del comunismo soviético. Sin embargo, el arte y la literatura sí reflejaron mucho de ese mismo talante en la medida que se convirtieron en testimonios privilegiados del desfase o incluso el corte que está viviendo España entre unos grupos minoritarios, profesionales urbanos, fuertemente politizados y a menudo conspiradores ocasionales en la caída de la dictadura, y una sociedad mayoritariamente adaptada a las circunstancias o muy recelosa ante formas de libertad moral que ve muy ajenas a las aptitudes innatas (e históricas) de los español-

les»²⁷. De nuevo, la escisión entre cultura de las minorías y cultura de masas, pero viviendo en esta fantasía de recreación de un mundo en el que, ahora sí, los *sixties* (París, Estados Unidos) estaban muy próximos. En medio de esta fosa abierta, los movimientos ciudadanos y obreros, la combatividad creciente de la prensa, los cantautores de las nacionalidades (la *nova cançó* fue una verdadera institución de protesta desde 1963) aportaban su principio de realidad. Una vez más la tensión.

Epílogo

En un excelente ensayo dedicado a la cultura de la transición, insistía José-Carlos Mainer en la imposibilidad, más que dificultad, de establecer cortes temporales en la historia del pensamiento y menos aún en la historia de las mentalidades²⁸. Coherente con ello, trazaba un itinerario en el que los ascensos y descensos por la pendiente del tiempo eran frecuentes, retomando hilos que se remontaban a los sesenta, otros que se habían interrumpido (pero no desaparecido de las conciencias) incluso con anterioridad, para trenzarlos con las nuevas condiciones (tecnológicas, políticas, sociales, internacionales) de la cultura. Lo cierto es que en los años sesenta germinaron muchas de las claves culturales (su dimensión y envergadura están todavía por determinar) que, sin incurrir en simplificaciones teleológicas, estallaron (es decir, se impusieron y extendieron entre la población) en los años eufóricos de conquista de las libertades.

Empero, algo caracteriza ese proceso de curso incierto e indefinido que fue la transición: la puesta en marcha de una implacable maquinaria de análisis. Cualesquiera que sean las *doxas* actuales en torno a su supuesta amnesia o al tan cacareado pacto de silencio, la cultura de la transición fue el escenario más rebosante de la historia reciente en cuanto a revisión de discursos y tesón metalingüístico, es decir, en la reflexión sobre los discursos heredados (mitos, epopeyas, lugares comunes, consignas...). Más que discursos en primera instancia, sobre los hechos (los hubo, claro está, como también una apuesta

²⁷ GRACIA, J., y RUIZ CARNICER, M. A.: *La España de Franco...*, op. cit., p. 348.

²⁸ MAINER, J.-C.: «La vida de la cultura», en MAINER, J.-C., y JULIÁ, S.: *El aprendizaje de la libertad. 1973-1986. La cultura de la transición*, Madrid, Alianza Editorial, 2000, p. 104.

por «echar al olvido» lo que entorpeciera la apuesta de futuro, como señaló con feliz expresión Santos Juliá²⁹, el espíritu analítico de la transición, como sucedió con el primer cubismo, pasó revista, desmanteló, desmembró y examinó al microscopio los discursos recibidos. Resulta grotesco y de una ignorancia que mueve al rubor la queja del pacto de olvido... en lo que a cultura se refiere. No comenzó entonces esta actitud crítica y analítica. Por permanecer en los márgenes que este texto se ha marcado, *Crónica sentimental de España* y *Canciones para después de una guerra* fueron, a su manera, discursos sobre discursos, revisión y análisis de los heredados del franquismo y, en este sentido, bien pudieran responder al espíritu de la transición, si no fuera porque se encontraban emocionalmente sin horizonte. Valga, para perfilar el umbral del cambio, observar otra película coetánea de *Canciones...* y firmada por su mismo autor: *Caudillo*. El tono emotivo se ha evaporado y el desmontaje analítico reina todopoderoso. No se trata de desmitificar sin más la imagen de un caudillo considerado por el discurso oficial de décadas responsable ante Dios y ante la Historia; se trata de desmontar un discurso preciso, la hagiografía de *Franco ese hombre*, en la médula orgiástica del régimen.

Ese espíritu analítico, no carente de sintonía con mucho de lo que aquí se ha tratado, es propio de otra zona de la historia cultural. Probablemente, una ilusión y un mosaico, una recuperación de la cultura liberal y una incorporación en el discurso de Occidente. Nada era radicalmente nuevo. Y, con todo, una historia cultural se ocupa de las representaciones simbólicas, de los valores, que actúan en una sociedad determinada, de sus monumentos y sus conmemoraciones, de sus rituales y de su proyección pública. Y, ahí sí, el horizonte fue otro, no siempre fácil de deslindar, pero no menos reconocible en su gesto simbólico. Las representaciones simbólicas de la transición constituyeron una transformación cultural impresionante y radical. Una nueva escena lo exigía.

²⁹ JULIÁ, S.: «Echar al olvido. Memoria y amnistía en la transición», *Claves de Razón práctica*, 129 (2003), pp. 13-24.