



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI VERONA

DIPARTIMENTO DI
ROMANISTICA

DOTTORATO DI RICERCA IN
LETTERATURE STRANIERE E SCIENZE DELLA LETTERATURA

CICLO XX

LAS PÁGINAS LITERARIAS DE *TRIUNFO*
DEL TARDOFRANQUISMO AL COMIENZO DE LA TRANSICIÓN (1970-1978)

LE PAGINE LETTERARIE DI *TRIUNFO*
DAL TARDOFRANCHISMO ALL'INIZIO DELLA TRANSIZIONE (1970-1978)

REALIZZATA IN COTUTELA CON L'UNIVERSITÀ DI SALAMANCA

S.S.D. L-LIN/05

Coordinatori: Per l'Università di Verona

Prof./ssa Anna Maria BABBI

Firma Anna Babi

Per l'Università di Salamanca

Prof./ssa José Antonio BARTOL HERNÁNDEZ

Firma _____

Tutori:

Per l'Università di Verona

Prof./ssa Silvia MONTI

Firma Silvia Monti

Per l'Università di Salamanca

Prof./ssa José Antonio PÉREZ BOWIE

Firma _____

Dottorando: Dott./ssa Paola BELLOMI

Firma Paola Bellomi

ÍNDICE

JUSTIFICACIÓN	7
PERIODÍSTICA Y COMPARATISMO PERIODÍSTICO-LITERARIO: DEFINICIÓN Y OBJETIVOS	13
I. PRIMERA PARTE	25
1. Panorama crítico	27
2. Historia de la revista	34
2.1 El <i>Triunfo</i> previo (1946-1962)	34
2.2 La formación de <i>Triunfo</i> (1962-1970)	39
2.3 El <i>Triunfo</i> de las luces (1970-1976)	46
2.4 El <i>Triunfo</i> de la Transición (1976-1982)	55
3. Los colaboradores	59

II.	SEGUNDA PARTE	71
1.	El concepto de «cultura» y <i>Triunfo</i>	73
2.	La crítica de la literatura	108
3.	La narrativa	132
3.1	Los antecedentes: el <i>boom</i> de la novela hispanoamericana	132
3.2	Los clásicos españoles, redivivos	140
3.3	La nueva novela española	145
3.4	La narrativa extranjera	158
3.5	La subliteratura	160
4.	La poesía	171
4.1	La poesía en <i>Triunfo</i> (con un aparte sobre la canción)	171
4.2	La poesía española	175
4.2.1	La generación del 98	175
4.2.2	La generación del 27	177
4.2.3	La generación del 36 y la generación del Medio Siglo	182
4.2.4	La polémica de los «Novísimos»	185
4.3	La poesía extranjera	196
4.3.1	Hispanoamérica	196
4.3.2	Europa y Norteamérica	203
4.3.3	Otros países	206
5.	El teatro	207
5.1	Los años setenta	207
5.2	La crítica teatral según Monleón	211
5.2.1	El teatro como creación artística: texto <i>versus</i> representación	212
5.3	El teatro como acontecimiento social: la política teatral española	216
5.4	Los festivales de teatro	221
5.5	Los premios teatrales	226

5.6	Los textos: edición y mercado editorial	228
5.6.1	Obras	228
5.6.2	Ensayo de crítica teatral	233
5.7	El público: de espectador a participante	235
5.7.1	El público del futuro: el teatro infantil	239
5.8	La complejidad de la geografía teatral española	239
5.8.1	El teatro castellano	239
5.8.1.1	Los clásicos	239
5.8.1.2	La tradición	242
5.8.1.2.1	El teatro establecido	242
5.8.1.2.2	Un teatro en marcha	249
5.8.2	La renovación: el teatro independiente español	257
5.8.2.1	El teatro catalán	268
5.8.2.2	El teatro valenciano	273
5.8.2.3	El teatro insular: las Islas Canarias y las Islas Baleares	275
5.8.2.4	El teatro andaluz	275
5.8.2.5	El teatro gallego	278
5.8.2.6	El teatro vasco	281
5.8.2.7	El teatro en el exilio	282
5.9	El teatro extranjero o Pinocho en el vientre de la ballena	285
5.9.1	Europa	285
5.9.2	Norteamérica	291
5.9.3	Hispanoamérica	293
5.9.4	Otros países	297
5.10	La crítica teatral según otros colaboradores de <i>Triunfo</i>	298
	CONCLUSIONES	303
	BIBLIOGRAFÍA	309

JUSTIFICACIÓN

A finales de 1969, el fundador y director del semanario *Triunfo*, José Ángel Ezcurra Carrillo, decidió terminar la relación económica que vinculaba su publicación a *Movierecord*, entonces la mayor y más influyente empresa de comunicación presente en España. Para *Triunfo* el cambio tenía un doble valor: por un lado, significaba tomar un considerable riesgo, puesto que el equilibrio financiero de una empresa editorial es siempre más bien precario; por otro, representaba el distanciamiento de una determinada línea política – la oficial, que *Movierecord* compartía – y el consiguiente acercamiento a las ideas progresistas, que definirían a *Triunfo* de entonces en adelante. A partir de este momento, la revista de Ezcurra se transformó en uno de los símbolos de la lucha antifranquista, oponiendo las armas de la información y de la cultura al escudo de despoltización y subdesarrollo educativo detrás del cual se escondía la dictadura. Aprovechándose del aparente aperturismo que la promulgación de la Ley de Prensa e Imprenta (1966) había prometido asegurar, *Triunfo* se ofreció como una tribuna desde la cual la cultura de oposición pudo expresarse, catalizando y propagando las voces del disenso.

Un periódico nace como respuesta a una exigencia histórica particular; por lo cual, estudiar una revista significa estudiar también la ideología de un grupo social, cultural y políticamente bien colocado. La parábola existencial de *Triunfo* es, en este sentido, paradigmático. Este semanario había nacido en 1946 como revista de espectáculos y, tanto en sus contenidos como en su apariencia gráfica, reflejaba la dimensión cultural que por entonces se vivía en España; en plena autarquía económica, con un país que intentaba salir de las dramáticas consecuencias de la Guerra civil y una organización estatal que reprimía con violencia cualquier muestra de oposición, el éxito de la prensa de corazón y de espectáculos se justifica con la necesidad de gratificación que el lector medio español encontraba en la visión de estas revistas gráficas, en las cuales las reproducciones de las estrellas y los mitos del cine en boga ocupaban buena parte de la página, reduciendo el texto a un mero corolario. *Triunfo*, que bien había

nacido con el patrocinio del Movimiento, gradualmente se desplazó hacia una posición justamente contraria, llegando a ser uno de los órganos más comprometidos de la cultura de oposición. La revista explotó los vacíos dejados por el «posibilismo» franquista, practicando desde el interior su obra de erosión. La decisión de Ezcurra de modificar, en 1962, el segmento editorial de *Triunfo*, pasando de revista de espectáculos a semanario de información general marca el giro definitivo hacia el compromiso, que se traducirá en la incansable defensa de los ideales democráticos. En este contexto, la formación del equipo de redacción más adecuado para el desarrollo del proyecto ideológico que Ezcurra se proponía actuar por medio de *Triunfo* se revela como un punto esencial en la estrategia elaborada por el director; la presencia de algunas columnas del periodismo ibérico, como Eduardo Haro Tecglen y Manuel Vázquez Montalbán, indica de manera conclusiva el rumbo hacia el cual se estaba encaminando la revista. El éxito del proyecto ideológico perseguido por *Triunfo* alcanza su cumbre en la década de los setenta, cuando la revista se convierte en un símbolo para la intelectualidad de izquierdas. Este aspecto ha sido estudiado por algunos investigadores, entre los cuales se hallan Annelies van Noortwijk, Isabelle Renaudet y Gabriel Plata Parga, cuyos análisis se han centrado, aunque no exclusivamente, en la contribución de *Triunfo* en el desarrollo de un pensamiento democrático a partir del estudio de los contenidos políticos y económicos que se publicaban en la revista. Mi estudio quiere ponerse al lado de los que ya se han ocupado del rol fundamental desempeñado por esta revista en la elaboración de una alternativa al casi monolítico panorama cultural español. Faltando un estudio monográfico dedicado al papel jugado por los argumentos de carácter literario, que por otra parte dominan un espacio considerable en la economía total de cada ejemplar de *Triunfo*, he dedicado mi atención al análisis de los contenidos de crítica literaria que se publicaron en la revista en el intervalo de tiempo que va de 1970 a 1978.

En situaciones de profundas crisis político-económicas, los intelectuales se encuentran en una encrucijada: adoptar una actitud abierta para expresar con su arte la realidad exterior o, viceversa, dirigirse hacia sí mismos. A través del ejemplo proporcionado por *Triunfo*, es mi propósito demostrar cómo una porción de la intelectualidad de izquierda, representada por los redactores y colaboradores de la revista, eligió el medio periodístico para poner su «arte» – la escritura – al servicio de la

causa antifranquista. La abundancia de escritores profesionales como Vázquez Montalbán, Montserrat Roig, Carmen Martín Gaité, Pere Gimferrer, Juan Goytisolo, Alfonso Sastre, Julio Cortázar y Mario Vargas Llosa entre las firmas de *Triunfo* podrá confirmar la hipótesis según la cual la literatura, frente a la violencia, no puede quedar callada. La idea que subyace a esta posición considera la escritura periodística como un instrumento de denuncia que no rehúsa su dimensión estética; de ahí que la creación literaria irrumpa en el terreno de la información para ofrecerse como vehículo de una comunicación comprometida civilmente. Es mi intención individuar los argumentos y los modos a través de los cuales los contenidos literarios de *Triunfo* se transforman en canales de mediación ideológica y cultural en un contexto informativo dificultado por las limitaciones de la legislación franquista. En particular, será mi objetivo estudiar las manifestaciones literarias comentadas en la revista (la narrativa, la poesía y la literatura dramática) desde un enfoque comparativo que tenga en consideración tanto las teorías mediáticas como las filológicas. He optado por excluir de mi *corpus* los comentarios no rigurosamente relacionados con las letras; por tanto han quedado al margen de mi análisis los artículos, aunque cuantiosos, reservados a las artes plásticas y gráficas, el cine y la música; al mismo modo, no me he detenido ni en la literatura científica (economía, ciencias naturales, literatura jurídica, literatura médica, etc.) ni en la ensayística relativa a las ciencias humanas y sociales (filosofía, sociología, antropología, teología, etc.), si bien están presentes en la revista. He acudido a los comentarios relativos a estas disciplinas cuando sus contenidos aportaban datos significativos para mi investigación.

Sin embargo, el alcance real que el mensaje mediático consigue no es fácil de medir; a pesar de esto, el estudio de los contenidos de una publicación puede ayudar en la formulación de una hipótesis acerca de la recepción del mensaje mismo entre un público determinado. *Triunfo*, así como otras contadas publicaciones del mismo segmento editorial como *Cuadernos para el Diálogo* o *Destino*, constituyó una isla feliz para el pensamiento democrático que empezó a desarrollarse en el tardofranquismo y que se expresó cumplidamente durante la transición. La cultura de oposición no logró el derrumbe de la dictadura, como habían esperado tantos exiliados españoles, pero sí conquistó unos pequeños espacios de libertad ideológica desde los cuales se implantaron las raíces para el futuro cambio político. El rol de los intelectuales en esta

tarea fue fundamental. Los años setenta constituyen la década dorada del periodismo político y de opinión, tanto en España como fuera del país. Los acontecimientos del mayo francés se habían concretado en un movimiento generalizado de concienciación y de protesta que se expresó también apoderándose de los diferentes canales comunicativos, ahí incluida la prensa; quizá el ejemplo macroscópico se logró con la publicación en el *Washington Post* de las investigaciones llevadas a cabo en 1972 por los periodistas Carl Bernstein y Bob Woodward y que condujeron, dos años más tarde, a la dimisión del entonces presidente de Estados Unidos, Richard Nixon. El periodismo de investigación que se practicó en diarios como el ya citado *Washington Post* o el francés *Le Monde* y en revistas como la italiana *L'Espresso* acomuna estas cabeceras con *Triunfo*, aunque en el caso del semanario de Ezcurra la tarea periodística se vive con un valor añadido, o sea no sólo como un medio para poner al descubierto una particular realidad económico-social, sino como parte del conjunto más general que se identifica con el marbete de «cultura de resistencia». Si bien el mensaje ideológico que se vehicula en la revista es más evidente (y estudiado) en las páginas de actualidad política y económica, sin embargo ocupa un lugar destacado también en los contenidos culturales y literarios. La figura del intelectual comprometido, que está presente también en *Triunfo*, en el último decenio de la dictadura actuó como un catalizador de la conciencia colectiva de algunos sectores de la sociedad española que ya no podían seguir aceptando acríticamente la realidad que les había tocado vivir. En mi estudio me propongo delinear el perfil del intelectual-tipo cuyo cuerpo asume contornos y consistencia, página tras página, gracias a las aportaciones de un autor plural y articulado, pero coherente, o sea el equipo redaccional de *Triunfo*. El análisis tendrá un doble objetivo: por un lado, definir las características que en la revista se atribuye a la figura del intelectual; por otro lado, reconstruir e interpretar el concepto de «cultura» que emerge del debate crítico que se acoge en *Triunfo* y que es parte integrante del discurso ideológico que se defiende en la revista.

Núcleo de mi investigación son los contenidos de las páginas literarias de *Triunfo*, analizados desde dos perspectivas metodológicas complementarias, la periodística y la comparatística literaria. El objetivo es el de reconstruir, por medio de las microculturas y las microliteraturas que se comentan en la revista, una página de la historia reciente de España. A través de la identificación de las corrientes literarias y los

autores que se reseñan en *Triunfo* es posible escribir una historia de la literatura paralela a la oficial; el punto de vista crítico que se ofrece desde las páginas del semanario facilita una mirada alternativa sobre una realidad cultural censurada y dificultada por el régimen. En el tardofranquismo, expresiones como el teatro independiente, la poesía novísima o la novela experimental encarnan la voluntad de un cambio no sólo estético, sino también socio-cultural, un «aggiornamento» – como se puso de moda decir a partir del Concilio Vaticano II – a todos los niveles. El ejemplo de *Triunfo* es tres veces significativo porque la revista no solamente apoyó los estímulos hacia lo novedoso como contrapartida a la aniquilada cultura oficial, sino avaló el cauto movimiento de recuperación de la tradición de preguerra al mismo tiempo que atestiguó la consolidación en España también de los fenómenos subculturales y subliterarios. Mi análisis va en este sentido, por consiguiente intentaré evidenciar los tres ejes que sostienen el mensaje cultural de *Triunfo* – promoción de una nueva vanguardia intelectual, recuperación de la memoria colectiva e indagación de los fenómenos culturales marginales y marginados – en consideración al contexto político y mediático en el cual la revista actuó. El objetivo es la determinación del aporte que los contenidos literarios de *Triunfo* dieron en la formación de un pensamiento crítico independiente del franquista, poniendo los cimientos de una transición no sólo política, sino sobre todo ideológica y cultural.

La «sociedad escritora» y la «sociedad lectora» españolas más progresistas en los años setenta tuvieron la necesidad de su propia literatura, que llenara el vacío de la cultura oficial y que se identificara con los ideales más liberales; por esto, como tuvo ocasión de escribir Manuel Vázquez Montalbán, echaron las bases de una ciudad democrática intramuros a la ciudad franquista, cuya actividad lograra derribar desde el interior la construcción dictatorial. *Triunfo* participó en esta tarea y, casi paradójicamente, cuando el último ladrillo del edificio franquista ya había sido removido, en 1982 la revista de Ezcurra se hundió, poniendo término a una aventura que había empezado cuarenta años antes. Sin embargo, como espero demostrar, desde los cimientos que revistas como *Triunfo* habían logrado echar durante la dictadura fue posible implantar la nueva demócrata ciudad española.

«Donde los medios de comunicación
ejercen alguna influencia,
también provocan cambios»
Denis McQuail

«PERIODÍSTICA» Y COMPARATISMO PERIODÍSTICO-LITERARIO: DEFINICIÓN Y OBJETIVOS

Los medios de comunicación no son simplemente “un negocio más” insertado en la industria cultural, por lo contrario su historia constituye la memoria colectiva de un pueblo, sociedad o cultura; los contenidos mediáticos cobran sentido en función tanto del presente como del pasado, de la actualidad como de la historia, de lo que se recuerda como de lo que ocurre, o se prevé que ocurra, en el futuro.¹ La comprensión de las estructuras y dinámicas de los medios de comunicación requiere un análisis económico y político además de sociocultural, puesto que el producto que crean tiene un carácter tanto privado (consumo para la satisfacción personal individual) como público (los *media* se consideran necesarios sea como servicio público sea para el funcionamiento de la sociedad en sí). La «periodística» se ocupa exactamente de esto.

Josep María Casasús Gurí y Luis Núñez Ladevéze proponen el término “periodística” para definir

aquella rama de la Ciencia de la Comunicación que, desde las perspectivas histórica, actual y prospectiva, estudia todos los fenómenos y elementos de las diversas dimensiones complementarias del sistema periodístico: la producción, la mediación, la recepción y la transformación social de los mensajes.²

En detalle, son objeto de estudio de la periodística los procesos de producción, selección y valoración de hechos e ideas; los procesos de composición redaccional y de comunicación social; las formas y modalidades de expresión; y los estilos y las estructuras internas y externas que adoptan los mensajes de actualidad cuando se

¹ Cf. D. MCQUAIL, *Introducción a la teoría de la comunicación de masas*, Barcelona, Paidós, 2000 (3ª ed. revisada y ampliada; tit. orig. *Mass Communication Theory: An Introduction*, Third Edition, London, Sage Publications, 1994), p. 569. Aunque se trate de un manual ya superado en cierta medida, la articulación del trabajo de McQuail sigue ofreciendo bosquejos válidos sobre la teoría de la comunicación, en particular por lo que se refiere a la investigación periodística; además ofrece una extensa bibliografía sobre la historia y las teorías de la comunicación.

² J. M. CASASÚS GURÍ, L. NÚÑEZ LADEVÉZE, *Estilo y géneros periodísticos*, Barcelona, Ariel, 1991, p. 63.

canalizan a través de la prensa, la televisión y otros medios de comunicación de masas.³ Sin lugar a dudas, la recepción es un factor imprescindible de la cadena mediática: si puede existir una literatura escrita, pero guardada en un cajón, un artículo de prensa se realiza sólo cuando llega al lector; acudiendo nuevamente a Casasús Gurí y Núñez Ladevéze, «el factor estético crea literatura. El factor comunicativo crea periodismo. Un texto sin lectores puede ser literatura, pero nunca periodismo».⁴

Al momento de estudiar una expresión cultural tan compleja y articulada como la prensa, por tanto, es cabal preguntarse quién controla el medio en cuestión y por qué, cuál es la interpretación de la realidad que ofrece y cuánto son eficaces sus estrategias para lograr los fines elegidos; la naturaleza atípica de las instituciones mediáticas (estructuras económicas relacionadas con las fuerzas políticas y con funciones públicas) implica la consideración de estos aspectos que las componen. Según la hipótesis de Denis McQuail, el poder potencial de un medio de comunicación de masas se puede medir según algunos parámetros que se resumen en seis puntos: 1. Llamar y dirigir la atención del público; 2. Persuadir en asuntos de opinión y creencias; 3. Influir en el comportamiento; 4. Estructurar las definiciones de la realidad; 5. Conferir prestigio y legitimidad; 6. Informar rápida y extensivamente.⁵ Aunque la suposición de McQuail parte de un contexto político democrático y liberal (el semiólogo hace referencia a la situación mediática en Europa y Estados Unidos), creo correcta su aplicación también en un contexto político cerrado, como lo es justamente una dictadura y, en particular, la franquista. Además, a pesar de que por medio de comunicación de masas se indique normalmente la televisión (en pasado, la radio; en el futuro próximo, *internet*),⁶ la prensa también se vale de unas estrategias comunicativas parecidas, aunque tiene un alcance mediático seguramente inferior al de la transmisión vía cable. Las dos variables a la teoría de McQuail que introduzco en mi análisis (contexto político-cultural cerrado y prensa de cultura general) no limitan el esquema analítico del semiólogo, sino

³ *Ibíd.*

⁴ *Ibíd.*, p. 66.

⁵ Cf. D. MCQUAIL, *Introducción a la teoría de la comunicación de masas*, cit., p. 123.

⁶ Un *media* define su esencia (de masas o elitaria) según cuatro dimensiones: técnica, organización, contenido y público. Un medio de comunicación de masas está ligado a las técnicas de fabricación y producción de mensajes idénticos, enviados de manera rápida, simultánea y regular a públicos vastos; puesto que los mensajes difundidos (contenidos) tienen un considerable relieve social, las organizaciones mediáticas tienen unas relaciones particulares con la autoridad pública, que puede ejercer un tipo de intervención más o menos invasiva en la estructura empresarial del medio de comunicación; finalmente, el carácter masivo del público es una de las prerrogativas para que se hable correctamente de *mass media*. Cf. J. BOURDON, *Introduction aux médias*, Paris, Editions Montchrestien, 2000.

circunscriben los resultados del estudio a una situación más específica, o sea al análisis del periodismo español durante la época franquista y, dentro de este segmento, el estudio de la prensa progresista insertada en un contexto dictatorial a través del ejemplo de la revista de cultura general *Triunfo* en el tardofranquismo y comienzo de la transición política (1970-1978).

La verdadera influencia que ejerce una publicación periódica sobre su público es difícil de cuantificar, puesto que lo que se transmite es un mensaje abstracto que el lector puede o no captar en todo su alcance. Sin embargo, algunos datos como la variación de las tiradas o la correspondencia que los lectores envían a las redacciones pueden ayudar en la valoración, desafortunadamente siempre sobre base empírica, de la eficacia de las estrategias mediáticas. Dentro de las heterogéneas corrientes críticas, la culturalista ofrece una eficaz perspectiva de análisis puesto que su enfoque permite observar los medios de comunicación a partir del contenido de su mediación (los significados) y del proceso de atribución y extracción del significado (denominado por McQuail “significación”).⁷ Esta orientación, que aplica de manera comparatista las teorías de la literatura, filosofía y lingüística, considera todos los aspectos de la producción y la recepción de textos, a la vez que el discurso mediático-literario que la prensa desarrolla. El texto vuelve a ocupar el centro del análisis desde el cual se irradian las interpretaciones sobre la recepción y la función del periodismo. Según James Carey, la comunicación es un «proceso simbólico mediante el cual se produce, mantiene, repara y transforma la realidad»;⁸ en esta perspectiva, el poder que se atribuye a los medios de comunicación aumenta considerablemente. De hecho, sin olvidar los efectos negativos de los casos más invasivos de la globalización, la comunicación de masas ha tomado parte activa y positiva en la transformación de la sociedad al difundir “cultura” también entre aquellos que, de otra manera, no hubieran tenido fácil acceso a ella.⁹ Esta visión, por supuesto, otorga un rol fundamental al público que, a través de la activación de su sentido crítico, puede descodificar los mensajes que se le dirigen.

Aunque en muchos casos se perciban los medios de comunicación como los instrumentos con los que la clase dominante intenta imponer – a través del control de

⁷ Cf. D. MCQUAIL, *Introducción a la teoría de la comunicación de masas*, cit., p. 157.

⁸ J. CAREY, *Communication as Culture*, Boston (MA), Unwin Hyman, 1988, p. 23.

⁹ La globalización está llevando, por un lado, a la trivialización y homogeneización de la cultura pero, por otro, a una democratización en la difusión y consumo de la misma como ha demostrado en los últimos años experiencias como la de *Wikipedia*.

prensa, televisión, radios y, de reciente, *internet* – sus propios valores, hay otra visión que concibe estos medios como un instrumento útil para la integración en el debate social de aquellos grupos minoritarios que, de otra manera, no tendrían acceso a la comunicación (limitándome a la esfera cultural, estoy pensando por ejemplo en el trabajo crítico hecho en los años setenta desde las páginas de los *comix* y de la prensa alternativa norteamericana). La cuestión, por tanto, no afecta la esencia intrínseca del medio, sino la instrumentalización, el uso que de él hace uno u otro grupo de influencia. De hecho, en la cultura oficial o dominante hay la tendencia a defender un sistema de valores culturales absolutos y homogéneos; mientras que la perspectiva “alternativa” resulta más diversificada y dúctil.

Quedando en el marco del estudio del alcance de los medios de comunicación en la formación de la opinión pública o de la audiencia,¹⁰ si aceptamos la hipótesis de que el periódico se dirija realmente a un público y no a sí mismo,¹¹ aunque pueda parecer trivial, es fundamental preguntarse por qué un individuo dedica su tiempo para leer un periódico o una revista y qué expectativas apuesta en la lectura. Los motivos pueden ser múltiples,¹² pero los que aquí me interesa subrayar son tres: obtener información, aprender sobre la sociedad y el mundo y, finalmente, encontrar respaldo a los valores propios. Para satisfacer estos intereses, el medio de comunicación tiene a su alcance una serie de filtros que pueden facilitar o dificultar el flujo de mensajes hacia el público, entre los cuales se hallan la atención, de la que depende el interés y pertinencia de los

¹⁰ “Audiencia” es el nombre colectivo utilizado en la investigación de la comunicación para calificar a los “receptores” en el modelo secuencial concreto del proceso de comunicación de masas (fuente, canal, mensaje, receptor, efecto). En el discurso establecido, “audiencia” simplemente se refiere a los lectores, espectadores u oyentes de cualquier canal mediático o de un tipo de contenidos. De todos modos, el término tiene un carácter abstracto y ambiguo puesta la dificultad de observar y analizar directamente esta “colectividad” en un espacio real. Desde la perspectiva del mercado editorial, la “audiencia” es el conjunto de consumidores, reales o potenciales, de servicios y productos mediáticos, con un perfil socioeconómico conocido. Cf. D. MCQUAIL, *Introducción a la teoría de la comunicación de masas*, cit., pp. 429-490.

¹¹ La duda viene si se acepta la idea de Shoemaker y Reese, según los cuales «los periódicos escriben sobre todo para sí mismos, para los redactores jefe y para otros periodistas». S. D. REESE, P. J. SHOEMAKER, *Mediating the Message*, New York – Londres, Longman, 1991, p. 96.

¹² El listado completo de las motivaciones del uso de los *media* identificado por Denis McQuail comprende: obtener informaciones y consejos; reducir la inseguridad personal; aprender sobre la sociedad y el mundo; encontrar respaldo a los valores propios; descubrir aspectos de la propia vida; experimentar empatía por los problemas ajenos; servir de base para los contactos sociales; servir de sustituto a los contactos sociales; sentirse conectado con los demás; escapar de los problemas y preocupaciones; penetrar en un mundo imaginario; pasar el tiempo; experimentar un desahogo emocional; y obtener una estructuración de la rutina diaria. Estos motivos pueden ser agrupados en cuatro categorías: información, identidad personal, integración e interacción sociales y entretenimientos. Cf. D. MCQUAIL, *Introducción a la teoría de la comunicación de masas*, cit., pp. 484-485.

contenidos para los receptores; la percepción del mensaje, puesto que las interpretaciones pueden ser numerosas y hasta contrarias al principio de transmisión (se obtendría, entonces, el llamado efecto “de bumerán”); la motivación, que se refiere a las variables de tipo y nivel de satisfacción esperada por los miembros de la audiencia que puedan influir en el aprendizaje o en un cambio de actitudes.¹³ El éxito del proyecto, o sea la recepción del mensaje, depende de la contigüidad entre el público-diana previsto y el realmente alcanzado.¹⁴

Pero, en concreto, ¿qué efectos tienen los *media* en la sociedad? Aunque es difícil contestar a esta pregunta de manera exacta y exhaustiva, hay testimonios de la eficacia de los medios de comunicación por ejemplo en el éxito de algunas campañas publicitarias en la modificación de nuestros hábitos o en el éxito de esta u otra película comentada en *Fotogramas* o aún de un libro reseñado en *Babelia*. Entonces, a pesar de que los *media* nunca serán la única causa de un cambio radical en la sociedad, bien pueden intervenir en la modificación de hábitos y comportamientos y en la configuración de opiniones y creencias (recuérdese tan sólo la encuesta periodística del *Washington Post* que engendró el escándalo *Watergate* y el consiguiente derrumbe del presidente Nixon). Además, se observa una variación de la influencia mediática en relación con los cambios histórico-políticos que afectan periódicamente este u otro país. Con su acción, la prensa y los demás *media* pueden provocar, más o menos intencionadamente, una serie de modificaciones – de mayor o menor proporción, a corto o largo plazo – en las conductas tanto individuales como colectivas; pese a esto, a veces los medios de comunicación trabajan para reforzar el sistema existente hasta, incluso, impedir que intervenga cualquier cambio.¹⁵ Entre los principios que aseguran una tangible eficacia del trabajo mediático se hallan la atracción y credibilidad del canal

¹³ *Ibíd.*, pp. 522-523.

¹⁴ Es lo que Jauss en su ensayo sobre la experiencia estética definía como *Katharsis*, o sea «quel piacere per le proprie emozioni suscitate dal discorso o dalla poesia che può determinare nell'ascoltatore o nello spettatore tanto un mutamento delle sue convinzioni quanto la liberazione del suo animo». Cf. H. R. JAUSS, *Esperienza estetica ed ermeneutica letteraria. Teoria e storia dell'esperienza estetica*, Bologna, Il Mulino, 1987, (tít. orig. *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*, Frankfurt, Suhrkamp, 1982), p. 105.

¹⁵ Los cambios se clasifican en: recíprocos, intencionados y no intencionados. Los denominados “recíprocos” se refieren a las consecuencias para una persona o institución de haber sido objeto de cobertura mediática, como por ejemplo el caso del movimiento estudiantil USA en los '60; para los cambios intencionados a corto plazo se habla de “tendenciosidad”; para los no intencionados a corto plazo de “tendenciosidad involuntaria”; para los intencionados a largo plazo de “política del medio de comunicación”; para los cambios no intencionados a largo plazo de “ideología”. D. MCQUAIL, *Introducción a la teoría de la comunicación de masas*, cit., pp. 505-507.

comunicativo entre las audiencias: para que el público se aficione al medio, tiene que estar convencido de la objetividad y desinterés de las fuentes informativas. A pesar de los escasos datos concretos que confirmen la eficacia de los *media* en la formación de la opinión pública, lo que sí puede lograr la información más sesuda y comprometida es la estimulación de la crítica y la acción de protesta que pueden trastornar en alguna medida el orden existente, proporcionando los canales, los instrumentos y el ámbito para el desarrollo de sucesos, aunque quizá tenga razón Denis McQuail cuando afirma que «el principal factor de influencia [de los *media*] tal vez no sea el gran público mediático en sí mismo, sino otros grupos de intereses específicos y organizados, o elites o minorías influyentes, etc.». ¹⁶

La dificultad de análisis que la esencia ambigua y proteica de los géneros mediáticos supone no permite llegar a un consenso unánime entre los críticos sobre la metodología de investigación que adoptar para el análisis periodístico. La variedad caracteriza un texto periodístico tanto en su fase productiva como en la receptiva, dado el carácter polisémico intrínseco de todo contenido mediático: un texto no es simplemente un documento (en nuestro caso, un artículo, un reportaje, un anuncio publicitario, etc.), sino también el conjunto de significados potenciales que pueden llegar y ser interpretados por los lectores desde múltiples perspectivas. Además, el texto que se publica en la prensa tiene otra peculiaridad: la de la intertextualidad. De hecho, un igual mensaje puede ser vehiculado al mismo tiempo a través del texto periodístico clásico, de un anuncio, de una viñeta de humor, de una foto, etc. El conjunto de los diferentes lenguajes empleados en una publicación concurren a proporcionar una “lectura preferente” de los contenidos, lectura que la audiencia puede o no compartir. ¹⁷ Aunque existan cuantiosas teorías sobre la prensa, dadas las numerosas variables que intervienen en la comunicación periodística, es prácticamente imposible tratar de forma convincente la complejidad de las relaciones postuladas entre las estructuras simbólicas y el comportamiento y opiniones de las audiencias. Tal vez el enfoque elaborado por Van Cuilenburg, De Ridder y Kleinnijenhuis sea el que mejor permite medir el “valor

¹⁶ *Ibíd.*, p. 558.

¹⁷ Este proceso de captura del lector “inscrito” o “interpelado” – el lector al que van dirigidos los mensajes – se conoce con el nombre de “interpelación” (del discurso hacia su destinatario). Cf. M. CAMPBELL, C. SPARKS, «The “Inscribed Reader” of the British Quality Press», *European Journal of Communication*, 2, 1987, pp. 455-472; J. FISKE, *Introduction to Communication Studies*, London, Methuen, 1990.

informativo” o “informatividad” de la noticia (o texto mediático).¹⁸ En su teoría, los tres semiólogos proponen un análisis en el cual se identifiquen las palabras que se repiten con más frecuencia en un texto en función de su significado común – o sea, su peso relativo, negativo o positivo, en el uso cotidiano – de manera que se pueda estudiar el registro en el cual se utilizan las palabras en sus distintos valores direccionales y en conexión con los pertinentes objetos que se relatan en las noticias. Con este procedimiento se puede, en teoría, cuantificar la dirección interpretativa “inscrita” de las actitudes en los contenidos mediáticos y, además, es posible descubrir redes de objetos semánticamente relacionados, lo que aporta más luz sobre los patrones de valores implicados mediante la asociación en los textos. Este tipo de análisis permite estudiar los mecanismos que quedan debajo de la estructura comunicativa y que producen la que se ha dado a conocer como “información movilizadora”, refiriéndose ésta a la información que logra convencer al lector, al cabo de la recepción del mensaje, a actuar de alguna manera.¹⁹

Finalmente, junto con las teorías de la producción y recepción mediáticas, otro de los enfoques que ofrece unos valiosos instrumentos de análisis es el que se centra en la observación de los contenidos informativos considerados como índices de los niveles de comprensión y conocimiento que las noticias pueden proporcionar. Desde este punto de vista, las noticias se presentan dentro de marcos de significación que se derivan de la manera en que son reunidas y procesadas. En esta perspectiva, las audiencias, para asumir las noticias que reciben, emplean los mismos sistemas de significados que los utilizados por el medio de comunicación para la presentación de las informaciones (división y agrupación de los temas y asuntos análogos). Esta comunicación tácita entre emisor y receptor ha recibido el nombre de “metamensaje”,²⁰ o sea un mensaje latente incorporado a las pautas de descodificación de las noticias, que ayuda a vincular la comprensión individual al contexto general de la cuestión.

En medio de tantas teorías, la comparatística parece ofrecer los instrumentos más completos para el estudio del texto periodístico puesto que el análisis conjunto de

¹⁸ J. DE RIDDER, J. KLEINNIJENHUIS, J. VAN CUILENBURG, «A Theory of Evaluative Discourse», *European Journal of Communication*, 1, 1986, pp. 65-96.

¹⁹ J. B. LEMERT, *Criticizing the Media*, London, Sage Publications, 1989.

²⁰ Cf. M. GUREVITCH, M. LEVY, *Information and Meaning: Audience Explanations of Social Issues*, en J. P. Robinson, M. Levy (eds.), *The Main Source: Learning From Television News*, London, Sage Publications, 1986, pp. 159-175.

los múltiples aspectos que intervienen en la comunicación mediática revela tanto la complejidad de las estrategias comunicativas que supeditan a la estructura de la empresa periodística como los efectos que la comunicación provoca en el lector (y, por extensión, en una parte de la sociedad). Albert Chillón ha acuñado la etiqueta de “comparatismo periodístico-literario” (CPL) para identificar una nueva disciplina que estudia de manera comparativa la cultura periodística y la literaria.²¹ Se trataría, por tanto, de unir las metodologías propias de la periodística de las cuales hablaban Casasús Gurí y Núñez Ladevéze con los instrumentos ya normalmente empleados por la crítica literaria (la estilística, la retórica, la narratología, etc.). El enfoque CPL se inserta dentro de la tradición de la crítica cultural que ha prestado atención a aquellas expresiones anteriormente ignoradas o subestimadas, como justamente la escritura periodística. El método CPL se define por dos rasgos esenciales: en primer lugar, la investigación sistemática de un objeto de conocimiento formado por las relaciones diacrónicas y sincrónicas entre la cultura literaria y la cultura periodística; en segundo lugar, el estudio de tal objeto de conocimiento desde una perspectiva netamente interdisciplinaria, que conjuga las aportaciones teóricas y metodológicas de los estudios periodísticos y comunicológicos, de un lado, y de los estudios literarios y lingüísticos, de otro.²²

Este método pone en relación diferentes ramos de la comparatística tradicional, desde el estudio de los géneros a la temalogía, la morfología, historiografía, etc.; se trata, según Chillón, de un comparatismo de carácter interliterario, puesto que investiga los contactos entre dos tipos de actividad cultural y comunicativa de naturaleza eminentemente lingüística.²³ Quizá en este punto la teorización del crítico sea un poco defectuosa, puesto que por “naturaleza eminentemente lingüística” parece suponerse la comunicación verbal, mientras que en la formación del texto periodístico interviene también el lenguaje extraverbal de la imagen (fotos, anuncios, dibujos, viñetas, etc.) que no siempre necesita de un acompañamiento verbal y que también participa en el

²¹ Cf. A. CHILLÓN, *Literatura y periodismo. Una tradición de relaciones promiscuas*, Bellaterra (Barcelona), Aldea Ediciones, 1999. Partiendo de las modalidades de la literatura comparada, Albert Chillón identifica en el comparatismo periodístico-literario (CPL) cuatro enfoques: estudio histórico (CPL historiográfico y de relaciones); estudio de los temas, argumentos y motivos (CPL temológico); estudio de las modalidades de estilo y composición (CPL morfológico); y estudio de los géneros y formatos (CPL genológico) (pp. 403-428).

²² *Ibíd.*, p. 400.

²³ *Ibíd.*, p. 404.

discurso mediático que un estudio de enfoque periodístico-literario tendría que abarcar. A pesar de la predominancia en la economía de una publicación del texto escrito tradicionalmente considerado (artículo, ensayo, reseña, editorial, etc.), están aún por medir el peso y los efectos de los textos extraliterarios asociados con los canónicos.

Como ha subrayado Stanley Fish, la interpretación del mensaje vehiculado en un texto no es ni subjetiva (de un individuo-lector) ni neutral, sino plural y colectiva: la interpretación de una obra es el producto de una lectura compartida por una comunidad (la audiencia de izquierda, femenina, infantil, aficionados de un deporte, etc.).²⁴ A la teoría de la recepción de Fish se asocia la de las expectativas sociales de la que hablan Melvin L. De Fleur y Sandra J. Ball-Rokeach, en la cual los dos semióticos norteamericanos definen los medios de comunicación de masas como

la fuente más importante de expectativas sociales modeladas en cuanto a la organización de grupos específicos en la sociedad moderna. Es decir, en su contenido se describen o representan las normas, roles, categorías y sanciones de prácticamente todos los grupos conocidos en la vida social contemporánea.²⁵

Desde esta perspectiva, la influencia que los medios ejercen en el grupo es proporcional a la que la comunidad practica en los *media*; al reconocer la participación del público en el proceso de descodificación de los mensajes mediáticos, se admite también el rol activo de la audiencia, cuya medida según Frank A. Biocca puede ser calculada según cinco criterios: 1. selectividad; 2. utilitarismo; 3. intencionalidad; 4. implicación; y 5. resistencia a la influencia.²⁶ Simplificando, la audiencia puede definirse activa cuando: ofrece abundantes señales de elección y discernimiento en cuanto a medio y contenidos; actúa según un criterio de uso-satisfacción, o sea elige el medio que más satisface sus necesidades o expectativas; realiza un procesamiento

²⁴ Según el crítico norteamericano, «if the self is conceived of not as an independent entity but as a social construct whose operations are delimited by the systems of intelligibility that inform it, then the meanings it confers on texts are its own but have their source in the interpretative community (or communities) of which it is a function. [...] One can respond with a cheerful yes to the question “Do readers make meanings?” and commit oneself to very little because it would be equally true to say that meanings, in the form of culturally derived interpretative categories, make readers». S. FISH, *Is There a Text in This Class? The Authority of Interpretive Communities*, Cambridge – London, Harvard University Press, 1980, pp. 334-335.

²⁵ M. L. DE FLEUR, S. J. BALL-ROKEACH, *Teoría de la comunicación de masas*, Barcelona, Paidós, 1993, pp. 290-291.

²⁶ Cf. F. A. BIOCCA, *Opposing Conceptions of the Audience: the Active and Passive Hemispheres of Mass Communication Theory*, en J. Anderson (ed.), *Communication Yearbook 11*, Newbury Park (CA) – London, Sage Publications, pp. 51-80. Disponible en la página web www.mindlab.org/images/d/DOC1030.pdf

cognitivo y consciente de la información que se le proporciona; se identifica con la línea informativa del medio y la comparte; y es capaz de limitar la influencia que el medio intenta ejercer. Tanto la teoría de las expectativas sociales como la de la audiencia activa respaldan la teoría del «modelaje» según la cual, dado que el comportamiento individual está normalmente orientado a partir de las normas culturales (o de las impresiones que tiene el actor acerca de cuáles son las normas) respecto a un tema u opinión determinados, los *media* sirven indirectamente para influir en la conducta a través de la elección y disposición de sus contenidos. En el proceso de modelaje, un miembro del público observa o lee algo acerca de una persona que está representando un modelo específico de acción en el contenido de los medios. El observador se identifica en el modelo, o sea cree que es como el modelo, quiere ser como el modelo, o ve al modelo como algo que merece la pena imitar; el observador se da cuenta conscientemente – o inconscientemente llega a la conclusión – de que el comportamiento observado o descrito será funcional, es decir, que el lector acaba creyendo que el comportamiento conllevará un resultado satisfactorio si se imita de una forma concreta al modelo. El individuo recuerda las acciones del modelo cuando las confronta con las circunstancias pertinentes (la situación de estímulo) y reproduce el comportamiento como vía de respuesta a dicha situación: la realización de la actividad reproducida en situaciones estimuladoras adecuadas reporta al individuo algún tipo de alivio, recompensa o satisfacción, lo cual provoca la conexión entre los estímulos y las respuestas modeladas que han de ser reforzadas. El reforzamiento positivo incrementa la probabilidad de que el individuo utilice la actividad reproducida como instrumento para responder a situaciones similares.²⁷ Desde estas perspectivas, el análisis de los contenidos mediáticos adquiere una relevancia notable puesto que permite sacar a la luz las estrategias llevadas a la práctica por los *media* a la vez que los estímulos a los cuales los lectores están sometidos y la línea ideológica que, posiblemente, ellos mismos comparten y reproducen en su cotidianidad, acabando por identificarse en una cierta comunidad cultural.

El enfoque comparatista puede ser particularmente fructífero en el estudio de una revista como *Triunfo* que es, a la vez, productora y producto de la literatura, en su ser promotora de cierta cultura literaria que se publicaba en España y en la esencia

²⁷ M. L. DE FLEUR, S. J. BALL-ROKEACH, *Teoría de la comunicación de masas*, cit., pp. 281-282.

exquisitamente estética de una parte de los artículos que en ella se editaron y que constituyen una muestra de la lograda síntesis entre estilo periodístico y calidad literaria. Privilegiando la lectura que este enfoque sugiere, analizaré los contenidos literarios de *Triunfo* en un periodo histórico-político de transición para España (1970-1978), intentando poner de relieve las estrategias mediáticas practicadas en esta revista e hipotizando su posible eficacia en la formación de su audiencia.

PRIMERA PARTE

1. PANORAMA CRÍTICO

Fábrica de ideas y, al mismo tiempo, medio de comunicación extremadamente fugaz, la revista vive desde siempre entre dos mundos, el granítico del libro impreso y el de “usar y tirar” del periódico. La precaria existencia y la rapidez de adaptación y evolución constituyen su límite y su punto de fuerza. La revista es un organismo viviente complejo: nace, crece, se reproduce y muere, muy a menudo víctima del mismo contexto en el que se ha originado; otras veces, como la crisálida, metamorfosea o, incluso, como el fénix, resurge de sus propias cenizas.

Ocuparse de los problemas relacionados con la hemerografía literaria significa penetrar en un ámbito de la investigación considerado quizá marginal, pero que sin embargo ayuda enormemente en el momento de reconstruir las microhistorias que están en la base de los grandes eventos histórico-culturales. La revista ocupa desde siempre un lugar privilegiado en la formación y difusión de las corrientes artísticas innovadoras y de vanguardia, dando muestra de ser un instrumento indispensable en el estudio del imaginario cultural moderno. El intelectual, en sus colaboraciones periodísticas, es el intérprete privilegiado de una realidad bien colocada social y cronológicamente.

La dimensión pública que caracteriza todo medio de información obliga a insertar cada revista en un determinado discurso ideológico. El periódico se articula en diferentes niveles comunicativos, entre los cuales el más inmediato es el discurso literario; a pesar de ello, los otros discursos – tipográfico, de mercado y social – concurren en la complejidad e integridad del mensaje vehiculado en el texto.²⁸ En mayor medida, la dimensión social del medio de información – definida como el entrelazamiento de los contextos cultural, político y filosófico en los que la revista se coloca – influye sensiblemente en la manufactura del “producto”. Un periódico nace como respuesta a una exigencia histórica particular; por lo tanto, estudiar una revista

²⁸ Entre la siempre más extensa bibliografía que se está dedicando a los estudios hemerográficos, las aportaciones de Rafael Osuna han intentado colmar un vacío teórico que abarcaba la definición y análisis de algunos aspectos técnicos de la periodística, como por ejemplo la elaboración de una nueva taxonomía crítica que se ajustara al medio periodístico y no fuera simplemente un calco de los estudios literarios o de las investigaciones de la comunicación. Cf. R. OSUNA, *Las revistas literarias. Un estudio introductorio*, Cádiz, Universidad de Cádiz, 2004 (+ CD-rom); ÍD., *Tiempo, materia y texto. Una reflexión sobre la revista literaria*, Kassel, Reichenberger, 1998.

significa estudiar también la ideología de un grupo social, cultural y políticamente bien colocado.

Desde su nacimiento en 1946 hasta su cierre definitivo en 1982, la historia de *Triunfo* puede considerarse como una parábola de la historia misma de España, como un testimonio directo de los hechos tanto culturales como sociales que caracterizaron a la Península Ibérica de la posguerra a la Transición.

En los últimos decenios se ha asistido a la recuperación del medio “periódico” como si se tratara de una platina desde la cual analizar como al microscopio los hechos y acontecimientos de la historia reciente de España. Testigos incómodos como *Cuadernos para el diálogo* y *Triunfo*, que tuvieron alta su voz durante toda la dictadura, fueron silenciados durante la Transición, obedeciendo al destino impuesto por el “pacto del olvido” que ratificó la segunda muerte de la memoria histórica; por segunda vez, la justicia histórica había sido sacrificada en nombre de la reconciliación de las dos España. Sólo a partir de los años noventa la crítica se ha puesto en marcha para recuperar aquellos testimonios que podían ayudar a equilibrar un balance fuertemente endeudado hacia la derecha.

Dentro de esta tentativa se coloca el homenaje que la institución cultural Casa de Velázquez dedicó a *Triunfo* en 1992, logrando reunir buena parte de los redactores y colaboradores de la revista. Las actas que siguieron a las celebraciones son actualmente el mejor trabajo crítico que se ha llevado a cabo en el estudio de este testigo de la oposición antifranquista.²⁹ En particular, las intervenciones del director de *Triunfo*, José Ángel Ezcurra,³⁰ y del subdirector, Eduardo Haro Tecglen,³¹ permiten evaluar el alcance político e intelectual de la revista en relación al contexto en el que se originó. La crónica de Ezcurra es una lectura imprescindible para quien quiera ocuparse de *Triunfo*: el director revisa cuarenta años de cambios políticos, sociales y culturales en España simplemente recorriendo la cronología de su semanal, desde la etapa inicial, que él llama del “*Triunfo* previo”, a la final, la del “*Triunfo* póstumo”.

El homenaje de la Casa de Velázquez ha servido para “refrescar” la memoria y volver a dedicar atención a una de las revistas símbolo del progresismo español. Casi

²⁹ A. ALTED, P. AUBERT (EDS.), *Triunfo en su época*, Madrid, Casa de Velázquez – Ediciones Pléyades, 1995.

³⁰ J. Á. EZCURRA, *Crónica de un empeño dificultoso*, en A. Alted, P. Aubert (eds.), cit., pp. 365-690.

³¹ E. HARO TECGLEN, *El mundo de fin de siglo (1945-1993)*, en A. Alted, P. Aubert (eds.), cit., pp. 317-363.

contemporáneamente a la publicación de las actas, la profesora holandesa Annelies van Noortwijk ha editado un ensayo en el que intentaba explicar las causas de la paradójica desaparición de *Triunfo* al entrar en la democracia.³² Este primer ensayo ha confluído en una investigación más amplia que se ha prefijado el análisis del mensaje ideológico vehiculado en *Triunfo*, desde sus comienzos como revista de cine hasta su transformación en mensual de información general.³³ Por medio de la comparación entre las decenas de artículos publicados en la revista y los expedientes y dictámenes que la censura elaboró a cargo de *Triunfo*, van Noortwijk ha conseguido sacar a la luz el trabajo subterráneo desplegado con meticulosidad de hormiga número tras número por la redacción.³⁴ Junto con la investigación de van Noortwijk, se sitúa otra monografía dedicada a *Triunfo* por Gabriel Plata Parga³⁵ y publicada anteriormente. En este caso lo que se plantea es el estudio del pensamiento de la llamada generación del 68 en los años del tardofranquismo (1962-1975) a partir de la revista de Ezcurra. Parga fragmenta su análisis entre los años sesenta y los setenta, examinando primeramente la evolución política de aquella época a través de las crónicas de Haro Tecglen y en segundo lugar el debate cultural que se desprende en las páginas de la revista. Quizá la verdadera novedad aportada por esta investigación se halle en la atención que el autor dedica a la columna firmada por Enrique Miret Magdalena en la que se empujaba al diálogo y a la reflexión religiosa en sintonía con la apertura conciliar de 1962. El límite del trabajo de Parga se encuentra, como ha señalado correctamente van Noortwijk,³⁶ en su tentativa de reducir el discurso político-cultural de *Triunfo* para que encaje en su hipótesis.

Si se excluyen estas monografías, los estudios expresamente dedicados a *Triunfo* se hallan en cantidad reducida. En la mayoría de los casos se trata de libros de memorias de los mismos protagonistas que participaron en el proyecto o de recopilaciones de sus contribuciones periodísticas. Véase por ejemplo la *Crónica sentimental* de Vázquez

³² A. VAN NOORTWIJK, *La contribución de Triunfo a la restauración de la democracia*, en J. Tusell y A. Soto Carmona (eds.), *Historia de la transición y consolidación democrática en España*, Madrid, UNED-UAM, 1995, 2 vols, II, 493-501.

³³ ÍD., *Triunfo: de revista ilustrada a revista de las luces. Historia y significado de Triunfo (1946-1982)*, Groningen, Rijksuniversiteit Groningen, 2004.

³⁴ Un planteamiento parecido al de Annelies van Noortwijk ha sido llevado a cabo recientemente por Javier Muñoz Soro en su investigación relacionada con otra revista fundamental en el panorama progresista, *Cuadernos para el diálogo*. J. MUÑOZ SORO, *Cuadernos para el diálogo (1963-1976). Una historia cultural del segundo franquismo*, Madrid, Marcial Pons, 2006.

³⁵ G. PLATA PARGA, *La razón romántica. La cultura política del progresismo español a través de Triunfo (1962-1975)*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1999.

³⁶ Cf. A. VAN NOORTWIJK, *Triunfo: de revista ilustrada a revista de las luces*, cit., pp. 370-371.

Montalbán o la *Crónica de trece meses* de Haro Tecglen. Este tipo de material tiene la ventaja de ser un testimonio directo de los hechos que relata, conservando la urgencia con la que se produjo el texto.³⁷ Por otra parte, el cronista no siempre es fiable o, mejor, no siempre logra respetar el parámetro de objetividad requerido en un trabajo crítico y deja que su subjetividad prevalezca en el análisis. Eduardo García Rico, secretario general y antiguo colaborador de la revista, publicó un volumen dedicado a *Triunfo* que se coloca entre el libro de memorias y el ensayo periodístico, con la única pretensión de «hacer un poco más de luz sobre los hechos y razones que determinaron la desaparición de una revista que galvanizó ideológicamente a gran parte de la oposición antifranquista, apoyándose documentalmente en trabajos ya aparecidos» (refiriéndose principalmente a la *Crónica* de Ezcurra y a los trabajos de Parga y van Noortwijk). El resultado es un resumen de acontecimientos históricos relacionados con *Triunfo*, de fácil lectura, aunque sin demasiada coherencia.³⁸

Esta falta de imparcialidad se justifica en parte por la cantidad de material que el crítico tiene que manejar a la hora de recorrer el largo camino de una revista como *Triunfo* que, quiero recordar, se publicó de 1946 a 1982, por un total de 933 números. En el pasado, la investigación hemerográfica tenía que enfrentarse con unas dificultades materiales substanciales que en muchas ocasiones alargaban excesivamente la indagación. Por suerte la situación ha ido evolucionando de manera impensada en los últimos años: las bibliotecas ya no son antros oscuros, sino “*open space*” con todo tipo de comodidades y pocos ácaros. Pero, lo que es más importante, la tecnología ha suscrito una nueva alianza con los estudios literarios, dando paso a los avances de la informática humanística. En concreto, *Triunfo* se está aprovechando de los progresos tecnológicos en un proyecto que lo ve protagonista: en 2005 José Ángel Ezcurra firmó un convenio con la Universidad de Salamanca en el que se acordaba la digitalización de *Triunfo* para «proyectar hacia el futuro el recuerdo de la publicación que fue símbolo de la resistencia cívica y cultural en una era de intolerancia y represión».³⁹ Hasta la fecha

³⁷ M. VÁZQUEZ MONTALBÁN, *Crónica sentimental de España*, Barcelona, Grijalbo, 1998; E. HARO TECGLEN, *Crónica de trece meses: de la crisis de Cuba al asesinato de Kennedy*, Barcelona, Nova Terra, 1966.

³⁸ Cf. E. GARCÍA RICO, *Vida, pasión y muerte de Triunfo. De cómo se apagó aquella voz del progresismo español*, Barcelona, Flor del Viento Ediciones, 2002, p. 23.

³⁹ E. BATTANER ARIAS, J. Á. EZCURRA CARRILLO, J. Á. EZCURRA GARCÍA, *Convenio de colaboración cultural entre la Universidad de Salamanca, José Ángel Ezcurra Carrillo y Ediciones Pléyades S.A. para*

actual se pueden consultar la colección completa (de 1946 a 1982); la interrogación por medio de un buscador interno permite la exploración rápida de decenas de ejemplares y la localización inmediata de artículos, autores y temas. La digitalización ha demostrado ser una valiosa ayuda; el próximo paso que habría que cumplir va hacia la creación del hipertexto de *Triunfo*. El material disponible hasta ahora en *Internet* comprende la reproducción facsímil de la revista; lo que falta es la posibilidad de hacer preguntas directamente al texto: como han indicado otras experiencias, la hipertextualización abre nuevos accesos hermenéuticos a la investigación. Ateniéndome a un ejemplo inherente a mi trabajo, podría ser interesante conocer cuántas veces los términos “cultura”, “subcultura”, “cultura alternativa”, “contracultura”, etc. se suceden en *Triunfo* desde el comienzo de la colaboración de Vázquez Montalbán; o comparar el número de apariciones de “estructuralismo”, “formalismo”, “estudios culturales” y demás corrientes críticas; o incluso, saber cuándo y en qué contexto se empieza a utilizar el concepto de “subcultura”, etc.; los ejemplos serían muchísimos. Además, sería útil indexar también los “sub-textos”, como los anuncios publicitarios, las convocatorias de los premios culturales, los lanzamientos editoriales, las fotografías, etc., un conjunto heterogéneo de informaciones suplementarias, útiles para la investigación. Un proyecto de hipertextualización de este tamaño necesitaría de ingentes recursos económicos y humanos, tomada en cuenta la cantidad de material que habría que verter al lenguaje HTML. La esperanza es que con el rápido adelanto de los procesos de informatización, en un futuro próximo se logre facilitar este tipo de operaciones.

Mientras tanto, los analistas seguiremos investigando sobre la revista según los métodos tradicionales, o sea hojeando, página tras página, cada número y volviendo a poner en descubierto la actualidad del mensaje de *Triunfo*. Con mi trabajo pretendo volver la mirada a *Triunfo*, una de las más destacadas publicaciones periódicas de carácter literario que se editaron en España en la última etapa del franquismo. Su importancia no se limita a considerarla como el testimonio – junto con otras publicaciones similares – de una realidad histórica concreta, sino también a ver en ella el vehículo de un sistema democrático que había empezado a desarrollarse antes de la guerra civil y pudo volver a recuperarse hacia el final de la dictadura gracias también al debate promovido en las revistas como el propio *Triunfo*. La publicación de Ezcurra

eludió sistemáticamente la mención de cualquier aspecto político relacionado con la actividad del régimen, mientras que sí trató de abordar los aspectos sociales y culturales, desde la atención al problema rural a las deficiencias del llamado “sistema preventivo” y de temas tabúes como la pena de muerte y la libertad de información y expresión hasta el análisis de los mecanismos de la vida universitaria.

Lo que puede causar alguna sorpresa es que los trabajos que se han dedicado hasta este momento al comentario de *Triunfo* se hayan centrado en el análisis de los contenidos inherentes a la política y a la economía, mientras que los temas relativos a la actualidad literaria y cultural, aunque ocuparon un espacio relevante en el discurso “trionfista”, no han recibido la necesaria atención. Tanto Annalies van Noortwijk como Gabriel Plata Parga son, según mi opinión, los que han examinado con mayor rigor crítico la trayectoria editorial de *Triunfo*. Ambos dedican algunas reflexiones a la función y presencia de la literatura en la revista, pero puesto que la finalidad de sus trabajos va hacia la valoración de otros aspectos (en particular, el estudio del contexto histórico-cultural en el cual la revista se desarrolló), resulta que las secciones culturales de *Triunfo* han pasado casi desapercibidas por la crítica, mientras que considero que han sido fundamentales en la construcción del discurso democrático de que hablan tanto la una como el otro investigador.

La profesora Marie-Claude Dana dedicó un pequeño ensayo a la presencia de la cultura en *Triunfo*, que ella misma define como «revista de cultura política, religiosa, social y económica y, sobre todo, [...] revista de literatura, de cine, de teatro, de música, de artes plásticas».⁴⁰ En unos pocos toques, la autora logra pincelar el panorama crítico que los muchos colaboradores contribuyeron a componer con sus trabajos periodísticos. Aludir y edudir son los términos que Dana utiliza al comentar las técnicas que *Triunfo* aplicó para introducir la nueva cultura entre sus lectores. Lo que no podía ser expresado libremente, había que comunicarlo de manera transversal o si no dejarlo sin voz, cargando el silencio de un significado elocuente. La sección «Arte, Letras, Espectáculos» sirvió también para hablar de política, aunque las referencias parecieran involuntarias. Si por un lado quizá el mensaje que se quería transmitir en las páginas literarias no alcanzó un público muy extenso, por otro era importante dejar caer unas pocas semillas, con la esperanza de que algunas sacaran frutos. Lástima que la profesora

⁴⁰ Cf. M.-C. DANA, *Una revista cultural*, en A. Alted, P. Aubert (eds.), cit., pp. 141-146:140.

Dana no haya persistido en su investigación porque hubiera llenado un vacío enorme en el estudio del significado de *Triunfo*.

Posterior de algunos años al trabajo de Dana, la fundación Max Aub publicó en 1999 un librito firmado por José Ángel Ezcurra y dedicado expresamente al comentario del mensaje cultural de *Triunfo*.⁴¹ Pasando en revista una cuantas portadas de su semanario, Ezcurra reconstruye el flujo histórico-cultural que *Triunfo* logró reflejar en sus páginas.

Con este ensayo vuelve a presentarse una problemática vinculada al concepto de cultura y a su delimitación en relación a *Triunfo*; «Una revista cultural» y «El mensaje cultural de *Triunfo*», son dos de los títulos que se han entregado a reflexionar sobre las múltiples manifestaciones e interpretaciones enlazadas a la esfera cultural que ha proporcionado a lo largo de su existencia la revista de que nos estamos ocupando. Pero, ¿qué cultura defendía *Triunfo*? ¿Con qué problemas tuvo que toparse? ¿Qué espacios de acción tenía la revista para expresar su identidad? ¿Qué resultados obtuvo? Todavía no se han dado unas respuestas exhaustivas a estos interrogantes mientras que considero que el debate cultural promovido por *Triunfo* en sus páginas literarias constituye un eslabón importante para el desarrollo del discurso democrático que finalmente pudo expresarse en voz alta sólo a partir de la transición política. Espero soltar, con mi contribución, algunos de los muchos nudos que todavía quedan atados.

⁴¹ J. Á. EZCURRA, *El mensaje cultural de Triunfo*, Segorbe, Fundación Max Aub, 1999.

2. HISTORIA DE LA REVISTA

Compartiendo la clasificación proporcionada por Ezcurra,⁴² en este capítulo propongo una síntesis de las transformaciones que la revista ha atravesado a lo largo de su vida periodística, repaso que considero útil para situar correctamente el discurso literario que examinaré en la segunda parte de mi trabajo.

2.1 EL *TRIUNFO* PREVIO (1946-1962)

El 2 de febrero de 1946 José Ángel Ezcurra Carrillo, posiblemente sin darse cuenta, puso en marcha uno de los proyectos que llevarían al renacimiento ideológico y cultural de España: *Triunfo*. Fundador y director de la revista, Ezcurra procedía de una familia de la burguesía valenciana próxima al régimen; su padre, Ángel Ezcurra Sánchez, durante la guerra civil había colaborado con algunas publicaciones de la zona nacional (*Las Provincias* y *ABC*) hasta llegar a ser el presidente de la Asociación de la Prensa de Valencia; fue él quien introdujo al hijo en el ambiente periodístico y gracias a su intervención, José Ángel obtuvo la autorización necesaria para editar *Triunfo*, una nueva revista de cine y espectáculos. El hermano de Ezcurra, Luis, fue director de Radio Nacional en Barcelona y subdirector de Televisión Española; su hermana se casó con José Luis Villar Palasí, ministro de Educación de 1967 a 1973. Esta breve digresión familiar es necesaria para comprender cómo fue posible para *Triunfo* el deslizamiento desde posiciones iniciales conservadoras hasta las más progresistas, prácticamente sin que la Administración se diera cuenta hasta que fue demasiado tarde. José Ángel Ezcurra es sin duda alguna una figura clave en la historia cultural de la España del siglo XX; los proyectos ideados por este profesional del periodismo (entre los que se hallan la fundación de revistas como *Primer Acto* y *Nuestro Cine* y, por supuesto, *Triunfo*; la convocatoria de premios literarios, certámenes cinematográficos, etc.) llevaron, entre los años cincuenta y los setenta, al desarrollo de una nueva vanguardia artística.

⁴² Ezcurra en su *Crónica* divide la vida de su revista en las siguientes etapas: 1. El *Triunfo* previo (1946-1962); 2. La formación de *Triunfo* (1962-1970); 3. El *Triunfo* de las luces (1970-1976); 4. *Triunfo* en la Transición (1976-1980); 5. El *Triunfo* póstumo (1980-1982). Cf. J. Á. EZCURRA, *Crónica de un empeño dificultoso*, cit., pp. 365-690.

En su etapa inicial, *Triunfo* se ocupó casi exclusivamente de espectáculos (cine y teatro en particular). El primer número constaba de 24 páginas (16 en huecograbado y 8 en tipografía), al precio de venta de dos pesetas. Desde su nacimiento en Valencia, se estableció competencia entre ésta y otras publicaciones similares: *Fotogramas*, *Cine Mundo*, *Radiocinema*, *Cámara* y *Primer Plano* (ésta era la revista semanal de la prensa del Movimiento y órgano del cine español oficial). El equipo primitivo estaba compuesto por: Vicente Coello Girón (que ejercería de director de 1946 a 1948), Ángel Arnau Jordán, Domingo Fernández Barreira, Manuel Monleón Burgos, Antonio Castaño y el propio Ezcurra. A estos nombres se añadieron con el tiempo muchos más, todos con el mismo objetivo: crear una revista innovadora y dinámica, que reflejara la aparente “dolce vita” de aquellos años.⁴³

Este primer *Triunfo* se proponía en los quioscos como una auténtica novedad editorial. Con la intención de llegar al alcance de un público más amplio y ofrecer una mirada más cosmopolita, relataba los eventos a la manera de otros *magazines* europeos o americanos (como *Paris Match* o *Life*), es decir, a través de grandes imágenes de los divos del cine y textos con un lenguaje moderno y más cercano a la jerga juvenil. Seguramente las llamativas portadas, a cargo de Castaño y Monleón, contribuyeron al éxito de ventas.

Al poco tiempo después de la fundación de la revista, una parte de la redacción se trasladó a Madrid. La capital ofrecía muchas ventajas y, sobre todo, era la encrucijada de todos los acontecimientos políticos, sociales y culturales de relieve del país. A estas alturas, *Triunfo* llegó a imponerse en el panorama editorial madrileño, gracias no solamente a la calidad de sus reportajes y al uso de técnicas comunicativas modernas y atractivas (*Triunfo* se dirigía a su lector tuteándole, instaurando de tal manera una situación de diálogo en el que el lector se sentía a la par con los protagonistas de los reportajes), sino también a los certámenes y a los premios que logró organizar y que llegaron a ser unos acontecimientos públicos de gran éxito.⁴⁴

⁴³ Para la lista detallada de los colaboradores de *Triunfo* véase V. MÁRQUEZ REVIRIEGO, *Nómina de discrepantes*, en A. Alted, P. Aubert (eds.), cit., pp. 63-73.

⁴⁴ Desde 1948 *Triunfo* venía organizando anualmente un certamen cinematográfico, *Los Mejores de Triunfo*, que se concluía con la entrega de unas estatuillas (paragonables a los actuales *Goya*), asignadas por votación de los lectores de la revista. En el evento participaban personajes del *jet-set* internacional y se presentaban películas inéditas en España (como en el caso de *Le notti di Cabiria* de Federico Fellini). Se otorgaban ocho premios diferentes, cuatro relacionados con el cine nacional y otros cuatro con el extranjero, que premiaban a la mejor película, mejor director, mejor actriz y mejor actor.

El *Triunfo* de esta primera etapa no quería caracterizarse como revista de información, sino simplemente de diversión o evasión;⁴⁵ no obstante, su importancia es indudable para comprender el contexto cultural español de los años cuarenta y cincuenta, puesto que sus reportajes sobre los festivales internacionales (Venecia, Cannes, Berlín) y las estrellas del cine extranjero acercaban al lector a una realidad más bien diferente de la que vivía. Sin distanciarse demasiado de la producción cinematográfica oficial (*Triunfo* premió y elogió películas claramente franquistas como *Los últimos de Filipinas* de Antonio Román, *Locura de amor* y *Augustina de Aragón* de Juan de Orduña), igualmente la revista no renunció a comentar otras maneras de hacer cine (así, por ejemplo, la corriente neorrealista italiana gozó de una gran relevancia). La revista se ocupaba de promover el cine y el teatro vanguardistas europeos, puesto que el cine español respondía en la mayoría de los casos a intentos propagandísticos de escaso valor artístico, mientras que el norteamericano se percibía como un arma al servicio del “imperio” USA. *Triunfo* se proponía como una ventana abierta desde la que dejar entrar en España los vientos nuevos que estaban cambiando al viejo continente.

La revista se dedicó a la promoción de un ideal femenino muy diferente del proclamado por el modelo tradicional franquista: las estrellas del cine que aparecían en los reportajes eran el símbolo de la mujer moderna, trabajadora e independiente, muy alejada de la imagen de la mujer madre y esposa que se veía en otras publicaciones. Es suficiente con mirar unas pocas portadas de este *Triunfo*: en ellas se suceden, entre otros, los retratos de Brigitte Bardot, Sofia Loren, Marilyn Monroe, Stefania Sandrelli y Jacqueline Kennedy.

El *Triunfo* previo era un proyecto editorial bien confeccionado, agradable tanto en los argumentos como en la presentación gráfica; pero se escapaba de cualquier compromiso ideológico. Además de una justificación inmediata (el peligro de la censura y sus consecuencias), hay que recordar que del equipo de la revista formaban parte también hombres de claras simpatías franquistas, que no compartían ideas disímiles a las oficiales. Las discrepancias entre las dos facciones se acentuaron con el acercamiento de Ezcurra a posiciones más declaradamente progresistas. Las lógicas consecuencias determinaron por una parte el definitivo alejamiento de algunos de los

⁴⁵ Annelies van Noortwijk se pregunta justamente si podría definir este primer *Triunfo* como un *¡Hola!* cinematográfico. Cf. A. VAN NOORWIJK, *Triunfo: de revista ilustrada a revista de las luces*, cit., pp. 46-49; 65-67.

fundadores de *Triunfo* y, por otra, la integración de nuevas personalidades más en línea con los nuevos propósitos de la revista. Las raíces del cambio se hallan en la implicación de Ezcurra en el proyecto de continuación de la revista de cine *Objetivo*. Debido a algunas dificultades redaccionales, la revista corría el serio peligro de cierre. Por este motivo, a principios de 1955, uno de sus creadores, Juan Antonio Bardem, propuso al director de *Triunfo* hacerse cargo de la prosecución de la publicación. La aventura duró tan sólo nueve números, hasta octubre de 1955 cuando se abrió un expediente sobre la presunta afiliación de la revista a órganos contrarios al régimen;⁴⁶ *Objetivo* fue suspendido y cancelada su autorización. La experiencia, aunque se concluyó con un final negativo, resultó ser muy fructuosa para el futuro desarrollo de *Triunfo*, como admite el mismo Ezcurra:

Asistí entonces – como feliz ensoñación – a mi propio encuentro con enriquecedoras perspectivas en lo cultural y con horizontes de mayor amplitud en lo profesional y en lo ideológico. [...] La experiencia determinante que para mí había supuesto *Objetivo* me hizo considerar, entre otras cuestiones, que el *Triunfo* de entonces, aun siendo informativamente estimable en su específica dedicación, ya no era el vehículo que yo prefería para versiones más rigurosas del tratamiento cultural e ideológico del cine y del teatro.⁴⁷

Junto con la experiencia de *Objetivo*, se reveló ser fundamental la integración de José Monleón Bennácer al equipo redaccional; con él se realizó la definitiva vuelta ideológica hacia la izquierda. A lo largo de su colaboración firmaría centenares de comentarios en la sección fija dedicada al teatro; gracias a él, el público de lectores pudo enterarse de la existencia del teatro independiente en España, de los problemas que rodeaban el mundo teatral (la censura, ante todo, pero también la inadecuación de las estructuras y los espacios dedicados a las representaciones, etc.), los métodos experimentales que se estaban ensayando en Europa y Estados Unidos (Brecht, Grotowski, el Living Theatre). El mensaje de Monleón era muy claro: a través de la experiencia dramática se podía cambiar la sociedad; pero este cambio tenía que revolucionar ante todo el sistema teatral (tanto en la política estatal como en el trabajo de los profesionales), para pasar finalmente al público y, de allí, a la calle.

Mientras las exigencias de la revista se iban modificando y la búsqueda se dirigía hacia la realización de un periódico de información general, los problemas

⁴⁶ Además de Bardem, figuraban entre los fundadores de *Objetivo* los nombres de Muñoz Suay, Ducay y Garagorri, todos ellos militantes del ilegal Partido Comunista Español.

⁴⁷ J. Á. EZCURRA, *Crónica de un empeño dificultoso*, cit., p. 375.

económicos siguieron empeorando, hasta llegar a la crisis definitiva del otoño de 1961, que condujo a la muerte la revista de espectáculos que hasta entonces había sido *Triunfo*. Pero no se trató de una muerte violenta, sino más bien de un pasaje natural, el final de un recorrido que permitiría el nacimiento de un proyecto completamente diferente y de significado mucho más amplio.

Ezcurra se enteró de que el grupo *Movierecord*⁴⁸ estaba buscando nuevas vías para ampliar su influencia en el campo de la edición. El director de *Triunfo* se puso en contacto con Jo Linten Gentil,⁴⁹ el responsable de la empresa, ofreciendo su proyecto editorial en cambio de un sólido respaldo económico. Antes de tomar una decisión, el jefe de *Movierecord* pidió a Ezcurra un informe sobre el proyecto de transformación de *Triunfo* y sobre la situación general de la prensa semanal. Según el propio Ezcurra:

El proyecto del “nuevo” *Triunfo* se basaba, formalmente, en el tipo de gran newsmagazine europeo a base de grandes reportajes, pródiga utilización del color y portadas atractivas. (Era la época en que *París-Match* era el ejemplo a imitar, la meta dorada). El proyecto contemplaba, también como contenido, la creciente utilización de las vías culturales: cine, teatro, literatura, música, artes plásticas, televisión, etc., especialmente en su acontecer español. (El proyecto explícito no lo consignaba así, pero ésta era la forma que yo había imaginado de orillar la actualidad política nacional cuyo honrado tratamiento directo no hubiera sido posible).⁵⁰

Al final de 1961, *Triunfo* concluía su primera etapa como revista de espectáculos para empezar, al comienzo del nuevo año, su nueva vida como revista de información general.

⁴⁸ El grupo *Movierecord*, guiado por Jo Linten Gentil, «un interesante y controvertido personaje» según la opinión de Ezcurra, reunía diferentes empresas que se ocupaban, directa o indirectamente, de publicidad y comunicación. En pocos años (y gracias también a las simpatías de las que gozaba al interior del aparato gubernamental), Linten había logrado construir un imperio que extendía su sombra desde los estudios de cine a los de grabación discográfica, de la radio a la televisión, de España a Portugal y América Latina. *Ibid.*, pp. 382-383.

⁴⁹ Jo Linten Gentil era de origen belga y amigo de León Degrelle, quien había apoyado la invasión nazi de Bélgica, se instaló en España en los años cuarenta para crear una de las más modernas empresas europeas de publicidad, *Movierecord*. No obstante sus claras simpatías políticas, nunca se opuso a la línea ideológica defendida por *Triunfo*. Es opinión de Annelies van Noortwijk que «*Triunfo* pudo llegar a ser lo que fue por seguir estando asociada durante los años sesenta con el bloque de poder, y por la protección empresarial que hizo posible que se fuese expresando y desarrollando una nueva vanguardia progresista». Cf. A. VAN NOORTWIJK, *Triunfo: de revista ilustrada a revista de las luces*, cit., p. 127.

⁵⁰ Cf. J. Á. EZCURRA, *Crónica de un empeño dificultoso*, cit., p. 384.

2.2 LA FORMACIÓN DE *TRIUNFO* (1962-1970)

El cambio que Ezcurra se proponía hacer llevaba implícitos muchos problemas económicos y, peor aún, legislativos. Si, por un lado, según los acuerdos establecidos previamente con *Movierecord*, había que solventar el pasivo de la empresa *Triunfo*, por otro el pasaje de revista de cine a revista de información general no era tan simple de realizar. La ley era intransigente sobre este punto: la que podemos llamar “ascensión de contenido”, o sea el cambio de periódico de espectáculos a periódico de información, no estaba permitida.

El primer paso para solucionar el problema de la transferencia de la autorización fue buscar el título adecuado para la nueva revista. Ezcurra tenía planteado ajustar el nombre con el nuevo contenido y había optado por el de *Objetivo*. Como pasó en muchas ocasiones a lo largo de la vida del semanario, los deseos de la redacción tuvieron que topar con la voluntad del apartado burocrático franquista. Juan Aparicio, delegado nacional de Prensa, rechazó la elección propuesta y ofreció una terna de nombres entre los que elegir: *Tribuna*, *Trofeo* y *Triunfo*. Como es conocido, el delegado optó por el último. A pesar de la insatisfacción de Ezcurra, el mantenimiento del mismo título le agradó a Linten, preocupado de que el cambio confundiera los lectores afectando, por consiguiente, a las entradas publicitarias y, lo que es más importante, permitió inscribir el semanario en el Registro de la Propiedad Industrial, lo cual significó empezar una nueva etapa para *Triunfo*. Para completar la renovación, *Movierecord*, en la persona de Santiago Moro, propuso un *restyling* del logotipo, estirándolo a lo ancho y cambiando el redondo de la “i” por una estrella roja asimétrica de cinco puntas, como las que se usaban en el lenguaje gráfico del cine hollywoodiano, construyendo pues un puente conceptual entre la revista anterior y la nueva.⁵¹ Con el avance del proyecto ideológico, la estrella que había nacido como simple detalle estético se convirtió en un símbolo político.

El nuevo proyecto editorial necesitaba algunas modificaciones e integraciones en el equipo redaccional. De los colaboradores iniciales quedaban Antonio Castaño, José Monleón, Araceli Ramiro y Ezcurra (el único con carnet de prensa).⁵² En la elección de

⁵¹ *Ibíd.*, p. 388; *ID.*, *El mensaje cultural de Triunfo*, Segorbe, Fundación Max Aub, 1999, pp. 15-17.

⁵² El carnet de prensa lo obtenía quien cumplía los requisitos exigidos para estar inscrito en el Registro Oficial de Periodistas y era mercancía rara. Para poder publicar una revista era necesario que en la

los nuevos había que tener en cuenta no sólo la calidad profesional de la persona (y la posible detención del precioso carnet), sino también el perfil ideológico del candidato, puesto que el nuevo *Triunfo* se proponía alcanzar unos niveles formales y argumentativos bien diferentes de los de su antecedente cinematográfico.

Al final, la redacción básica se completó con la incorporación de Ricardo Doménech, Jesús García de Dueñas, José Luis Martínez Redondo, Javier Rubio, José Ramón Marra López, Mercedes Arancibia, Sol Díaz Berrio, César Santos Fontenla, Eduardo García Rico, Alejandro Martínez Arroyo y Trinidad Castaño.

Antes de lanzar en el mercado el primer número, se procedió a la composición de dos ejemplares de ensayo, los números 0 y 00 respectivamente, ambos fechados en mayo de 1962, de igual contenido, pero con diferencias gráficas. Los temas eran de lo más variado: de las bodas reales en Atenas al Festival de Cannes; de la vida de Santa Teresa al teatro español; los reportajes y comentarios se incorporaban al lado de las secciones fijas previstas: «Cara y cruz», «En órbita», «Escriben los lectores» y otras. La revista se cerraba con unas páginas de pasatiempos, curiosidades, quiz, test, etc. Lo que quedó claro desde aquellos ensayos iniciales era el intento de que, desde los argumentos más importantes hasta los artículos menos exigentes, desde el editorial hasta las viñetas de humor, se dieran al lector los instrumentos esenciales para que formara su propio juicio.

Finalmente, el 9 de junio de 1962, apareció en los quioscos el renovado *Triunfo*, ahora ya revista de información general. El precio de venta era de 10 pesetas, constaba de 110 páginas más una separata de cuatro páginas titulada «Semáforo» (se trataba de una guía de espectáculos de Madrid y Barcelona, que pronto fue insertada en la revista en una sección fija dedicada a estos temas). En la portada resaltaban la imagen de Brigitte Bardot y, en recuadros más pequeños, una foto de Miss Europa (la española Maruja García Nicolau) y el especial sobre el Festival de Cine de San Sebastián.

Casi simultáneamente a la salida del nuevo *Triunfo*, se produjo un cambio tan inesperado como fundamental para la historia de la información española: debido a una reorganización política, el 28 de junio de 1962 Gabriel Arias Salgado, el titular en la cartera de Información y Turismo, fue sustituido por Manuel Fraga Iribarne, que empezó su mandato anunciando el propósito de elaborar una nueva Ley de Prensa.

redacción colaborara un mínimo de tres poseedores de carnet. Por lo que a *Triunfo* se refiere, los tres profesionales eran Ezcurra, José Luis Martínez Redondo y Javier Rubio.

Desde este momento el camino de *Triunfo* se topó muy a menudo con el de Fraga y las consecuencias del choque no fueron leves.

En la fase inicial de la nueva etapa, *Triunfo* eligió no eliminar súbitamente el contenido frívolo de sus páginas usando éste como camuflaje frente a la censura, mientras bajo la superficie discurría un río subterráneo a contracorriente. Las portadas con las estrellas del cine del momento se acompañaban a los reportajes sobre temas ligeros ligados al mundo del espectáculo, de la moda, del deporte y, en general, del ocio. Es interesante la relación que Annelies van Noortwijk establece entre el contenido trivial de este período y el mensaje real que *Triunfo* quería vehicular; según la estudiosa, en los reportajes frívolos había un elemento importante de elogio a la cultura de consumo del mundo capitalista en la tentativa de conectar al lector con el mundo occidental quizá en parte idealizado, pero indudablemente más libre que el español.⁵³

Los años pasados en *Movierecord* sirvieron a la revista como ensayo para alcanzar el equilibrio formal y argumental que la caracterizaría en el período de la independencia. Con un progresivo acercamiento por tentativas a la fórmula deseada, *Triunfo* se presentó como una alternativa a la prensa oficial también a nivel visual: a la severidad gráfica típica de la mayoría de las publicaciones de entonces, *Triunfo* opuso una gran variedad de estilos tipográficos, acompañados por imágenes, fotos, dibujos, viñetas, del mismo modo que la lectura se presentaba como algo ágil, tanto se tratara de un tema frívolo como de un artículo de crónica.

Desde la transformación en revista de pensamiento fue clara la importancia que las vías culturales tendrían en *Triunfo*; el lema “formar informando” resume muy bien los objetivos que se propusieron Ezcurra y sus colaboradores desde el principio. Y *Triunfo* es él mismo testimonio del éxito logrado por este experimento editorial. Es suficiente con mirar la lista de periodistas y escritores⁵⁴ que publicaron sus trabajos en la revista para comprender el prestigio de que gozó la publicación entre los intelectuales españoles y extranjeros de posiciones más progresistas. Afortunadamente, durante la etapa *Movierecord*, *Triunfo* pudo contar con una libertad de movimiento no tan

⁵³ Cf. A. VAN NOORTWIJK, *Triunfo: de revista ilustrada a revista de las luces*, cit., p. 134.

⁵⁴ Entre los muchísimos colaboradores del *Triunfo* de esta etapa se encuentran: José Luis Cano, Gonzalo Torrente Ballester, Eduardo García Rico, Manuel Villegas López, José Luis López Aranguren, José Manuel Caballero Bonald, Juan Goytisolo, Folco Quilici, Víctor Márquez Reviriego, Ramón Chao, José Antonio Gómez Marín, etc. Hay que señalar, además, la presencia de una exigua muestra de la intelectualidad de derechas: Ignacio Agustí (ex director de la revista falangista *Destino*), Manuel del Arco y Francisco Casares.

descontada: por lo que se refiere a los contenidos y a los colaboradores, el grupo editorial no impuso su opinión⁵⁵ y dejó a *Triunfo* su autonomía como, por otra parte, habían pactado con Ezcurra al concluir el acuerdo. Según el proyecto del director, *Triunfo* debía de transformarse en «una ancha vía por la que transitase sin obstáculos la libertad, la cultura, las grandes corrientes del pensamiento contemporáneo».⁵⁶

El lector habitual sabía que para fortalecer sus conocimientos podía contar con unos artículos y reportajes de gran calidad que informaban con exhaustividad sobre política internacional,⁵⁷ economía, medicina, sociología, y al mismo tiempo gozaba de unas secciones fijas dedicadas a la cultura y a sus diversas expresiones. José Monleón se ocupaba de reseñar los espectáculos y acontecimientos teatrales (aunque durante gran parte del 63 la firma de otro gran escritor especialista de teatro, Gonzalo Torrente Ballester, flanqueó la de Monleón); César Santos Fontenla y Jesús García de Dueñas se encargaron de la sección dedicada al cine español y extranjero, poniendo de manifiesto la diferencia entre un tipo de realización y la otra; Ricardo Doménech se ocupó, junto con Eduardo García Rico, de la sección de literatura (*Triunfo* fue la primera revista en reseñar en su número 1 la novela de Luis Martín Santos, *Tiempo de silencio*, que había pasado desapercibida en el panorama cultural nacional); a estos nombres hay que añadir los del compositor Luis de Pablo en la sección «Música», Juan José Castillo en «Deportes» y Pepe Palau en «Discos».

El equipo de la revista se dio cuenta de que su trabajo se estaba construyendo en un terreno poco estable cuando los órganos de control empezaron a retener las galeradas de la sección «Libros» a cargo de Doménech; desde que la censura previa había sido abolida, ésta era la táctica predilecta para golpear a los “rebeldes”: en un campo como el de la información en el que la tempestividad comunicativa lo es todo, retardar la publicación de una determinada noticia significaba su condena a muerte y por consiguiente un daño enorme para quiénes, articulista y medio de comunicación, habían

⁵⁵ *Movierecord* seguía la línea de orientación oficial de la información, por lo tanto hubiera podido exigir a *Triunfo* una mayor atención a las manifestaciones y actos públicos del régimen, como entonces hacía la prensa alineada; además hubiera podido proponer una colaboración directa con periodistas y autores afines al Movimiento. Quizá sea útil recordar la vinculación de algunos miembros de *Movierecord* (en concreto, Ángel Arbona, Santiago Moro y Alfonso de Zunzunegui) al Opus Dei para comprender el difícil equilibrio en que se encontraba *Triunfo* en esta época.

⁵⁶ J. Á. EZCURRA, *Crónica de un empeño dificultoso*, cit., p. 416.

⁵⁷ En *Triunfo* el espacio dedicado a la actualidad política internacional era amplio, contrariamente a la nacional, cuyo tratamiento no hubiera sido igualmente objetivo. De estas crónicas se ocupaba un gran profesional del periodismo ibérico: Eduardo Haro Tecglen. Cf. G. PLATA PARGA, *La razón romántica*, cit.

intentado escamotear los límites de la supuesta libertad de expresión franquista. Motivo de esta represalia fue la suscripción de parte del crítico entre los muchos intelectuales que habían firmado el manifiesto en contra de la violenta represión llevada a cabo por el Gobierno frente a las huelgas de los mineros asturianos.

Además del aumento de las atenciones de los órganos de control, a otro dato se lo puede considerar como un indicador de la correcta dirección que estaba siguiendo la revista, o sea el creciente número de cartas que los lectores enviaban a la redacción. Algunas de estas se incluían en la sección «Escriben los lectores» y no era insólito que a partir de allí se abriera una polémica o un debate entre los periodistas de la revista y su público. La participación de los lectores en el proceso de desarrollo cultural impulsado por *Triunfo* y la creciente atención por parte del aparato censorio indican la importancia que estaba alcanzando la revista y la fuerza de su mensaje.⁵⁸ Si estos síntomas no hubieran sido bastante directos, la situación se esclareció al comienzo de 1966 cuando Carlos Robles Piquer, entonces director general de Información y cuñado de Manuel Fraga Iribarne, pidió una entrevista a Ezcurra para aclarar la posición ideológica de la revista. Según el director general, se advertía en las páginas de *Triunfo* una politización excesiva de los contenidos y lo que más fastidiaba era que esta actitud se distanciara de la política “integradora” perseguida por el Gobierno, llegando a veces a la abierta hostilidad. Ezcurra rechazó las acusaciones, pero la advertencia implícita en las palabras de Riquer quedó clara.

A estas alturas, *Triunfo* ya había alcanzado una innegable madurez, tanto a nivel informativo como a nivel cultural, gracias al empeño y a los esfuerzos hechos por toda la redacción para confeccionar un producto valioso, a pesar de las limitaciones de la censura. Un ejemplo de la ineptitud del aparato censorio se revela al comparar dos reportajes que se publicaron respectivamente en los números 338 y 339 de *Triunfo*. En el primero, titulado «La mujer africana», Folco Quilici presentaba su estudio sobre la condición femenina en aquel continente, con fotos de mujeres indígenas desnudas. El segundo estaba dedicado al cambio de *look* de la mujer símbolo de la “españolidad”,

⁵⁸ Comenta Ezcurra: «Observábamos la espontánea coherencia ideológica de los originales que se recibían de ocasionales colaboradores sin haber sido solicitados. Esa espontaneidad – lejana, por tanto, de cualquier sugerencia previa de la revista – tenía un alto valor testimonial porque revelaba la existencia – y la resistencia – en aquellos tiempos oscuros de un sustrato cultural, intelectual que pugnaba por expresarse y que encontraba en *Triunfo* coincidencia y lugar». Cf. J. Á. EZCURRA, *Crónica de un empeño dificultoso*, cit., p. 427.

Carmen Sevilla. La censura abrió un expediente por supuesta infracción del artículo 2 de la Ley de Prensa, pero no a causa de los desnudos (en el horizonte psicológico de los censores las fotos constituían un testimonio zoológico, no un atentado a la moral católica) sino por el reportaje sobre la actriz, que se estaba alejando del prototipo de la mujer franquista que había encarnado hasta aquel momento.⁵⁹

A medida de que el proyecto ideológico se iba afianzando, aumentaban los motivos de discrepancia entre *Triunfo* y el grupo *Movierecord*, que temía las posibles repercusiones económicas que podían afectar a su empresa en caso de intervención administrativa de la censura. Lo que la revista estaba construyendo era un puente entre el pasado que la dictadura había enterrado y el futuro que se esperaba más libre política y culturalmente, pero para alcanzar el objetivo necesitaba la complicidad de sus lectores. Las ilusiones de un cambio inminente estaban corroboradas por las noticias que llegaban sobre la salud de Franco, que en aquellos años empezaba a mostrar señales evidentes de la enfermedad de Parkinson. Además los vientos del mayo francés soplaban con fuerza en dirección a los Pirineos ibéricos.

En 1969 apareció una nueva sección, «Arte, Letras, Espectáculos», que incluía reseñas de libros y de eventos, además de entrevistas a personalidades del ambiente cultural español y extranjero. Desde el comienzo de los años sesenta *Triunfo* venía absorbiendo las teorías estructuralistas que llagaban de Francia. De hecho, la cultura del país vecino fue la que más influencia tuvo en el desarrollo del pensamiento crítico que la revista de Ezcurra proponía a sus lectores: en España se aprendió a conocer a Roland Barthes y a Michel Foucault en parte desde la lectura de las páginas de *Triunfo*. Pero, si por un lado *Triunfo* estaba logrando grandes méritos entre la *intelligentsia* avanzada, por otro la resbaladiza situación económica de la revista y la aún más inestable situación política española minaban el futuro de la publicación.

A principios de 1969, por efecto de los desórdenes ocurridos en Asturias y en el País Vasco, Franco proclamó el estado de excepción que suponía la suspensión de los artículos 12, 14, 15, 16 y 18 del Fuero de los Españoles, lo cual significó para los

⁵⁹ De los expedientes instruidos a *Triunfo* en la etapa *Movierecord*, la mayoría señalaba la “falta del debido respeto a la moral” por parte de la revista, falta que se identificaba en la publicación de fotos de mujeres (normalmente estrellas del cine) en actitudes demasiado explícitas o atrevidas (según el horizonte moral franquista). La única excepción fue un expediente abierto por haber publicado en el número 227 (08/10/66) en la sección «Escriben los lectores» una carta titulada «*Triunfo* visto por un nazi español» y firmada “Manuel Carlon Urieu (Frente nacionalsocialista español – Madrid)”. Cf. A. VAN NOORTWIJK, *Triunfo: de revista ilustrada a revista de las luces*, cit., pp. 154-155.

medios de comunicación el restablecimiento de la censura previa. La crisis política se solucionó en el verano con la proclamación de Juan Carlos de Borbón como sucesor en la jefatura del Estado y un reajuste ministerial que vio la sustitución en el Ministerio de Información y Turismo de Manuel Fraga por Alfredo Sánchez Bella. A la ya difícil situación general, se le presentó a Ezcurra un problema que tocaba directamente a su revista; el 27 de mayo de 1969 salió en el periódico *El Norte de Castilla* una nota según la cual se daba como probable la fusión de la revista *Triunfo* con *La Actualidad Española* (dos publicaciones de signo ideológico opuesto). La noticia (sin fundamentos) causó cierta alarma entre los lectores y los anunciantes de *Triunfo*, que claramente se identificaban en la posición defendida hasta aquel momento por el equipo de Ezcurra y no por el de *La Actualidad*. El episodio puso en evidencia la atención que el Opus Dei (que controlaba *La Actualidad* y que tenía sus ramificaciones en *Movierecord* también) estaba dedicando a una revista que defendía unas ideas no muy en línea con las oficiales y, hecho aún más peligroso, el avivarse de los roces entre los intereses políticos del grupo de Linten (que estaba pasando por un período de graves dificultades económicas) y la diferente manera de pensar de *Triunfo*, lo cual desembocó en una crisis abierta entre las dos partes. Finalmente se llegó a un acuerdo que preveía la disolución del contrato al concluir el año.⁶⁰

Con 1970 empezaba pues una fase transitoria que implicó para la revista de Ezcurra unos cambios a nivel tanto financiero como organizativo. De hecho no a toda la redacción le sentó bien la nueva situación, con el resultado de que algunos colaboradores – Jesús García de Dueñas, César Santos Fontenla y Antonio Javaloyes en particular – se alejaron definitivamente de *Triunfo*; a estos se sumó pronto Eduardo García Rico. Mientras el destino de la revista pasaba por aguas tan peligrosas, la calidad de los contenidos pareció no sufrir las consecuencias de tantas complicaciones, sino todo lo contrario: paralelamente, número tras número, *Triunfo* iba conquistando una audiencia cada día más amplia y cómplice.

Hay que señalar cómo en las arduas situaciones por las que tuvo que cruzar *Triunfo*, el periódico pudo contar con unos socios económicos muy generosos y pacientes. Lo cual indica una vez más la relevancia de la revista no sólo como instrumento de información, sino también como símbolo, como una isla de pensamiento

⁶⁰ Para los detalles sobre la contienda jurídica y económica entre *Triunfo* y *Movierecord* se envía a la ya citada *Crónica* de Ezcurra, pp. 488-497.

libre que había que defender de los tiburones que la rodeaban. Desafortunadamente, los lectores y los simpatizantes de *Triunfo* tuvieron muchas ocasiones para demostrar su afición a la revista. Ante todo cuando Ezcurra tuvo que emprender la vía de la independencia de *Movierecord*; con la salida del grupo publicitario más importante de España de la gestión de *Triunfo*, quedaba abierta una vorágine en la voz “entradas” del balance económico. Había que encontrar un capital suficiente para asegurar un futuro a la revista y todo esto en un plazo de tan sólo tres meses (el valor de la empresa titular de *Triunfo* se estimaba cerca de los dieciocho millones de pesetas); además la transacción preveía el pasaje de las acciones de *Movierecord* a Ezcurra únicamente, lo cual estaba prohibido por la ley, que no permitía que un único individuo figurara como titular de todas las acciones de una sociedad de las dimensiones de *Triunfo*. Por este motivo, algunos amigos de Ezcurra prestaron sus nombres, sin reembolso alguno, como adquirentes de una parte de las acciones. La identificación entre la posición ideológica defendida por *Triunfo* y la de las sociedades anunciantes era tan coincidente que, ante la noticia de la posible fusión entre la revista de Ezcurra y el periódico *La Actualidad Española*, a la que se ha aludido anteriormente, la importante empresa publicitaria “Hijos de Valeriano Pérez S.A.” envió una carta en la que se leía:

Quando a finales del pasado 1968 contratamos con ustedes las contraportadas del año en curso, lo hicimos con la revista *Triunfo*, con su contenido, con su formato, su tirada y su difusión. Si ahora “Regie Prensa” promociona “otra” revista con otro contenido, otro formato, otra tirada y otra difusión hay un incumplimiento por una de las partes. En consecuencia les rogamos den por anuladas las dos contraportadas que, para nuestro cliente “Omega”, restan del presente año. Salvo que estos cambios no se produzcan hasta 1970 o que existan otras posibilidades de las que agradeceremos informes.⁶¹

2.3 EL TRIUNFO DE LAS LUCES (1970-1976)

En el número 407 (21/03/70) se comunicaba a los lectores el nuevo domicilio de la revista con las siguientes palabras:

Desde esta semana *Triunfo* tiene nuevo domicilio: Conde del Valle de Súchil, 20 – Madrid 15 – Teléfono 224 65 77. Rogamos a nuestros lectores que, en adelante, se dirijan a esta nueva dirección y se abstengan de hacerlo al Centro *Movierecord*, donde hasta ahora estuvieron ubicadas la redacción y demás servicios de la revista.

⁶¹ “Regie Prensa” era la sociedad del grupo *Movierecord* que gestionaba la publicidad de *Triunfo*. J. Á. EZCURRA, *Crónica de un empeño dificultoso*, cit., p. 490.

Había empezado una nueva época para *Triunfo*, la más luminosa. Según la opinión del mismo Ezcurra, al entrar en esta nueva etapa se realizó una verdadera refundación ideológica de la revista, lo cual significó un renovado empeño por parte de todo el equipo redaccional al fin de transformar *Triunfo* en un medio al servicio de la libertad: «*Triunfo* sería una tribuna desde la que, como designio ideológico, se estimularía la libertad de crítica, el libre examen. *Triunfo*, en suma, utilizaría preferentemente las vías culturales para explicar la libertad».⁶² En los años setenta, los años dorados para la prensa de opinión, la revista de Ezcurra se impuso en el panorama periodístico español como una verdadera universidad paralela a la oficial, viniendo a colmar, de este modo, el profundo vacío en el que se encontraba el sistema educativo franquista.

La independencia económica implicó también una nueva repartición de los deberes redaccionales; a la guía permaneció José Ángel Ezcurra, mientras que Eduardo Haro Tecglen fue nombrado subdirector, Víctor Márquez Reviriego y César Alonso de los Ríos asumieron las responsabilidades de redactores jefes, Manuel Vázquez Montalbán se hizo cargo de coordinar la redacción barcelonesa, Ramón Chao fue elegido delegado de la revista en París y Antonio Castaño siguió en su tarea de director técnico. A la salida de tres importantes colaboradores de *Triunfo*, Jesús García de Dueñas, César Santos Fontenla y Eduardo García Rico, nuevos nombres se agregaron al equipo y, entre estos, los de Diego Galán y Fernando Lara en calidad de responsables de la sección dedicada al cine.

Los cambios incluyeron también el aspecto gráfico de la revista, la cual, superados los visos pop de los años sesenta, optó por un estilo más sobrio y austero, con la predominancia del texto sobre las imágenes. Esta solución no sólo iba buscando el predominio de unos contenidos más serios, sino que respondía a las dificultades financieras en las que se encontraba la revista al acabar su relación con *Movierecord*.⁶³

⁶² Cf. J. Á. EZCURRA, *Crónica de un empeño dificultoso*, cit., p. 506.

⁶³ Según Ezcurra, *ibíd.*, pp. 508 y 604, al comienzo de 1970 *Triunfo* tenía una tirada de 55.000 ejemplares, las ventas giraban alrededor de los 40.000 ejemplares, mientras que las suscripciones eran menos de 2.000; el precio era de 15 pesetas. La coincidencia de intentos entre la empresa publicitaria y el medio de comunicación es un requisito imprescindible para la supervivencia del segundo término de equilibrio. El mismo *Triunfo* por ejemplo, a pesar de la creciente difusión que alcanzaría en los años setenta, perdió progresivamente las entradas económicas que llegaban de la facturación publicitaria; entre otras, las marcas Napoleón (colonia), Círculo de Lectores (editorial), San Miguel (cerveza), Catalana de Occidente (seguros) y Hammond Ibérica (órganos electrónicos) interrumpieron sus relaciones económicas con *Triunfo* por la no coincidencia de las razones ideológicas.

Para hacer frente a las urgentes necesidades económicas se buscó una fórmula innovadora que atrajera a un público más vasto que el tradicional; con este motivo a la publicación regular de *Triunfo* se añadió otra, paralela a la primera, constituida por números extraordinarios. Se trataba de monografías cuyo intento era el de ofrecer un abanico temático lo más amplio y heterogéneo posible. En vista de incluir a unos expertos para cada tema tratado, la plantilla de los colaboradores de la revista se extendió, incluyendo, entre otros, a Antonio Burgos, Martín Vilumara (seudónimo del poeta José Batlló), Eva Forest, Juan Goytisolo, Vicente Molina-Foix, Alfonso Sastre, Julio Cortázar, Jorge Semprún, Eugenio Trías, Umberto Eco, Carmen Martín Gaité, Peter Weiss, Javier Tusell, Carlos Castillo del Pino, Susan Sontag, Mario Vargas Llosa y un largo etcétera.

El primer número extraordinario, anexo en forma de cuadernillo aparte en el centro de la revista, salió junto con el ejemplar 423 (11/07/71) y estaba dedicado a la cultura “subnormal”, definición aclarada en el editorial titulado «Imitación de la vida» y el artículo de Manuel Vázquez Montalbán «Enjundia y literatura»; seguían los otros trabajos analizando los diferentes aspectos de la expresión artística bajo la lente “sub”: subteatro, subnovela, submúsica, subcine, subarte, etc. A este extra se le puede considerar mercedamente como a una de las primeras muestras de los estudios culturales en tierra ibérica. La preferencia de la vía cultural como espacio de confrontación y de diálogo se reveló una elección fructífera puesto que los lectores mostraron apreciar el experimento editorial: a distancia de un año desde la conquistada independencia económica *Triunfo* había logrado acrecentar las tiradas y las ventas.⁶⁴

A partir de los años setenta, paralelamente a la atención reservada a la creación artística, *Triunfo* dedicó un espacio *in crescendo* al estudio de la Historia – desde la perspectiva marxista – para ofrecer a su público una visión diferente del pasado. Los esfuerzos se dirigían hacia una doble vía: por un lado, la recuperación de la memoria silenciada, por otro, la presentación de los caminos emprendidos por la nueva historiografía ibérica. Mientras periodistas expertos como Antonio Elorza excavaban entre los escombros del pasado y relataban sobre las causas y las consecuencias de este u otro acontecimiento histórico, el lector aprendía los nuevos métodos de investigación propuestos y debatidos por Manuel Tuñón de Lara y sus colegas en los Coloquios de

⁶⁴ En 1971 *Triunfo* registraba una tirada de 58.375 ejemplares, las ventas eran de 41.779 copias, mientras que el número de suscripciones seguía estable, rozando los 2.000 ejemplares.

historia contemporánea de Pau (1969, 1970, 1972). Quizá la importancia del aporte de *Triunfo* al debate historiográfico se pueda medir en el extra n. 532 (09/12/72) titulado «Los españoles» y dedicado a la reconstrucción de la identidad española. El sumario anunciaba las intervenciones de Paulino Garagorri, José Antonio Maravall, Juan Goytisolo, Manuel Tuñón de Lara, Antonio Elorza, Julio Caro Baroja que se proponían estudiar el carácter ibérico en sus múltiples facetas y épocas (entre los artículos publicados: «Los españoles del 1600», «La imagen del español entre los dos siglos XIX y XX», «Carácter nacional e ideologías: 1914-1936», «De los vascos y de su carácter», «Lo catalán y lo español», «Sobre caracterizaciones nacionales y regionales», etc.).⁶⁵

Como era de sospechar, los extras llamaron la atención del aparato censorio que no podía tolerar las continuas incursiones de *Triunfo* en los campos tabú de la moral franquista.⁶⁶ La revista evolucionó hasta llegar a ser el semanario más radical de la resistencia a la dictadura dentro de España entre 1970 y 1976.⁶⁷ En concreto, el chivo expiatorio fue identificado en el extra 464 dedicado al matrimonio; en las intenciones de la revista, se quería ofrecer un análisis crítico, sin querer ser ofensivo, de la sagrada institución cristiana. La reflexión iba en dirección de una actualización del concepto de pareja según los cambios que estaban afectando a la sociedad española, a pesar del inmovilismo oficial. El intento era el de «documentar al lector con la opinión de especialistas del tema – con casi mayoría de contribuciones femeninas, y no son, a nuestro juicio, de las más moderadas – sin inmiscuirnos en su libertad de juicio».⁶⁸ Según los censores las tesis defendidas en los artículos «Crisis de sociedad y crisis de matrimonio», «Ley, unión, divorcio», «Un derecho de propiedad en cinco axiomas» y «Nuevos códigos para el amor» firmados respectivamente por Juan Aldebarán (seudónimo de Haro Tecglen), Manuela Carmena, Lidia Falcón y Carmen Alcalde suponían la infracción del artículo 2 de la Ley de Prensa e Imprenta. La consecuencia inmediata llevó al secuestro de los escasos ejemplares que todavía quedaban sin vender; a los pocos días se comunicó a Ezcurra la apertura de otro expediente, por la

⁶⁵ Recordemos que a finales de 1974 del flanco de *Triunfo* se engendró *Tiempo de Historia*, revista especializada en temas históricos y dirigida por Eduardo Haro Tecglen.

⁶⁶ Hay que anotar cómo los últimos cinco años de dictadura se caracterizaron por unas feroces luchas intrarrégimen y un constante aumento de las manifestaciones públicas contrarias al Gobierno. La inestable situación general se reflejó en el campo de la información en los incesantes cambios al mando del Ministerio: tras el cese de Fraga Iribarne en 1969, se sucedieron en este cargo Alfredo Sánchez Bella (1969-1973), Fernando de Liñán Zofio (1973), Pío Cabanillas (1974) y León Herrera (1974-1975).

⁶⁷ Cf. A. VAN NOORTWIJK, *Triunfo: de revista ilustrada a revista de las luces*, cit., p. 298.

⁶⁸ S. F., «Editorial», *Triunfo*, 464, 24/04/71, p. 9.

publicación en el número 469 de la carta de un lector, en la cual se expresaba una firme oposición a la institución matrimonial. Como complemento de los dos expedientes y los consiguientes secuestros, se añadió una querrela por el delito de escándalo público (artículo 432 del Código Penal). La contienda se concluyó con un resultado fuertemente negativo para *Triunfo*: a la revista se le conminó la pena máxima, que preveía la suspensión de la publicación por cuatro meses junto con una multa de 250.000 pesetas de entonces.⁶⁹ Se trataba claramente de una retorsión inmoral, aunque legal, para silenciar una voz que estaba ganando fuerza y resonancia entre un público cada día más extenso y atento.

En el número 474 (03/07/71) *Triunfo* proporcionó la noticia de la sanción a sus lectores, comunicando que aquél sería el último antes de iniciar la condena del silencio. Las repercusiones económicas que suponía la suspensión eran graves y ponían en seria duda la supervivencia misma de la revista. La sanción había sido comunicada por el mismo ministro de Información, Alfredo Sánchez Bella, durante una conferencia de prensa y los órganos informativos nacionales se limitaron a dar noticia del suceso, sin casi añadir comentarios. Al contrario, la prensa extranjera condenó dura y abiertamente la decisión gubernamental.

Ezcurra intentó limitar los daños enviando al Tribunal un recurso de súplica en el que se objetaban punto por punto las imputaciones de los censores, adjuntando además un pliego de descargo firmado por un grupo de teólogos católicos – cuya adhesión a la moral franquista no era cuestionable – en el que se expresaba la defensa de las ideas avanzadas en el extra dedicado al matrimonio. *Triunfo* intentaba subrayar la increíble desmesura de la sanción por un delito que, si se hubiera juzgado en otros países democráticos, hubiera pasado por leve o quizá ni eso. Lo que la censura franquista estaba intentando hacer era castigar a un órgano de comunicación por su inmoralidad ya no iconográfica ni formal, sino ideológica (donde por inmoralidad se entiende la no adhesión a la línea impuesta por el Gobierno).

⁶⁹ El artículo 69 de la Ley de Prensa e Imprenta (ley 14/1966, del 18 de marzo) recitaba: «Sanciones. 1) Por razón de las infracciones a que se refieren los artículos anteriores, podrán imponerse las siguientes sanciones: a) Cuando la responsabilidad afecte al autor o Director: [...] III) En las muy graves: suspensión en el ejercicio de las actividades profesionales de un mes a seis meses o multa de 50.000 a 250.000 pesetas. b) A los empresarios o Empresas: [...] III) En las muy graves, suspensión de las publicaciones periódicas hasta dos meses en los diarios; hasta cuatro meses en los semanarios o publicaciones quincenales y hasta seis meses en las de menor frecuencia. Suspensión de las actividades de las Empresas editoriales definidas en el artículo 50 hasta tres meses o multa de 100.000 a 500.000 pesetas».

Como ya había pasado durante la fase de independización de *Movierecord*, también con ocasión de la suspensión, *Triunfo* pudo contar con la generosidad de sus simpatizantes y, en concreto, con la del Banco Ibérico que facilitó el respaldo económico que la revista necesitaba para llevar hasta el Tribunal Supremo el recurso en contra de la sanción administrativa, intervención que además de aportar la necesaria ayuda financiera, permitió tranquilizar a los inversores. El Banco Ibérico, en la persona de Arturo Fierro, concedió a la empresa de *Triunfo* un crédito de tres millones de pesetas a fondo perdido, una cantidad de dinero suficiente como para tranquilizar a los acreedores y para asegurar la prosecución en vida de la revista durante la larga suspensión.

Finalmente, respetada por entero la suspensión, el 6 de noviembre de 1971 los lectores pudieron encontrar en los quioscos el número 475 del reaparecido *Triunfo*. En el sumario, un recuadro anunciaba el cumplimiento de la sanción y lamentaba la necesaria subida del precio de venta a veinticinco pesetas. Se dejaba para el siguiente número extra la crónica de los acontecimientos relativos a los cuatro meses de silencio forzoso. En la sección «Escriben los lectores» no se incluyeron como de costumbre las cartas, sino un agradecimiento a todos los que habían testimoniado su amistad y apoyo a la revista enviando a la redacción mensajes de solidaridad durante el largo período de suspensión.

La reparación supuso una radicalización del mensaje ideológico, en detrimento de los contenidos frívolos que todavía quedaban antes de la interrupción. La atención se centró en las noticias de política internacional y en los acontecimientos culturales; también cuando se relataba sobre eventos mundanos como los premios literarios o teatrales, las ferias del libro, los festivales de cine o las competiciones deportivas (muy a menudo a cargo de Luis Dávila, seudónimo de Vázquez Montalbán, y Fernando Savater), el tratamiento era crítico: se subrayaban las faltas del mundillo intelectual español, el retraso cultural en el que se encontraba España en relación a la experiencia extranjera; en algunos casos se exaltaba el coraje y la originalidad de alguna producción autóctona, poniendo de relieve los enormes obstáculos puestos en marcha por las administraciones locales, contrarias en la mayoría de los casos a cualquier tipo de novedad artística.

A pesar del gravísimo castigo que acababa de cumplir *Triunfo*, el poder no pareció satisfecho y aprovechó otra ocasión para golpear la revista con el claro intento de hundirla definitivamente. Se localizó el chivo expiatorio en Fernando Lara, a través de su artículo titulado «¿Quiere Vd. trabajar por la salud moral de España?», publicado en el número 506 (10/06/72) en el que se relataba una manifestación organizada por la revista de derechas *Fuerza Nueva*. La censura vio en el comentario de Lara una ridiculización de algunas prácticas piadosas de la religión católica e impuso una sanción de 200.000 pesetas. Como respaldo a la decisión gubernamental, *Fuerza Nueva* publicó una serie de editoriales y comentarios que acusaban directa y agresivamente *Triunfo* de inmoralidad. La revista contestó presentando al Consejo de Ministros un recurso de súplica que fue rechazado, por lo cual los abogados de Ezcurra se dirigieron al Tribunal Supremo que, pasado un año desde el comienzo de las nuevas “hostilidades”, decretó una sanción de 25.000 pesetas.

La labor que estaba llevando adelante *Triunfo* era motivo de vigilancia continua; cualquier cambio de rumbo hacia una información más libre o una mínima discrepancia con el pensamiento oficial se tachaba de traición. Si no era posible atacar de manera directa al supuesto culpable, la censura trabajaba con paciencia y obstinación a través de los instrumentos legales que tenía a su disposición hasta llegar a erosionar por completo la estructura económica de la revista que había que eliminar. En el caso del semanario de Ezcurra, impulso para nuevas y reiteradas atenciones fue la transformación en 1972 de la sección «Hemeroteca 42» en la de «Hemeroteca 72»; en resumidas cuentas, se pasó de la recopilación de recortes periodísticos de los años cuarenta, bastante lejanos en el tiempo para no perjudicar la imagen de la dictadura, a un *collage* de las noticias que acababan de publicarse en los diarios y revistas próximos al Movimiento. El juego metaliterario no le gustó a la censura, que intervino con la incoación de nuevos expedientes. Quizá sea útil facilitar los datos de venta al finalizar 1972: tiradas, 58.850; ventas, 40.693; suscripciones, 6.172 ejemplares. Lo cual significa que si las ventas en los quiscos había disminuido en comparación a los datos relativos a 1971, el número de los suscriptores se había triplicado, pasando de 2.000 a más de 6.000: el compromiso entre lectores y revista seguía afianzándose y fortaleciéndose.

El atentado etarra del 20 de diciembre de 1973 contra al presidente del Gobierno Luis Carrero Blanco dejó claro que los vientos de cambio empezaban a soplar con

fuerza por toda la Península. En la redacción de *Triunfo* había que discutir cómo facilitar a sus lectores una noticia tan importante tanto a nivel informativo como político⁷⁰ y qué posición tomaría la revista frente a aquel acto de violencia. Al final se optó por una condena del homicidio puesto que *Triunfo* venía condenando desde hacía mucho tiempo toda forma de fanatismo y terrorismo (de derechas y de izquierdas).

A los graves acontecimientos que estaban preocupando a la España oficial se añadieron los rumores de los desórdenes que venían de Portugal, el eco de la “Revolución de los Claveles”; *Triunfo* bajo el título «Libertad en Portugal», proporcionó a sus lectores las crónicas vivas de los testigos de aquel momento histórico; Haro Tecglen, Vázquez Montalbán, Alonso de los Ríos, Márquez Reviriego, Carandell, toda la redacción participó en la tarea explicativa, cuando fue necesario, del significado y la importancia de aquel cambio político para el “país hermano” (y no sólo para él). La evolución de Portugal hacia la democracia se vivió en *Triunfo* con la esperanza de poder seguir pronto sus pautas; cada noticia que llegaba del universo lusitano se trataba con detenimiento en las páginas de la revista lo cual, como era previsible, no contaba con la bendición franquista.⁷¹

Desde la suspensión máxima que el Tribunal Supremo había impuesto a *Triunfo* en 1971, el Ministerio de Información venía buscando un motivo plausible para golpear nueva y definitivamente la revista (la misma táctica se estaba practicando con otras publicaciones no alineadas con el Movimiento). El pretexto se encontró en el artículo «¿Estamos preparados para el cambio?» firmado por José Aumente Baena y publicado en el número 656 (26/04/75) en el cual se afirmaba:

Sólo es preciso un mínimo de conciencia política para darse cuenta de que el cambio es inevitable [...] El franquismo es mucho más que una ideología, una técnica peculiar de poder – cuyas características habrán de ser descritas en su día – que no puede sobrevivir más allá de la persona que la ha ejercido y de unas circunstancias muy específicas que la hicieron posible. [...] Ahora bien, el problema que ello plantea es realmente grave de cara al futuro político del país. [...] La pregunta surge de nuevo: ¿Estamos preparados – insisto – para el cambio? [...] Preparar y prepararse para el cambio debiera ser hoy la gran consigna de los españoles responsables, a fin de que éste fuese pacífico y democrático.⁷²

⁷⁰ Ezcurra recuerda que en aquella ocasión fue «la primera vez en la que tuvimos una firme sensación de encontrarnos en una coyuntura crucial que exigía de *Triunfo* una clara e inequívoca posición». Cf. J. Á. EZCURRA, *Crónica de un empeño dificultoso*, cit., p. 602.

⁷¹ En 1974 según los datos elaborados por la Oficina de Justificación de la Difusión (OJD) las tiradas de *Triunfo* eran de 97.057 ejemplares (contra los 59.000 de finales de 1972), las ventas 64.179 y las suscripciones 8.014.

⁷² J. AUMENTE BAENA, «¿Estamos preparados para el cambio?», *Triunfo*, 656, 1975, p. 51.

Era inverosímil que la censura tolerara un ataque tan directo al sistema, aunque *Triunfo* no era la primera revista que desafiaba a la dictadura con aquellos argumentos.⁷³ Lo cual no fue suficiente para que no se abriera un expediente por la posible infracción del artículo 2 de la Ley de Prensa y se procediera al secuestro inmediato de las (pocas) copias que todavía habían quedado en el almacén. Como si no bastara, antes de la conclusión de esta contienda, se abrió otra; en esta ocasión el culpable fue identificado en una entrevista realizada por Montserrat Roig al político catalán Josep Andreu i Abelló;⁷⁴ al parecer los contenidos de dicha conversación podían constituir la infracción del notorio artículo 2. A comienzos de septiembre el ministro de Información León Herrera comunicó en rueda de prensa la solución tomada por el Gobierno en relación a los dos expedientes a cargo de *Triunfo*: cuatro meses de suspensión y una multa de 250.000 pesetas.⁷⁵ El número 675 (06/09/75) sería el último antes del silencio y, aunque nadie lo sospechara, el último antes de la muerte de Franco puesto que la fecha de reaparición estaba prevista para el 10 de enero de 1976.⁷⁶ La reiteración de esta medida represiva contra *Triunfo* no podía sino que afectar duramente a la revista y a sus colaboradores, como recuerda Ezcurra:

No fue fácil soportar la reclusión al silencio que nos había sido impuesta porque [...] nuestro testimonio quedaba sin cauce de expresión. [...] Sentimos agudamente una frustración profesional cuando sobrevino el suceso cumbre, la muerte de Franco, mientras *Triunfo* permanecía amordazado. (La portada de “la efigie” [...] no pudo publicarse. La Gran Portada quedó inédita).⁷⁷

Con la instauración del primer gobierno democrático en España después de cuarenta años de dictadura, *Triunfo* fue la única publicación que no disfrutó de los

⁷³ Además, como afirma Ezcurra en el contexto del tardo franquismo el contenido del artículo de Aumente no parecía provocar; el expediente que se abrió a cargo de la revista parece responder más bien al golpe postremo de un viejo gigante agonizante, más peligroso aún por eso. Cf. J. Á. EZCURRA, *Crónica de un empeño dificultoso*, cit., p. 615.

⁷⁴ Cf. M. ROIG, «Josep Andreu i Abelló: un animal político», *Triunfo*, 669, 1975, pp. 29-33.

⁷⁵ Según los datos elaborados por la OJD, en 1975 a pesar de que las tiradas de *Triunfo* disminuyeron un poco (96.873 ejemplares), las ventas y las suscripciones seguían aumentando (66.241 y 8.912 ejemplares, respectivamente). Cuanta más influencia alcanzaba la revista, cuanto más intervenía la Ley para cortarle las alas.

⁷⁶ Al agravarse la salud de Franco y al aumentar la inestabilidad política, el Gobierno reaccionó exasperando sus medidas de control, aprobando el 22 de agosto el decreto ley sobre la represión del terrorismo que naturalmente se repercutió en las limitaciones de la Ley de Prensa. Es en este contexto que madura la decisión de suspender a *Triunfo*, condenando la revista por una culpa (si culpa había) que se había producido cuatro meses antes de la apertura del expediente (el artículo incriminado había sido publicado el 26 de abril y la suspensión fue comunicada tan sólo el 3 de septiembre).

⁷⁷ J. Á. EZCURRA, *Crónica de un empeño dificultoso*, cit., p. 629.

indultos que se concedieron a otras revistas y periódicos que habían sido sancionados antes de la muerte de Franco. La suspensión fue cumplida íntegramente.

2.4 EL *TRIUNFO* DE LA TRANSICIÓN (1976-1982)

En los largos meses en los que *Triunfo* no se publicó, el empeño de la redacción siguió inalterado, preparándose todos al día de la reaparición en un clima político y en un contexto histórico completamente diferentes de los que habían dejado en septiembre de 1975. Y sus esfuerzos fueron recompensados al cumplirse por entero la pena. La tirada y los datos de ventas relativos al mes de enero, el primero desde el regreso en los quioscos, indican muy claramente el significado que *Triunfo* había alcanzado entre el público de lectores, que ahora podía comprar la prensa de oposición sin temor a represalias: la tirada fue de 161.119 ejemplares, las ventas llegaron a los 107.515 y las suscripciones a las 10.895 copias. Como era previsible, la nueva situación socio-política acabó por influir en los contenidos de la revista: el espacio que se dedicó a los acontecimientos de política nacional se expandió repentinamente, suplantando la preeminencia que hasta entonces habían tenido los asuntos culturales y la política internacional.

La “respuesta democrática” (éste fue el título del editorial del número 676 del 10 de enero de 1976) que se pedía a la “nueva” clase política⁷⁸ puso en tela de juicio la línea ideológica que por tantos años los periódicos y las revistas como *Triunfo* habían defendido, con enormes riesgos y graves consecuencias. Al reaparecer, *Triunfo* eligió seguir adelante, aunque no toda la redacción compartiera esta posición, por el mismo sendero emprendido en 1962, el de la independencia ideológica. Haro Tecglen, que redactó el editorial citado de la reaparición, resumió para el lector de *Triunfo* el concepto de democracia que la revista venía defendiendo desde hacía años:

Hay unos denominadores comunes que no deben faltar nunca para que exista una democracia: libertad de expresión y de opinión, sufragio universal secreto, partidos políticos libres, parlamento enteramente elegido. [...] Las características de los partidos y de la oposición no las limita el poder, no las define el poder. Porque el poder emana de esa voluntad popular.

⁷⁸ Recordamos que entre los miembros del nuevo Gobierno democrático nombrado el 12 de diciembre de 1975 encontramos el de Manuel Fraga Iribarne, el ex ministro de Información y Turismo e inspirador de la célebre Ley de Prensa e Imprenta (1966) que había condenado *Triunfo* al silencio.

El periodista concluía afirmando:

Hay que dar una respuesta democrática a los problemas del país. Uno de los medios de esa respuesta democrática es la prensa. Es, particularmente, nuestro propósito. [...] No pretendemos proclamarnos como el órgano oficial de la democracia real, ni siquiera como los únicos. Pero sí pretendemos que nuestra voz sea peculiar, como ha tratado de serlo siempre, incluso traspasando las fronteras de la represión.⁷⁹

La fe en tan noble ideal no fue suficiente para sobrevivir.

La implantación de la democracia significó, para la prensa, un doble movimiento telúrico: por una parte, la ebullición política condujo a la fundación de un número elevado de diarios y periódicos (en muchos casos, tan *à la page* como efímeros); por otra parte, significó el comienzo de un lento pero inexorable declive para las revistas y los semanarios de cultura general. A finales de 1980 la crisis que había afectado a la prensa periódica derrumbó a *Triunfo* también;⁸⁰ como habían experimentado sobre su propia piel otras publicaciones nacidas y permanecidas en vida durante el régimen, la conquistada libertad de expresión no llevó al anhelado debate democrático, sino al contrario la prensa de oposición tuvo que asistir inerte al casi inexplicable abandono de sus lectores.⁸¹ Como sintetiza Eduardo Haro Tecglen, en el inmediato posfranquismo:

La izquierda se había ido muriendo exangüe, sin saber cómo; sus publicaciones se desvanecían, sus teoremas eran abstractos, sus partidos menguaban. Los santones de la moderación y del tránsito se esfumaban sin votos que cubrieran sus pudores.⁸²

Las causas que obligaron a tantas publicaciones al cierre definitivo son múltiples; la oferta se amplió, mientras que el público prácticamente no varió, sino que siguió de manera desordenada los miles de ecos que llegaban del mercado libre, sin fijarse en una u otra voz, como en cambio pasaba durante el franquismo, cuando leer *Triunfo*, *Fuerza Nueva* o *ABC* constituía un acto político. El único acontecimiento editorial que logró catalizar un gran número de lectores fue la fundación del diario *El País*, que asumió el papel de mediador simbólico en la crisis de identidad que sufrió la sociedad española en los primeros años del posfranquismo. *El País* recogió la herencia

⁷⁹ S. F., «La respuesta democrática», *Triunfo*, 676, 1976, pp. 6-7:7.

⁸⁰ La deserción creciente de lectores no afectó solamente a *Triunfo*, sino también a otras publicaciones importantes como *Cambio 16* y el propio *Cuadernos para el diálogo* que, a pesar de la transformación en semanario, no logró sobrevivir a 1978.

⁸¹ A finales de 1977 los datos relativos a la tirada, ventas y suscripciones eran respectivamente de 80.277, 42.876 y 9.566 ejemplares. Compárense con los de comienzos de 1976: la caída de las ventas es impresionante.

⁸² E. HARO TECGLEN, *El refugio*, Madrid, Punto de lectura, 2001, p. 126.

cultural de publicaciones como *Triunfo* y *Cuadernos para el diálogo* antes de que éstas dejaran de editarse.⁸³ Quizá el factor real del declive de este tipo de prensa se halle en su incapacidad de adaptarse a las nuevas condiciones históricas, en perpetua oscilación entre la voluntad de continuación del discurso ideológico empezado en la dictadura y la tentación de romper radicalmente con el pasado.⁸⁴ Según el propio Ezcurra, «la soledad de *Triunfo*, que termina su vida editorial abandonado por quienes tanto le necesitaron, es la imagen que cierra en negro la historia de su romántica fidelidad al predominio de la razón ideológica».⁸⁵

A los problemas financieros que ya estaban hundiendo la revista símbolo de la lucha antifranquista se añadió un verdadero cataclismo estructural: una parte importante de la redacción, la más politizada y militante,⁸⁶ decidió irse de *Triunfo* para fundar, a comienzos de 1978, *La Calle*, un semanario con mayores implicaciones políticas con respecto a su progenitor pero que, como él, no supo sobrevivir a la Transición, cerrando su escaparate al igual que *Triunfo*, en 1982.

A pesar de que las nubes oscurecían el cielo, Ezcurra y los demás colaboradores llevaron adelante su labor con profesionalidad y abnegación para que la revista siguiera con la misma calidad e independencia de siempre. Aunque una parte importante de los redactores había decidido emprender nuevos caminos (los de *La Calle*, pero también Luis Carandell, que había dejado *Triunfo* en 1976 para trasladarse a *Cuadernos para el diálogo*), en el equipo quedó una buena muestra de los mejores periodistas de entonces; al lado de los habituales Chao, Monleón, Miret Magdalena, Galán, Tierno Galván, Savater, etc., la redacción incorporó nuevos apreciables elementos, entre estos: Eduardo Haro Ibars, José Millás, Cristina Peri Rossi, Teresa Pàmies, Francisco Caudet, Ignacio Ramonet, Manuel Vicent, etc.

⁸³ Cf. A. VAN NOORTWIJK, *Triunfo: de revista ilustrada a revista de las luces*, cit., pp. 417-436. Véase también J. MUÑOZ SORO, *Cuadernos para el diálogo (1963-1976)*, cit., pp. 359-364.

⁸⁴ Cf. G. IMBERT, *Los discursos del cambio. Imágenes e imaginarios en la España de la Transición (1976-1982)*, Madrid, Akal, 1990.

⁸⁵ Declaración de José Ángel Ezcurra recogida por Raquel Macciuci en su entrevista publicada en la revista *Olivar* y ahora disponible en la página web de Vázquez Montalbán. R. MACCIUCI, «*Triunfo* en perspectiva», *Olivar*, 1, 2000, <http://www.vespito.net/mvm/triunfo.html>

⁸⁶ Entre otros figuran los nombres de Manuel Vázquez Montalbán, Fernando Lara, César Alonso de los Ríos, Carlos Elordi, Antonio Elorza y Nicolás Sartorius. Se trataba de los “comunistas” de la redacción que, según la opinión de Haro Tecglen, decidieron irse de *Triunfo* porque la revista no quiso alinearse al partido. Cf. E. HARO TECGLEN, *Triunfo: nacimiento y muerte*, en A. Alted, P. Aubert (eds.), cit., pp. 55-57:57. Por su parte, el director de *La Calle* y ex redactor jefe de *Triunfo*, Alonso de los Ríos, siempre ha negado la supuesta dependencia de su periódico del PCE. Cf. A. VAN NOORTWIJK, *Triunfo: de revista ilustrada a revista de las luces*, cit., p. 428.

Desafortunadamente todo esto no bastó: los gastos generales más los costes de producción y los escasos ingresos obtenidos por ventas y publicidad no llevaban a una situación económica de solvencia. *Triunfo* necesitaba la recuperación de sus lectores y la disminución de los costes de edición. La única solución aceptable para hacer frente a una situación tan urgente era convertir la revista de semanario en mensual. En el número 911 (12/07/80) se anunciaba la suspensión, por primera vez voluntaria, de la publicación de *Triunfo*, citando a sus lectores para el mes de octubre; en el editorial se explicaban las motivaciones que habían llevado a aquella elección y se concluía recordando como:

En 1970, tras veinticuatro años de vida editorial, *Triunfo* inició su más reciente época, ya sin ninguna dependencia financiera o política, planteó su camino como de expreso predominio de la razón ideológica sobre la razón económica. [...] *Triunfo*, pues, pese a lo que algunos rumores afirmaban en medios periodísticos, no desaparece. Permanece. Independiente. Sin concesiones.⁸⁷

El *Triunfo* póstumo, según la opinión del propio Ezcurra, fue una excelente revista, que agrupó las firmas de importantes periodistas y publicó análisis informativos y culturales de altísimo nivel, pero no alcanzó a superar el límite de los veintidós números, acabando definitivamente su existencia con la salida de julio-agosto de 1982.

El último editorial recitaba:

Triunfo ha llegado al final de un largo camino. Estas líneas pretenden hacer escueta la despedida que debemos a nuestros lectores, el adiós que corresponde a esta improporrible situación. [...] *Triunfo* ha llegado, pues, al final de su largo camino. A una situación irreversible, sin más allá, sin otra esperanza ya que el recuerdo positivo que pueda suscitar ese largo camino, honesta y libremente recorrido.⁸⁸

⁸⁷ J. Á. EZCURRA, «¡Hasta octubre! *Triunfo* mensual», *Triunfo*, 911, 1980, p. 14.

⁸⁸ ÍD., «Último número», *Triunfo*, julio-agosto, 1982, p. 4.

3. LOS COLABORADORES

Según la hipótesis de Pamela Shoemaker y Stephen D. Reese, los contenidos de una publicación reflejan una determinada realidad social;⁸⁹ puesto que un periódico es el resultado del trabajo de un equipo de redactores y colaboradores que organizan y realizan la publicación, se puede concluir que la realidad que los contenidos de una revista describen es un espejo cóncavo de las actitudes y de las posturas ideológicas de los que trabajan en la estructura mediática. Las tensiones que se pueden crear entre la empresa periodística y sus empleados son normalmente las consecuencias de unos contrastes de tipo político o económico que limitan la libertad de una u otra parte; de ahí que al momento de contratar a un colaborador o de formar un equipo redaccional, la empresa seleccione sus trabajadores mediante unos criterios compatibles con su línea ideológica.⁹⁰ En un estudio de los norteamericanos W. W. Bowman, J. W. L. Johnstone y E. J. Slawski,⁹¹ en el cual se analizaban los orígenes sociales de los periodistas, se llegó a la conclusión de que el profesional mediático tiende a ocupar la misma procedencia social que quienes controlan el sistema político y económico; por tanto, el periodista-tipo pertenece a la clase media, su trabajo tiene un estatus social reconocido y respetado, aunque sea peor pagado que otras profesiones establecidas (médico, abogado, etc.). Según Samuel R. Lichter y Stanley Rothman, los periodistas no sólo pertenecen a una elite, sino tienen inclinaciones izquierdistas, motivos subversivos y una afición a apoyar los movimientos divergentes y extremistas.⁹² El ejemplo de *Triunfo* parece confirmar las teorías hasta aquí expresadas.

Dentro de la miríada de periodistas que colaboraron en la revista de Ezcurra, hay algunos que se destacan por la profunda y mutua relación que establecieron con la revista a lo largo de toda su existencia. Se puede afirmar sin fallo que sin estos profesionales *Triunfo* hubiera sido seguramente otra publicación, quizá de la misma calidad, pero con un discurso ideológico muy diferente de lo que se logró construir

⁸⁹ Cf. S. D. REESE, P. J. SHOEMAKER, *Mediating the Message. Theories of Influences on Mass Media Content*, New York, Longman, 1991.

⁹⁰ Cf. L. SIGELMAN, «Reporting the News: an Organizational Analysis», *American Journal of Sociology*, 79, 1973, pp. 132-151.

⁹¹ Cf. W. W. BOWMAN, J. W. L. JOHNSTONE, E. J. SLAWSKI, *The News People*, Urbana (IL), University of Illinois Press, 1976.

⁹² Cf. S. R. LICHTER, S. ROTHMAN, *The Media Elite: America's New Power Brokers*, Bethesda (MD), Adler&Adler, 1986.

número tras número. *Triunfo* se propuso como una revista independiente políticamente; aunaba periodistas de varia formación y en sus páginas cabían reflexiones de cualquier tendencia política y según cuanto se desprende de la misma *Crónica* de Ezcurra, se resistió siempre a aceptar las ayudas económicas de algún grupo de influencia o la protección de un partido.⁹³ Sin embargo, a lo largo de los cambios que la redacción experimentó, se nota un progresivo desplazamiento hacia posiciones izquierdistas.

El equipo primigenio de *Triunfo* era muy diferente de lo que se fue constituyendo con el afianzamiento del proyecto ideológico; en 1946, fecha de fundación de la revista, la posición de la mayoría de los colaboradores era claramente en favor de los vencedores de la guerra; el desacuerdo con la línea oficial del Gobierno no estaba contemplado y tampoco las posturas neutrales se aceptaban de buen grado. La verdad es que el empeño político requerido por el *Triunfo* de aquel período tampoco era mucho: como se nota de los contenidos de los primeros años de publicación, los tonos de los reportajes eran ligeros y los argumentos frívolos. La radicalización de las posiciones ideológicas se dio al incorporarse en la redacción en 1955 José Monleón, que desde entonces se ocuparía principalmente de la crítica teatral en *Triunfo*. Junto con Eduardo Haro Tecglen, Monleón propuso un diferente concepto de periodismo con respecto al practicado en la prensa mayoritaria: a un tratamiento populista de la cultura contrapuso su fe en el objeto artístico considerado como un instrumento de progreso y de liberación de las conciencias. La colaboración de este periodista fue larga y prolífica, a lo largo de treinta años firmó centenares y centenares entre artículos, reseñas y comentarios, que le valieron la incondicionada admiración del director de *Triunfo*, que en su *Crónica* escribió: «La extensa aportación de Monleón al contenido de *Triunfo* constituye probablemente la obra más significativa de un importante crítico y teórico del arte teatral, de un notable periodista y escritor».⁹⁴ Con su incorporación al equipo redaccional, la revista asumiría una posición más progresista y desde aquel momento *Triunfo* se caracterizaría más por la calidad de los argumentos que por la presentación gráfica, como había pasado hasta entonces. Con la integración de Monleón, el hecho cinematográfico o teatral pasó a ser considerado en perspectiva sociológica y no simplemente como un medio de diversión o como un objeto estético. La relación entre Monleón y Ezcurra no se limitó a *Triunfo*, sino se extendió a la creación conjunta de

⁹³ Cf. J. Á. EZCURRA, *Crónica de un empeño dificultoso*, cit.

⁹⁴ Cf. *Ibíd.*, p. 411.

una publicación expresamente dedicada al arte dramático, *Primer Acto*, que vio la luz en 1957. En 1961 se desarrolló otro proyecto paralelo, esta vez relacionado con el arte cinematográfico, que desembocó en la revista *Nuestro Cine*, de la que se hizo cargo nuevamente el mismo Monleón.

Desde el comienzo, el intento del trabajo de este crítico fue claro: Monleón postulaba una mayor intervención del público en el hecho cultural, en general, y en el teatral, en particular. De sus comentarios y reseñas se comprende su idea de espectáculo como instrumento activo para modificar la realidad. Él describió la vida teatral española en todas sus partes, de la escritura del texto dramático a la representación, de la estructura organizativa del espectáculo a las normas que regían la puesta en escena. No se limitó a comentar la puesta en escena, sino puso el teatro español en contacto con los vientos de novedades que llegaban del exterior y, sobre todo, impulsó al descubrimiento del teatro experimental – o independiente, nuevo, vanguardista, joven, *underground*, etc. – que se empezaba a desarrollar por entonces en España. En línea con la posición ideológica de *Triunfo*, Monleón usó sus columnas para recuperar los clásicos del teatro español y para rescatar a los dramaturgos que, como los de la generación del 98 y los del 27, habían sido rechazados y condenados por la cultura oficial. Con su estilo directo y didáctico recordaba al lector su pasado y, simultáneamente, mostraba los frutos que aquel pasado había producido en el presente, comentando las corrientes artísticas que se estaban sucediendo, del teatro realista al teatro independiente español, sin olvidar alzar una voz crítica hacia la superficialidad del teatro popular o populista subvencionado por el régimen.

La sección de Monleón, por considerarla minoritaria, no suscitó muy a menudo la atención del aparato censor, o mejor dicho sus comentarios no infringían lo suficiente la ley como para castigarle; solamente en dos ocasiones se prepararon dos informes a cargo de Monleón por supuesta infracción de los límites del debido respeto en la crítica de la acción política:⁹⁵ en estos textos el articulista pedía simplemente la abolición de la censura previa también en materia teatral, puesto que las modificaciones “aperturistas” introducidas por la ley Fraga afectaban únicamente a la prensa, sin alterar la limitante política teatral.

⁹⁵ Se trataba de los artículos «La censura y las dos funciones» y «Los autores españoles y el Nacional de Cámara y Ensayo», publicados respectivamente en los números 223 (10/06/66) y 255 (22/04/67) de *Triunfo*. Cf. A. VAN NOORTWIJK, *Triunfo: de revista ilustrada a revista de las luces*, cit., pp. 163-164.

El acuerdo económico firmado en 1962 por Ezcurra con el grupo publicitario *Movierecord* permitió el pasaje de *Triunfo* de revista de información cinematográfica a semanario de información general. La protección empresarial ofrecida por *Movierecord* durante los años sesenta hizo posible que *Triunfo* desarrollara su discurso progresista quedando al interior del perímetro del bloque del poder, padeciendo por tanto menos presiones por parte de los órganos de control.⁹⁶

La salida de una parte del equipo fundador – distanciamiento debido al progresivo deslizamiento de la revista hacia posiciones izquierdistas no compartidas por todos – llevó a la incorporación de unos profesionales más próximos al nuevo rumbo que había emprendido *Triunfo*. Se trataba de un grupo de jóvenes universitarios que no eran periodistas profesionales, pero sí críticos preparados, con competencias específicas (eran estudiosos de teatro, cine, literatura, historia, economía, etc.). Quizá el dato más significativo sea la contigüidad de algunos de los nuevos colaboradores al clandestino Partido Comunista Español, como por ejemplo en el caso de Ricardo Doménech, que tuvo que dejar la revista por las sospechas que gravaban sobre él;⁹⁷ Eduardo García Rico también había tenido problemas con la justicia franquista por estar sospechado de ser un miembro del partido (y la verdad, lo era);⁹⁸ y aún, algunos periodistas procedentes de la revista *Siglo XX* como César Alonso de los Ríos,⁹⁹ Manuel Vázquez Montalbán y Nicolás Sartorius, activo también en el sindicato clandestino Comisiones Obreras, se podían relacionar con el PCE. El mismo Eduardo Haro Tecglen fue objeto de atención

⁹⁶ Cf. *Ibíd.*, p. 127.

⁹⁷ Desde su participación en las manifestaciones de protestas originadas de la represión en Asturias de 1964, Doménech pasó a ser un objetivo fijo de la censura, que detenía las galeradas de sus artículos o, más simplemente, vedaba su publicación; Doménech, para seguir publicando en *Triunfo*, tuvo que utilizar el seudónimo Fernando Molinero hasta cuando, a finales de 1965, dejó definitivamente la redacción. Cf. J. Á. EZCURRA, *Crónica de un empeño dificultoso*, cit., p. 420; A. VAN NOORTWIJK, *Triunfo: de revista ilustrada a revista de las luces*, cit., pp. 165-167.

⁹⁸ Cf. J. Á. EZCURRA, *Crónica de un empeño dificultoso*, cit., p. 498; A. VAN NOORTWIJK, *Triunfo: de revista ilustrada a revista de las luces*, cit., pp. 168-173.

⁹⁹ El camino profesional de este periodista es por lo menos controvertido. César Alonso de los Ríos se unió al equipo de *Triunfo* en 1966, cuando la revista barcelonesa por la que trabajaba, *Siglo XX*, se topó con el Ministerio de Información y fue condenada al cierre definitivo. Durante todos los setenta sus posiciones ideológicas se identificaron entrañablemente con las del intelectual progresista, hasta el punto de alejarse de la revista de Ezcurra para fundar en 1978, junto con Manuel Vázquez Montalbán, el semanario *La Calle*, con el polémico subtítulo “La primera a la izquierda”, periódico relacionado con el PCE. Con el tiempo mudó su postura política hacia el PSOE, colaborando con Javier Solana, entonces ministro de Cultura. Finalmente, se incorporó en el equipo de *ABC*, expresándose duramente en contra de sus ex-compañeros. Cf. L. G. CAÑUELO, «Del ilustrado César de la reacción», 13/01/03, www.losnoveses.net/Opinion/Canuelo/delilustrado.html

continúa por considerarle un “rojo”.¹⁰⁰ Sus artículos fueron particularmente escudriñados por la censura, como atestiguan las dos entrevistas que José Ángel Ezcurra mantuvo con el director general de información, Carlos Robles Piquer.¹⁰¹ Se acusaba a Haro Tecglen de defender abiertamente las ideas marxistas y la política del bloque comunista. A estas acusaciones, el periodista contestó explicando como su verdadera obsesión fuera la de

tratar de escribir con una claridad casi infantil para conservar la pureza de la información y no dejar lugar a interpretaciones – porque él se consideraba no un político sino – un periodista profesional que quiere salvar por encima de todo su concepto ético de la profesión.¹⁰²

Por otra parte en *Triunfo* colaboraron conjuntamente hombres de derechas, como Ignacio Agustí, que había sido director de la revista falangista *Destino*, Manuel del Arco y Francisco Casares, aunque fueron unos ejemplares que se extinguieron rápidamente.

Triunfo evolucionó en función de sus colaboradores. Aunque Ezcurra siempre tuvo la última palabra en la elección del material que se podía publicar, nunca impuso su línea política; en calidad de director y editor de la revista, se limitaba a leer los originales, prefiriendo reunir a sus periodistas de manera informal para debatir conjuntamente a ellos los argumentos que se iban a tratar en el periódico. El diálogo y la confrontación que se profesaban en las páginas de la revista eran también el *modus operandi* de la redacción. Al conseguir en 1970 la independencia de *Movierecord*, *Triunfo* radicalizó sus posiciones izquierdistas, lo cual llevó, como es fácil de suponer, a la presencia exclusiva en el equipo de figuras próximas a esta corriente, aunque al interior de esta plataforma se contemplara una formación muy amplia, de Enrique Tierno Galván a José Luis López Aranguren, de Jorge Semprún a Alfonso Sastre.

En los años setenta, en la etapa que Ezcurra ha denominado “de las luces”, los redactores-símbolo fueron Eduardo Haro Tecglen y Manuel Vázquez Montalbán, cuya participación en la realización de *Triunfo* fue masiva: escribían tres o cuatro artículos en cada número, alternando sus firmas con los varios seudónimos que habían adoptados para variar el estilo y el tono de sus intervenciones y para evitar problemas con la censura. El estilo de Tecglen se transformó pronto en un modelo que imitar entre los mismos colaboradores de la revista; respetando la posición neutral de *Triunfo* en

¹⁰⁰ Cf. J. Á. EZCURRA, *Crónica de un empeño dificultoso*, cit., pp. 435-437.

¹⁰¹ Cf. *Ibíd.*, pp. 433-435.

¹⁰² Cf. *Ibíd.*, p. 436.

materia de política nacional, las páginas dedicadas al análisis de asuntos internacionales se revelaron ser el sitio privilegiado para expresar indirectamente una perspectiva contraria a la gubernamental. Elusivo: con este adjetivo Annelies van Noortwijk ha justamente definido el periodismo practicado por Tecglen, «donde lo internacional llega casi a funcionar como el decorado universal de la tragedia nacional [española]».¹⁰³ América Latina, África, Asia: el punto de partida para las reflexiones de Tecglen – fruto de una altísima concepción de la tarea periodística – eran muy a menudo los países del Tercer Mundo, de los que se analizaba la inestable situación económica y la frágil estructura social en el intento de comprender las causas de los interminables conflictos que ensangrentaban (aunque el verbo se podría usar en presente) las ex-colonias.

Este cronista, que se definía a sí mismo como a un crítico teatral o, cuando más, literario, no se identificaba en absoluto con la figura del escritor político;¹⁰⁴ el hecho de que una parte consistente de su producción periodística se sitúe en el ámbito de la crítica militante subraya una vez más la urgencia y el peso que los intelectuales progresistas como Tecglen sentían al ejercer su trabajo durante el franquismo. Los comentarios sobre las realidades extraeuropeas en las que las libertades elementales del hombre estaban suprimidas y en las que los gobiernos militares disfrazaban su cara violenta bajo parlamentos fantoches y democracias de papel, estos comentarios servían para construir instintivos paralelismos con España y su triste situación.

Por medio de sus artículos, Haro Tecglen invitaba al lector a la participación activa en la vida política y social, intentaba responsabilizar a su público, resultado muy difícil de conseguir por la cruenta estrategia de despolitización llevada a cabo por el Gobierno a partir de la inmediata posguerra. Tecglen – y como él, la redacción al completo – sentía la necesidad de instaurar un diálogo sincero y constructivo con aquellos españoles que ya no se reconocían en el inmovilismo franquista y pensaban en una vía alternativa – léase democrática – a la dictadura. La larga labor periodística llevada a cabo por Haro Tecglen en *Triunfo* constituye una verdadera enciclopedia de la historia política, económica y social, tanto de España como del mundo, escrita semana tras semana con un rigor crítico y una capacidad de análisis difíciles de encontrar en

¹⁰³ Cf. *Ibíd.*, p. 174.

¹⁰⁴ Escribe Tecglen: «Mi opinión no tiene ni ha tenido nunca interés político: lo que he tratado de poner en lo que he ido escribiendo es, también, un sentido de afinidad o de identificación personal con clases, personas, razas, instituciones perdidas o ideales derrotados». Cf. E. HARO TECGLEN, *El refugio*, Madrid, El País-Aguilar, 1999, p. 145.

otras publicaciones parecidas. Haro Tecglen actuó como subdirector de *Triunfo* a partir de 1970 y hasta 1982; en su larguísima colaboración escribió más de dos mil artículos, firmados con su propio nombre o con uno de sus seudónimos: Juan Aldebarán, Pablo Berbén, Pozuelo e Ignacio de la Vara.¹⁰⁵ Además muy a menudo se encargó de la redacción de los editoriales, aunque en la mayoría de los casos dejándolos anónimos. Con estos presupuestos se puede afirmar sin lugar a dudas que la identificación entre el pensamiento de Haro Tecglen y la línea defendida por la revista fue completa.¹⁰⁶ Al cierre definitivo de *Triunfo*, Tecglen se trasladó a *El País*¹⁰⁷ y desde allí prolongó el trabajo empezado años atrás en la columna «Los contemporáneos» con la firma de Pozuelo.

Con la serie *Crónica sentimental de España*, publicada en cuatro capítulos a lo largo de 1969,¹⁰⁸ se incorporó en *Triunfo* una de las columnas del periodismo ibérico y figura fundamental en el panorama literario, Manuel Vázquez Montalbán, al cual se le puede considerar también como a un precursor de los *Cultural Studies* hispánicos, un anticipador de las teorías semióticas y mucho más. En 1977 Montalbán quiso terminar la experiencia con la revista de Ezcurra fundando el semanario *La Calle. La primera a la izquierda*, una aventura que terminaría en 1982; dos años antes había vuelto a

¹⁰⁵ El seudónimo Juan Aldebarán venía del nombre de la gigantesca estrella roja de la constelación de Tauro (Alpha Tauri o Aldebarán), cien veces más luminosa que el Sol; el término es de origen árabe y significa “el que sigue”. Con esta firma, Haro Tecglen comentaba los asuntos de política internacional desde una perspectiva contemplativa más que informativa, empleando un tono más personal, a veces con intervenciones en primera persona. El segundo seudónimo, Pablo Berbén, estaba inspirado en Félix Berbén, sobrino de Tecglen; con este nombre venía firmando desde 1967 artículos de carácter científico y sociológico. Como Pozuelo (homenaje a su lugar de nacimiento, Pozuelo de Alarcón, cerca de Madrid) se dedicaba, en la sección «Los contemporáneos», al comentario de argumentos más bien culturales. Finalmente, Ignacio de la Vara fue utilizado por Haro Tecglen en comentarios sobre la actualidad escénica en el *Triunfo* mensual. Annelies van Noortwijk ha dedicado un estudio particular al significado y a la importancia de la columna semanal «Los contemporáneos» que Tecglen firmaba con su seudónimo más conocido, Pozuelo. En esta sección se describía la realidad española de manera mucho más directa que en las otras contribuciones de Tecglen; a partir de 1972, cuando las condiciones de salud de Franco ya permitían vislumbrar una inminente evolución política, Pozuelo dirigió su atención al análisis de la crisis interna a la dictadura, lo cual justificó un aumento de las atenciones del aparato censorio a los contenidos de esta columna. Cf. A. van Noortwijk, «Pozuelo y la crisis de identidad de “Los contemporáneos”», en ÍD., *Triunfo: de revista ilustrada a revista de las luces*, cit., pp. 320-335; cf. también E. HARO TECGLEN, *Hijo del siglo*, Madrid, Punto de Lectura, 2001, p. 221.

¹⁰⁶ La misma opinión la comparte Annelies van Noortwijk en su ya repetidamente citado estudio. Cf. A. VAN NOORTWIJK, *Triunfo: de revista ilustrada a revista de las luces*, cit., p. 302.

¹⁰⁷ Eduardo Haro Tecglen escribió diariamente en *El País* en la columna «Visto/Oído» desde 1989 hasta su fallecimiento, en 2005.

¹⁰⁸ *Crónica sentimental de España* se publicó a lo largo de cuatro números de *Triunfo* (núms. 380, 381, 382 y 383), salidos entre el 15 de septiembre y el 13 de octubre de 1969. La editorial Lumen publicó en 1971 una versión ampliada de los cuatro reportajes, que volvieron a ser editados en 2003 por la editorial De Bolsillo.

integrarse en *Triunfo*, en el cual colaboró hasta el cierre definitivo de la revista, incorporándose finalmente, en 1984, en el orgánico de *El País*. La producción periodística de Montalbán es extensa y esencial para la comprensión de este polifacético escritor, aunque poco estudiada si comparada con los estudios críticos dedicados a su obra ensayística y literaria.¹⁰⁹

Su incorporación coincidió con la interrupción de la vinculación económica que unía la empresa de *Triunfo* al grupo *Movierecord*. El cambio que se produjo en la línea editorial de la revista armonizó con la función que Montalbán atribuía a la cultura. Según su tesis, puesto que el franquismo había planteado una política cultural basada en la falsificación del lenguaje y de la historia, secuestrando la memoria de la otra España y monopolizando la totalidad de los medios de comunicación, era necesario para la implantación de un sistema democrático la recuperación de la memoria del vencido; afirmó Vázquez Montalbán:

El cambio de *Triunfo* lo incluyo en la reconstrucción de la vanguardia, después de la destrucción sistemática de la vanguardia que había significado la guerra civil y la posguerra. [...] Así se puede explicar por qué la revista fue al mismo tiempo expresión de lo que nos preocupaba en aquel momento de cara a la creación de una conciencia hacia el futuro y recuperación de lo que había sido la conciencia crítica de los heterodoxos españoles que estaban prohibidos por la cultura oficial. *Triunfo* emerge en el momento en que el tejido social español está cambiando desde una base económica y social que exige nuevos contenidos culturales.¹¹⁰

Concordando con el juicio de Montalbán, el franquismo empezó a perder la batalla cuando la cultura se puso al servicio de la recuperación de la memoria de la conciencia crítica colectiva.

La presencia de este periodista en *Triunfo* se ocultó bajo muchos seudónimos – Manolo V el Empecinado, Menelao el Areopagita, Baronesa d’Orcy, Luis Dávila y el célebre Sixto Cámara, con el cual firmaba la columna «La capilla sixtina» – que usaba en una gran variedad de temas y pluralidad de estilos.¹¹¹ La abundancia de *alter ego*

¹⁰⁹ Nuevamente hago referencia al estudio de Annelies van Noortwijk que ha puesto de relieve la importancia de la producción periodística de Montalbán en la formación ideológica y artística del escritor barcelonés. Cf. A. VAN NOORTWIJK, *Triunfo: de revista ilustrada a revista de las luces*, cit., pp. 336-337. Cf. también C. ANDREOLI, «El Vázquez Montalbán periodista», www.vespito.net/mvm/per.html.

¹¹⁰ Cf. M. VÁZQUEZ MONTALBÁN, *La literatura en la construcción de la ciudad democrática*, Barcelona, Crítica, 1998, p. 132.

¹¹¹ Vázquez Montalbán usó el seudónimo de Menelao el Areopagita, «griego romántico exiliado, intelectual sensible y por lo tanto depresivo, que pasa continuamente del optimismo al pesimismo», en comentarios de stampa filosófica sobre temas de actualidad. Con el nombre de Manolo V el Empecinado colaboró con Nuria Pompeia en la serie de historietas dibujadas «La educación de Palmira» cuya

periodísticos utilizados y su cuantiosa contribución subrayan la gran capacidad de este autor en ponerse a prueba en las tareas más heterogéneas, su infinita curiosidad y su mirada atenta y crítica, siempre velada de ironía, a los acontecimientos culturales y políticos españoles.

Con este escritor se volvió a descubrir la importancia de la cultura popular y de la que él llamaría la “subcultura”. Montalbán procedía de una formación intelectual culta (había estudiado filosofía y letras, además de periodismo), pero desde siempre había sido fascinado por los mitos modernos de la cultura popular y las formas que estos habían adoptados para expresarse entre las “masas” españolas. Por medio de los centenares de reseñas que Montalbán firmó en las páginas de la sección «Arte, Libros, Espectáculos», el público pudo volver a acercarse a la tradición literaria española, muy a menudo silenciada en los medios oficiales, y pudo también entrar en contacto con la literatura vanguardista – léase progresista – de la época. En una conferencia de 1991, Montalbán aclaró desde su perspectiva la tarea que la literatura – y, por extensión, la cultura – cumplió en la época franquista. Empleando la metáfora urbanística de la ciudad como ejemplificación de la estructura moral de una sociedad, el escritor definió la involución a la que se asistió entre los perímetros de la ciudad franquista y, por contrapartida, la lenta pero progresiva puesta en marcha del proceso de construcción de la ciudad democrática. Los utensilios y los materiales que se emplearon en estas obras provenían del “almacén” de la cultura:

La larga marcha de la cultura española desde el año 39 hasta el año 78 es, de hecho, la larga marcha de la reconstrucción de la razón y del forjar esa ciudad democrática utilizada en un sentido metafórico. [...] Dentro de esta reconstrucción de la sociedad civil que apuntaba hacia una nueva racionalidad democrática, hay que tener muy en cuenta la forja de la sociedad

protagonista era una muchacha que se enfrentaba al mundo acompañada por unos personajes “progres” hipócritas y ridículos. Baronesa d’Orcy servía para comentar con tono ligero y una buena dosis de ironía los acontecimientos públicos del mundo literario español y no sólo (premios, festivales, ferias del libro, *happening*, etc.); con Luis Dávila firmaba los artículos de deporte, empleando un lenguaje simple y accesible también al público menos exigente, aunque de vez en cuando Montalbán utilizara este seudónimo para tratar temas relacionados con la literatura y la semiótica. Finalmente, se firmaba Sixto Cámara en la columna «La capilla sixtina» en la cual comentaba y analizaba la realidad social y política de España. Quizá fuera ésta la sección de *Triunfo* en la que más manifiestamente se expresaba la hostilidad a la dictadura y por esto especialmente expuesta a los ataques de la censura, aunque Sixto Cámara intentara escapar de las trampas empleando un lenguaje elíptico, trasladando hechos y personajes del plan de la realidad al de la ficción. Cf. S. CÁMARA [M. VÁZQUEZ MONTALBÁN], *La capilla sixtina*, Barcelona, Kairós, 1975; L. DÁVILA [M. VÁZQUEZ MONTALBÁN], «Televisión frente a literatura», *Triunfo*, 423, 1970, pp. 50-54; ÍD., «La subcultura», *Triunfo*, 447, 1970, pp. 23-25; ÍD., *Política y deporte*, prólogo de M. Vázquez Montalbán, Barcelona, Editorial Andorra, 1972; A. VAN NOORTWIJK, *Triunfo: de revista ilustrada a revista de las luces*, cit., p. 370; N. POMPEIA, MANOLO V EL EMPECINADO [M. VÁZQUEZ MONTALBÁN], *La educación de Palmira*, Barcelona, Editorial Andorra, 1972.

literaria. [...] Desde 1939 a 1978 la cultura española, la vanguardia de esa cultura española se mueve en doble esfuerzo, reconstruirse como tal y plantear un proyecto más o menos colectivo, que sería la reconstrucción de la razón y la construcción de la ciudad democrática.¹¹²

La colaboración de este periodista no se limitó al ámbito literario. Su procedencia catalana (Montalbán era el responsable de la sede barcelonesa de *Triunfo*) influyó notablemente en la elección de los temas que tratar. Montalbán contribuyó a desenredar la “cuestión catalana” desde sus múltiples facetas (lingüística, literaria, cultural, histórica, social, económica, etc.) relacionándola con la política de aniquilación perpetrada por el Gobierno central.

El debate sobre las autonomías había sido abierto por Luis Carandell, otra de las firmas imprescindibles en *Triunfo*, en su serie «Nosotros, los catalanes».¹¹³ Carandell había sido presentado a Ezcurra por su cuñado, José Agustín Goytisolo, en 1968, fecha en la cual se incorporó en *Triunfo* «el único progre español que ha jugado con Carmencita Franco», como él mismo se definía.¹¹⁴ Su primera colaboración había sido la serie de reportajes que tenía como sujeto su tierra natal, Cataluña. Casi sin darse cuenta, Carandell había puesto las bases de un debate que se alimentaría no sólo entre los lectores de *Triunfo*, sino que se ampliaría a toda la comunidad intelectual española prolongándose por todos los años setenta.

A pesar de la importancia que la “cuestión catalana” alcanzó, la figura de Carandell está enlazada indisolublemente a la serie de sus personalísimos *collage* periodísticos que constituían la sección fija «Celtiberia Show»; con gran sentido del humor y una sincera propensión a la ironía, Carandell logró trazar un retrato real y desencantado de la España de aquellos años. En el sumario del número 319 (13/07/68) se presentaba la nueva sección con las siguientes palabras:

¹¹² La conferencia tenía por título «La literatura en la construcción de la ciudad democrática» y fue dictada el 28/11/91 en el centro cultural Bancaixa de Valencia. El texto conflujo más tarde en M. VÁZQUEZ MONTALBÁN, *La literatura en la construcción de la ciudad democrática*, cit. El texto de la conferencia es disponible en versión digital desde la página web del autor. Cf. M. VÁZQUEZ MONTALBÁN, *La literatura española antes y después de la muerte de Franco*, www.vespito.net/mvm/conf3.html

¹¹³ Cf. L. CARANDELL, «Nosotros, los catalanes (I). Los nietos del señor Esteve », *Triunfo*, 307, 1968, pp. 26-37; ÍD., «Nosotros, los catalanes (II). Venidos a más y venidos a menos», *Triunfo*, 308, 1968, pp. 22-37; ÍD., «Nosotros, los catalanes (III). Los parientes pobres», *Triunfo*, 309, 1968, pp. 26-37; ÍD., «Nosotros, los catalanes (IV). Hablar catalán y hablar castellano», *Triunfo*, 310, 1968, pp. 26-34; ÍD., «Nosotros, los catalanes (V). Los charnegos», *Triunfo*, 311, 1968, pp. 50-57; ÍD., «Nosotros, los catalanes (VI). Dos epílogos», *Triunfo*, 312, 1968, pp. 50-57.

¹¹⁴ Declaración hecha por Carandell al periodista Pau Arenós. Cf. P. ARENÓS, «Entrevista a Luis Carandell», www.ducros.biz/corpus/index.php?command=show_news&news_id=657

«Celtiberia Show», una nueva sección de Luis Carandell sobre España y los españoles, una exhibición de gracias y desgracias en un escaparate que da, siquiera sea fugazmente y oculta a veces detrás del cristal teñido del humor, cierta noticia del país en que vivimos.

Celtiberia era el nombre que los antiguos romanos habían dado a la parte de la península que iba del Mediterráneo al centro de España y celtíbero era el nombre de los habitantes de esta zona, palabra que acabó por identificar al español más característico. Carandell utilizó su sección para que los ciudadanos relataran con su propia voz la realidad española; el periodista se limitaba a escoger los recortes que merecían publicarse (se trataba de cortes de prensa, folletines publicitarios, anuncios, necrológicas, fotos, etc.), los disponía en la página y dejaba que hablaran por sí mismos, sin casi intervención directa. Carandell halló en el *collage* una técnica estimulante y creativa, que unía materiales heterogéneos provenientes de múltiples fuentes, reflejando en esto el gusto inconfundiblemente *pop* del arte de aquellos años. Los lectores compartieron el estilo de Carandell hasta el punto de convertirse ellos mismos en co-autores de la página de humor: al poco tiempo desde la aparición de la sección, la sede de *Triunfo* fue inundada por recortes de prensa e inserciones “celtibéricas”.¹¹⁵ De este modo, además de hacer partícipe al público, se evitaron muchos problemas con la censura, siendo lo publicado un producto original autorizado por el sistema franquista. De hecho, la fórmula funcionó puesto que la sección, a pesar de los dictámenes que fueron elaborados, no motivó nunca la apertura de un expediente.

Monleón, Haro Tecglen, Vázquez Montalbán, Carandell son sólo una muestra de los numerosísimos periodistas e intelectuales que participaron, de manera sistemática o con presencias esporádicas, en la aventura de *Triunfo*. Semana tras semana, en la revista se intercambiaron colaboradores fijos (además de los ya citados, habría que añadir los nombres de Diego Galán, Fernando Lara, José María Moreno Galván, Santiago Rodríguez Santerbás, Joaquín Rábago, Antonio Elorza, Eduardo Chamorro, Juan Antonio Hormigón, Fernando Savater, José Antonio Gómez Marín, Enrique Miret Magdalena y Ramón Chao) y huéspedes ocasionales como Manuel Pizán, Pere

¹¹⁵ Recuerda Carandell como en principio tuvo que trabajar mucho para recoger las muestras, pero luego «empezaron a lloverme historias, papeles, estampitas, programas, recortes, ... de toda España. Es decir me convertí en una especie de papelera celtibérica de toda España. Y aquello me fue relativamente fácil. La dificultad estaba en seleccionar». Cf. R. MINCHINELA, «Entrevista a Luis Carandell», *Contracultura. El webzine*, www.contracultura.8m.com/carandell, 24/03/2000. «Celtiberia Show» fue, según mi opinión, una de las secciones más divertidas y al mismo tiempo ferozmente críticas que se publicaron en *Triunfo*.

Gimferrer, Joan Senent-Josa, Aurora de Albornoz, Carmen Martín Gaité, Juan Goytisolo, José Luis Aranguren, Alfonso Sastre y un larguísimo etcétera, cada uno enriqueciendo el punto de vista de la revista desde su personal perspectiva crítica. Ante la dificultad y las muchas limitaciones que imposibilitaban cumplir con serena objetividad la tarea informativa en España, *Triunfo* privilegió la colaboración con firmas extranjeras, como Mario Vargas Llosa, Juan Rulfo, Julio Cortázar, Gabriel García Márquez, Alejo Carpentier, Cristina Peri Rossi, Carlos Fuentes, Augusto Roa Bastos, Alberto Moravia, Thomas G. Buchanan, Jean-Paul Sartre, que prestaron su labor a *Triunfo*, ofreciendo una mirada alternativa y no viciada por las vinculaciones con la administración franquista.

El intento perseguido por toda la redacción fue el de ofrecer al lector español una muestra de la cultura alternativa que se estaba haciendo por entonces en el extranjero y, en particular, en los países democráticos; las esperanzas suscitadas por el 68 se tradujeron en un renovado empuje en la investigación en campo médico, social, intelectual, económico, etc. *Triunfo* quiso reflejar el burbujeante panorama cultural de aquellos años, participando en la búsqueda de nuevos lenguajes y vías de pensamiento innovadores, diferenciándose en esto del desierto en el que se encontraba el sistema informativo nacional.

SEGUNDA PARTE

«Creo en mi oficio, creo en mi instrumento»
Eduardo Galeano

«Culture constructs us and has power over us»
Barry Jordan

1. EL CONCEPTO DE «CULTURA» Y *TRIUNFO*: EL APRENDIZAJE DE LA LIBERTAD

Crear una nueva cultura – escribía Antonio Gramsci – no significa sólo hacer individualmente descubrimientos “originales”, significa también y especialmente, difundir críticamente verdades ya descubiertas, “socializarlas”, por así decirlo, y convertirlas, por tanto, en base de acciones vitales, en elementos de coordinación y de orden intelectual y moral.¹¹⁶

Compartiendo esta interpretación, en mi estudio consideraré el término “cultura” en su acepción de instrumento mediático, o sea como acto comunicativo sin el cual las más diversas expresiones que componen cada sistema social no podrían desarrollarse, sobrevivir, difundirse y tener éxito.¹¹⁷ A partir de este acto, se producen múltiples efectos, resultantes de un conjunto de elementos básicos de la cultura cuales los actores que intervienen en la fabricación y consumición del producto cultural; el producto mismo (el libro, el periódico, la película, el anuncio publicitario, etc.); y los mecanismos que rigen la industria cultural. Esta perspectiva sociocultural es deudora del enfoque de aquellas escuelas críticas que, como la de Frankfurt y más tarde la de Birmingham, reflexionaron sobre la “cuestión” cultural poniendo en discusión la ya anquilosada distinción entre *High* y *Low Culture* y extendieron el marco del análisis crítico a las expresiones comunicativas más marginales, y por esto marginadas, de las masas. Aplicando este enfoque al estudio de las manifestaciones culturales de la España franquista, es posible ir quitando aquella pátina de conformismo ético y cultural con el que el sistema había intentado encubrir una situación de extenso malestar.

Los años sesenta fueron la década de la protesta, pero marcaron también el comienzo de la era de la comunicación de masas como consecuencia del enorme

¹¹⁶ A. GRAMSCI, *Antología*, Madrid, Siglo XXI, 1974, p. 366.

¹¹⁷ D. MCQUAIL, *Introducción a la teoría de la comunicación de masas*, Barcelona, Paidós, 2000, p. 159-160.

desarrollo de la televisión, la radio y la nueva utilización de la prensa.¹¹⁸ Con el mayo de 1968 había empezado la que Eduardo Haro Tecglen dio en llamar «transición hacia la transición»,¹¹⁹ es decir un movimiento de cambio que hubiera podido llegar a ser un estado perpetuo. Casi paradójicamente, la generalizada sensación de malestar social, de ansiedad y de incoherencia propulsó el desarrollo de las revistas de opinión, que en este periodo viven su “década dorada”, y pareció confirmar el buen camino emprendido por aquel periodismo que, heredero del espíritu del 68, todavía creía en su capacidad de influir en la sociedad.

Intentando contestar al interrogante que había planteado Antonio Machado, o sea: «¿De qué nos serviría la libre emisión de un pensamiento esclavo?»,¹²⁰ Manuel Vázquez Montalbán afirmó que el periodismo debía de «transmitir conocimiento social con una finalidad histórica de transformación a favor de mayores niveles de libertad, igualdad y solidaridad».¹²¹ A esta utopía participó activamente *Triunfo*, dedicando además mucho espacio a la reflexión sobre el rol y la función del periodista y del intelectual comprometido. Personalidades como Julio Cortázar y Gabriel García

¹¹⁸ Comparto la definición de *mass communication* que Umberto Eco facilitó en una entrevista con Laura Cepeda, o sea «el estudio de cualquier forma de mensaje (y este mensaje puede ser no tan sólo una transmisión televisiva o un artículo de prensa, sino también el modelo de una chaqueta o un automóvil) en la medida en la cual el emisor es sólo uno y central, el canal a través del cual pasa es un canal tecnológico de extrema complicación y el receptor es una masa extremadamente diferenciada por la lengua, la cultura y la categoría social. En el momento en el que un mensaje parte de un punto único y a través de un canal muy complicado llega a la gente más diversa, ahí tenemos comunicación de masa». L. CEPEDA, «Umberto Eco: la revuelta del público», *Triunfo*, 647, 1975, pp. 38-39:38. Por la condición periodístico-literaria que caracteriza el objeto de estudio de mi trabajo, *Triunfo*, en mi análisis me limitaré a considerar los mecanismos que intervienen en la comunicación periodística, dejando a un lado las dinámicas, igual de importantes, que interesaron en la década de los setenta los otros medios de comunicación de masas.

¹¹⁹ E. HARO TECGLEN, «La década de la transición», *Triunfo*, 396, 1970, pp. 18-25:25.

¹²⁰ A. MACHADO, «Las prosas vivas de Antonio Machado», *Triunfo*, 446, 1970, pp. 7-13:13. El ensayo fue publicado en la antología a cargo de Aurora de Albornoz (A. MACHADO, *Antología de su prosa. I. Cultura y sociedad*, Madrid, EDICUSA, 1970). A la memoria de Machado *Triunfo* dedicó la portada de este número, en la cual se reproducía simplemente un retrato del poeta acompañado por el título del artículo.

¹²¹ Declaración recopilada por Annelies van Noortwijk en el cuestionario elaborado por la misma investigadora en 1992 y facilitado a los redactores y colaboradores fijos de *Triunfo*. Contestaron al cuestionario: César Alonso de los Ríos, José Luis Aranguren, José Aumente, Manuel Campo Vidal, Carlos Castilla del Pino, Luis Carandell, Ramón Chao, Chumy Chúmez, Miguel Delibes, Ricardo Doménech, Jesús García de Dueñas, José Ángel Ezcurra, Eduardo García Rico, Diego Galán, Eduardo Haro Tecglen, Pablo de la Higuera, Fernando Lara, Manuel Leguineche, Fernando López Agudín, Carmen Martín Gaité, Diego Manrique, Juan Marichal, Víctor Márquez Reviriego, Enrique Miret Magdalena, Xavier Miserach, José Monleón, Juan Muñoz, Francisco Nieva, Teresa Pamies, Cristina Peri Rossi, Quino, Luis Racionero, Araceli Ramiro, Antonina Rodrigo, Santiago Roldán, José Ramón Rubio, Santiago Santerbás, Fernando Savater, Manuel Vicent y, por supuesto, Manuel Vázquez Montalbán. Cf. A. VAN NOORTWIJK, *Triunfo: de revista ilustrada a revista de las luces (historia y significado de Triunfo, 1946-1982)*, Groningen, Rijksuniversiteit Groningen, 2004, p. 337.

Márquez se definían periodistas militantes antes que escritores o intelectuales,¹²² lo cual está demostrado también por su extensa labor en publicaciones y revistas, allí incluido *Triunfo*. La determinación de la contribución del trabajo del periodista a la literatura y, viceversa, del escritor a la prensa es una cuestión de antigua memoria, que quizá puede resolverse con la definición que Eduardo Haro Tecglen acuñó hablando de sí mismo, o sea la de “escritor de periódico”, fusionando de esta manera la esencia de una y otra profesión, o sea la del creador que se pone al servicio de la información.¹²³ Una posición compartida por muchos de los colaboradores de *Triunfo*, como en el caso del italiano Alberto Moravia que, durante la entrevista que realizó con el general Alfredo Ovando Candía, quiso presentarse al presidente boliviano con las siguientes palabras: «Señor Presidente: soy un artista sobre todo, pero también un intelectual y un periodista».¹²⁴ Como pasa con frecuencia analizando la revista de Ezcurra, nos encontramos delante de un nombre célebre de la cultura italiana más avanzada que, en su labor periodística, prefirió centrar sus esfuerzos en la crónica de actualidad y en la información política más que en el terreno más directamente relacionable con su profesión, o sea la crítica literaria. Una elección que, en su declinación española, fue compartida por autores como Alfonso Sastre y Juan Goytisolo¹²⁵ y en su vertiente

¹²² En una reseña, Eduardo García Rico nos acuerda que la supuesta inferioridad de la escritura periodística ante la literaria es un falso problema; si hay calidad, ésta se halla tanto en un estilo como en el otro. García Rico ofrecía justamente el ejemplo de Gabriel García Márquez, cuyos trabajos, tanto las novelas como los reportajes, desvelaban una descomunal calidad estética, «un auténtico modelo en su género». E. GARCÍA RICO, «García Márquez, periodista», *Triunfo*, 417, 1970, p. 48.

¹²³ La definición fue proporcionada por Haro Tecglen durante una entrevista realizada por Raquel Macciuci; en concreto, Macciuci había preguntado: «Su trayectoria coherente y continua ha contribuido a identificar Haro Tecglen y periodismo. Esta asociación de alguna manera parcela o reduce una realidad siempre más compleja. Categorías o etiquetas aparte, pienso en un texto como «Paráfrasis vaquera», emblemático por el momento en que lo escribe (dos días después de la muerte de Franco): esas líneas revelan al escritor avezado, capaz de hacer confluír el relato, la ficción, el periodismo, el lenguaje polisémico. ¿Cuál es la relación de Haro Tecglen con la literatura?»; el entrevistado contestó: «Mi relación con la literatura es muy frecuente en el periodismo, sobre todo en el de lengua española. Soy un escritor de periódico». R. MACCIUCI, «*Triunfo* en perspectiva», *Olivar*, 1, 2000, <http://www.vespito.net/mvm/triunfo.html>; cf. POZUELO [E. HARO TECGLEN], «Paráfrasis vaquera», *Hermano Lobo*, 185, 1975, p. 3.

¹²⁴ A. MORAVIA, «¿Debray?, quizás lo suelte», *Triunfo*, 400, 1970, pp. 10-13:10. Además de la entrevista al presidente boliviano, Moravia publicó en *Triunfo* otros reportajes realizados en 1970 durante su estancia en Latinoamérica, todos de argumento político. Cf. A. MORAVIA, «Che Guevara sigue aquí», *Triunfo*, 402, 1970, pp. 12-15; ÍD., «El reloj de Arafat», *Triunfo*, 461, 1971, pp. 10-11; ÍD., «Esfiges de piel roja», *Triunfo*, 403, 1970, pp. 14-16; L. CARANDELL, «Moravia: “El pueblo italiano, mejor que sus gobernantes”», *Triunfo*, 632, 1974, pp. 16-19.

¹²⁵ Cf. J. GOYTISOLO, «La izquierda española, los nacionalismos magrebis y el problema del Sahara (I)», *Triunfo*, 693, 1976, pp. 46-51; ÍD., «La izquierda española, los nacionalismos magrebis y el problema del Sahara (y II)», *Triunfo*, 694, 1976, pp. 40-45. A. SASTRE, «Cuba: la revolución discutida. ¡Vergüenza y cólera!», *Triunfo*, 470, 1971, pp. 18-19; ÍD., «La busca», *Triunfo*, 466, 1971, pp. 26-31.

latinoamericana fue defendida por nombres notorios como el de Marios Vargas Llosa, Julio Cortázar y Gabriel García Márquez. Justamente García Márquez, durante una entrevista, admitió:

Era un escritor reportero que, además, era reportero en la vida real. [...] Yo creo que a escribir se aprende escribiendo y a mí el periodismo me obligó a escribir todos los días durante muchísimos años. Y ahora escribo mis novelas como si trabajara en un periódico.¹²⁶

En *Triunfo* la literatura de creación está comentada, juzgada, criticada, pero la presencia de originales e inéditos es muy escasa. Si se excluyen los lanzamientos editoriales, a veces anticipados por la publicación en revista de partes de las obras,¹²⁷ en *Triunfo* se hace de la literatura de creación un uso informativo y comunicativo, o sea se incluyen en los números monográficos partes de novelas, cuentos, crónicas literarias de diferentes autores reconocidos, clásicos y modernos, escogiendo este escritor o tal narración en función del argumento sobre el cual se quiere reflexionar (la condición de la mujer, el erotismo, la pena de muerte, la política, etc.). Se trata de un empleo de la literatura fuertemente ideologizado y que forma parte de la estrategia comunicativa general realizada por *Triunfo*.¹²⁸ Las revistas literarias normalmente reservan un espacio particular para la publicación de poemas, cuentos y demás narraciones inéditas; en *Triunfo*, la función que las creaciones originales desempeñan se halla en los géneros propios de una revista de cultura general, desde el artículo hasta la entrevista; no es un dato superfluo que los autores de estos escritos fueran a un tiempo creadores, volviendo a subrayar la íntima interrelación entre escritura periodística y creación literaria.

¹²⁶ E. GONZÁLEZ BERMEJO, «García Márquez: ahora doscientos años de soledad», *Triunfo*, 441, 1970, pp. 12-18:14.

¹²⁷ Cf. R. BAREIRO, «Salmón y dorado», *Triunfo*, 461, 1971, pp. 38-39; J. BENET, «Babilonia revisitada», *Triunfo*, 488, 1972, pp. 13-15; J. BERGAMÍN, «Fijeza y mudanza del toreo», *Triunfo*, 501, 1972, pp. 19-21; A. CARPENTIER, «La consagración de la primavera», *Triunfo*, 780, 1978, pp. 32-35; J. CORTÁZAR, «Jack el Destripador», *Triunfo*, 453, 1971, pp. 40-41; E. LANZA, «Exaltación de la tortilla de plátano», *Triunfo*, 469, 1971, pp. 41-43; I. MONTERO, «Una mujer trivial. La vida en rosa», *Triunfo*, 623, 1974, pp. 21-24; M. VARGAS LLOSA, «La secreta historia de *La casa verde*», *Triunfo*, 478, 1971, pp. 42-43; ÍD., «Pantaleón y las visitadoras», *Triunfo*, 556, 1973, pp. 35-38; J. E. ZÚÑIGA, «Cuatro fábulas del mundo antiguo», *Triunfo*, 519, 1972, pp. 36-39.

¹²⁸ En un artículo sobre la recepción de Benito Pérez Galdós, José Monleón, analizando los elementos que intervienen en la interpretación de una obra, admitió: «Cada ideología tiene su patrimonio cultural y urge, para salvar la contradicción de tener enemigos en el propio patrimonio, un delicado trabajo de manipulación confiado a la crítica literaria que milita en ese campo ideológico». Es evidente que *Triunfo* no escondía su finalidad comunicativa y tampoco negaba actuar una estrategia editorial según un intento determinado: el de direccionar su público hacia su discurso ideológico, empleando para esto también la crítica literaria. J. MONLEÓN, «Objetivo: Pérez Galdós. El escritor manipulado», *Triunfo*, 462, 1971, pp. 28-31:28.

Leyendo las contribuciones que a lo largo de la década facilitaron los cuantiosos intelectuales que se sucedieron en la revista, es posible dibujar el retrato de la figura del escritor-tipo tal y como se le percibía entre la progresía de los años setenta. Una de las primeras referencias se halla en el texto de la conferencia que Mario Vargas Llosa pronunció delante del público de la Semana de América Latina, celebrada en París en mayo de 1970. En opinión del autor peruano:

Para elegirse en tanto que escritor, un hombre se convierte en dos hombres. En él reside, por una parte, el ciudadano, evidentemente, el miembro de una comunidad social que tiene ciertas ideas sobre el progreso y sobre la marcha de esta comunidad social. [...] Pero al mismo tiempo existe, en ese hombre, el otro, el que escribe. [...] Creo que este hombre dual, el hombre doble que es el escritor, puede, debe comprometerse y hacer todo lo que pueda según sus capacidades, según su temperamento, en favor del progreso, de la revolución, pero que, en cuanto a escritor, debe seguir, sin desconfianza, con toda libertad sus obsesiones, sus intuiciones y sus demonios.¹²⁹

En el ámbito de este mismo coloquio, otro autor-periodista, Julio Cortázar confirmó la necesidad para el intelectual de comprometerse con la realidad, afirmando:

Los estetas y los intelectuales “puros” deplorarán una empresa en la que el arte y la poesía se identifican con la política. [...] Para ellos, un escritor de ficciones tampoco debería “perder” una tarde escribiendo este texto que prescinde por completo de la invención. Creo que muchos de nosotros seguiremos “perdiendo” nuestro tiempo en cosas así, puesto que cada vez estamos más convencidos de que la creación individual no solamente no excluye un frente simultáneo y común de creación y acción revolucionarias, sino que ambas cosas son dialécticamente inseparables en esa visión del mundo que buscamos para el hombre nuevo de una América Latina liberada de sus explotadores, de sus gorilas y de sus zombies.¹³⁰

Sin embargo, Cortázar defendía la idea de una literatura revolucionaria no condicionada por las necesidades inmediatas (como en el caso de la llamada “literatura de partido”), sino de una forma artística en búsqueda de nuevos caminos porque para el escritor ya no era suficiente describir la realidad que se quería cambiar, sino había que

crear la lengua de la revolución, hay que batallar contra las formas lingüísticas y estéticas que impiden a las nuevas generaciones captar en toda su fuerza y su belleza esta tentativa global para crear una América Latina

¹²⁹ M. VARGAS LLOSA, «El escritor y la política», *Triunfo*, 421, 1970, pp. 34-35. El escritor peruano volvería a reflexionar sobre la relación entre literatura y compromiso en una entrevista en la cual explicaba el proceso creador de su novela *Conversación en la catedral* (Barcelona, Seix Barral, 1969). A la pregunta del entrevistador sobre la real influencia de la literatura en la cotidianidad, Vargas Llosa contestó: «Ese efecto no se puede medir en términos de cantidad. Es una forma muy sutil, muy compleja, muy ambigua la forma en que la literatura opera sobre la sociedad. ¡Pero opera! ¡Eso no se puede discutir! [...] La literatura es crítica congénitamente. La rebeldía es parte de la literatura». J. G. SANTANA, «Con Vargas Llosa en las afueras de la catedral», *Triunfo*, 459, 1971, pp. 22-25:25.

¹³⁰ J. CORTÁZAR, «La América Latina no oficial», *Triunfo*, 425, 1970, pp. 10-13:13.

enteramente nueva desde las raíces hasta la última hoja. [...] Hay que ser desmesuradamente revolucionario en la creación.¹³¹

En las huellas de los cambios que la rebelión estudiantil de 1968 pareció suponer, en *Triunfo* se compartió la línea divisoria propuesta por Jean-Paul Sartre que separaba la figura del intelectual “clásico”, anterior al mayo francés, a la del revolucionario que surgió dentro de las manifestaciones de protesta.¹³² Se reivindicaba un intelectual que dejara su torre de marfil para acercarse a las “masas”, aprendiendo de ellas un lenguaje nuevo, su lenguaje, so pena de seguir con la incomunicación que había penalizado tanto la burguesía ilustrada como los trabajadores comprometidos. Quienes escribían en *Triunfo* estaban convencidos concretamente de la función del intelectual y el poder que las ideas podían alcanzar si llegaran a “las masas” (en esto *Triunfo* no diverge de aquella concepción de una cultura oligárquica radiada desde el centro hacia la periferia, o sea desde un grupo de “cerebros” hacia la muchedumbre). Las violencias y las matanzas que los escritores y artistas estaban padeciendo en el mundo quizá respaldó este convencimiento; citando tan sólo unos ejemplos, a comienzos de 1972, Vázquez Montalbán relató las mutilaciones y el asesinato de ciento cincuenta intelectuales bengalíes en la guerra contra Pakistán;¹³³ Pedro Altares volvió a recordar la matanza de estudiantes y profesores en la Plaza de la Tres Culturas de Tlatelolco (México), ocurrida el 2 de octubre de 1968, que de hecho marcó el ocaso de las esperanzas de la revolución del mayo francés.¹³⁴ Tampoco fue casual que, algunos meses después del golpe militar en Chile, *Triunfo* publicara una serie de artículos en los cuales se debatían argumentos como la tortura y la Inquisición, creando un doble paralelismo entre el cruento pasado español y el presente violento que seguía caracterizando la España de Franco, al cual se añadieron las crueldades de la dictadura

¹³¹ ÍD., «El intelectual y la política. Viaje alrededor de una mesa», *Triunfo*, 426, 1970, pp. 10-14:12.

¹³² En una cita reproducida por Alfonso Sastre, el filósofo francés definió al intelectual “clásico” como un «técnico del saber práctico, bien pagado, enseñando, por una parte, física (por poner un ejemplo) y, por otra, denunciando la represión en los mítines». Por deducción, el intelectual “posterior a mayo” sería el revolucionario, o sea el pensador que no separa una tarea de otra (creación y compromiso), sino funde en una sus dos almas. A. SASTRE, «Sartre: crítica del intelectual clásico», *Triunfo*, 437, 1970, pp. 12-14:12. Cf. también la entrevista a Sartre que se publicó en *Triunfo* a lo largo de tres números: M. CONTAT, «Sartre por Sartre (I). Balance a los 70 años», *Triunfo*, 666, 1975, pp. 28-33; ÍD., «Sartre por Sartre (II). Sigo siendo anarquista», *Triunfo*, 667, 1975, pp. 34-39; ÍD., «Sartre por Sartre (y III). Que otros tomen el relevo», *Triunfo*, 668, 1975, pp. 30-37.

¹³³ S. CÁMARA [M. VÁZQUEZ MONTALBÁN], «Los intelectuales», *Triunfo*, 486, 1972, p. 13.

¹³⁴ P. ALTARES, «México: los intelectuales ante la república del poder», *Triunfo*, 547, 1973, pp. 15-21.

de Pinochet;¹³⁵ finalmente, el uruguayo Eduardo Galeano volvería a describir la situación límite a la cual estaban sometidos los “libres pensadores” en la Argentina de 1976 y, más en general, en aquella Hispanoamérica en las manos de los generales y concluía su grito con estas desesperadas palabras: «La censura visible nos prohíbe casi todo; la invisible, todo. [...] [Los intelectuales] hemos querido romper la máquina de mentir y ella nos rompió a nosotros».¹³⁶

Entonces, ¿quién es este intelectual cuya presencia se percibe en toda página y en todo artículo de *Triunfo*? Manuel Tuñón de Lara le definió como un “especialista del saber”, o sea aquella persona cuya reflexión opera «no sobre parcelas limitadas de saber, sino relacionando las adquisiciones del saber particular con la temática general que presenta la totalidad de aspectos de la vida humana en una circunstancia histórica dada»;¹³⁷ de ahí que quepan en esta definición, en su acepción más amplia, tanto los escritores como los profesores, científicos, periodistas, médicos, juristas, filósofos, historiadores, etc. Sin embargo, como precisaba el mismo Tuñón de Lara, no había que confundir el intelectual con el “ideólogo”, cuya función es la de

cristalizar representaciones conceptuales de una clase o capa social – puesto que – sociológicamente no es lo mismo el intelectual que trabaja inserto, directa o indirectamente, en la producción, que el vinculado a los servicios (y estos pueden tener finalidad privada o social, por ejemplo, la enseñanza) o en el marco de las “ideologías”, ni tampoco es lo mismo el intelectual asalariado que el de profesión liberal.¹³⁸

En un contexto como el español, en el cual las libertades individuales estaban negadas, la escritura periodística se transformó en una forma de participación política, en un arma que, aunque con la punta embotada por la censura, siguió hincando la hoja en las mallas que quedaban descubiertas. Un estudio de Johnstone, Slawski y Bowman reveló que los periodistas norteamericanos de los años setenta que trabajaban en el segmento de la comunicación de masas solían pertenecer a la clase media; de ahí que

¹³⁵ Cf. J. L. GIMÉNEZ FRONTÍN, «Hace 140 años fue suprimida la Santa Inquisición», *Triunfo*, 635, 1974, pp. 49-51; E. TUERAS, «La tortura en España. Historia y sociedad», *Triunfo*, 599, 1974, pp. 24-27.

¹³⁶ E. GALEANO, «Diario de las vísperas. Argentina 1976», *Triunfo*, 712, 1976, pp. 21-25:25.

¹³⁷ M. TUÑÓN DE LARA, «Intelectuales de la monarquía a la República», *Triunfo*, 507 (extra), 1972, pp. 17-29:17-18. Cf. también A. ELORZA, «Tuñón de Lara: el trabajo del historiador», *Triunfo*, 606, 1974, pp. 62-66; V. FUENTES, «El compromiso en las letras españolas (1917-1937)», *Triunfo*, 760, 1977, pp. 36-38; J. MAESTRE ALFONSO, «Tuñón de Lara», *Triunfo*, 499, 1972, pp. 37-39; M. TUÑÓN DE LARA, «La historiografía de ayer y de hoy», *Triunfo*, 502, 1972, pp. 38-41.

¹³⁸ M. TUÑÓN DE LARA, «Intelectuales de la Monarquía a la República», cit., p. 18. Cf. también V. FUENTES, «Los nuevos intelectuales en España: 1923-1931. Por una hegemonía ideológica del proletariado», *Triunfo*, 709, 1976, pp. 38-42.

los analistas llegaran a la conclusión de que en toda sociedad, los responsables de la comunicación de masas tienden a tener la misma procedencia social que quienes controlan el sistema político y económico.¹³⁹ Jorge Semprún parece compartir esta hipótesis cuando, hablando de los orígenes sociales del llamado “escritor revolucionario”, afirmaba que este intelectual comprometido muy a menudo se formaba en el seno de la clase dominante, pero acababa por asumir una función esencialmente crítica; con su trabajo intentaba subvertir el orden social, moral y cultural de su misma casta, con el resultado de ser expulsado de ella, padeciendo un verdadero proceso de desclasamiento.¹⁴⁰ En cierto sentido, las interpretaciones de los norteamericanos y de Semprún se adaptan a la descripción de la figura del periodista-tipo de *Triunfo*. A la política de “recalificación” del pueblo español que había caracterizado la primera etapa de la dictadura, los intelectuales más avanzados contestaron reorganizando sus filas y, ya entrados en las fases sucesivas, empezaron a promover una tímida señal de pensamiento crítico, que fue creciendo hasta alcanzar la madurez en los setenta. No provoca sorpresa notar que los miembros de esta intelectualidad disidente se habían educado en el seno del bando franquista, eran los hijos de los vencedores de la guerra. Baste recordar los ejemplos del editor Carlos Barral y el propio director de *Triunfo*, José Ángel Ezcurra, provenientes ambos de familias de tradición conservadora y con fuertes vínculos con el gobierno. La reacción de estos intelectuales podría reducirse a una banal rebelión generacional, pero esta justificación no correspondería a la verdad. En virtud de sus buenas conexiones familiares, estos jóvenes gozaron de una libertad de movimiento y de una formación mucho más amplia que la mayoría de sus coetáneos. El acceso a una cultura menos dirigida y el contacto con las experiencias europeas y extranjeras permitieron elaborar a estos intelectuales su propio juicio sobre el reciente pasado español.¹⁴¹

¹³⁹ Cf. W. W. BOWMAN, J. W. L. JOHNSTONE, E. J. SLAWSKI, *The News People*, Urbana (IL), University of Illinois Press, 1976.

¹⁴⁰ Cf. J. SEMPRÚN, «Literatura y política», *Triunfo*, 444, 1970, pp. 13-15:14.

¹⁴¹ Más arriesgada me parece la hipótesis avanzada por Barry Jordan; según el crítico, durante los años cincuenta las disilusiones de la “vieja guarda” falangista salieron a la luz y, con un movimiento al límite de lo creíble, parte de estos intelectuales se acercó a posiciones marxistas. Lo cual llevó a una pseudo-cohesión del “credo” de la élite falangista con la idea de *leading role* marxista-leninista asignado a los intelectuales. Cf. B. JORDAN, *The Emergence of a Dissident Intelligentsia*, en H. Graham, J. Labanyi (eds.), *Spanish Cultural Studies. An Introduction: the Struggle of Modernity*, Oxford, Oxford University Press, 1995, pp. 245-255:251-252. Por otra parte, también Jeroen Oskam, reflexionando sobre el fenómeno del así llamado “falangismo de izquierdas”, concluye afirmando que: «Si bien es verdad que la aplicación estricta del término debería limitarse a los que, por su edad o posición social, fueron en primer

En un periodo como los años setenta, en el cual se empezaba a vislumbrar el poder de los medios de comunicación, quizá atribuyéndoles un alcance superior a los efectos reales, los colaboradores de *Triunfo* creyeron poder suplantar el eje Estado-empresa, que tenía el control político y económico de los medios, con el nuevo eje profesional-público, dos figuras de la organización informativa que hasta entonces habían quedado como personajes secundarios y que empezaban a reivindicar un rol activo.¹⁴² Los periodistas aceptaron el arduo reto de reformar la concepción del servicio de la información así como se la conocía en los países industrializados y, en particular, en España. En su mayoría, los colaboradores de *Triunfo* se insertan en las filas de la intelectualidad progresista y, en general, pertenecen a la clase media española; comparten de manera más o menos acentuada una actitud de protesta en contra de una realidad anacrónica y desmesuradamente represiva. Sin embargo, entre los colaboradores se pueden distinguir dos posturas: la del periodista abiertamente comprometido, que vierte de manera manifiesta su praxis ideológica en sus escritos; las obras que reseñan están en función de su discurso político, que constituye el *fil rouge* que entrelaza argumentos y autores heterogéneos; representantes de esta aptitud serían Eduardo García Rico, César Alonso de los Ríos y, de manera menos radicalizada aunque más coherente, Manuel Vázquez Montalbán. La segunda postura es la del crítico literario “puro” o “clásico”, que analiza las obras que reseña según criterios estrictamente retóricos, haciendo referencia a esta corriente o tal metodología, investigando el proceso creador por su naturaleza estética; Víctor Márquez Reviriego y Santiago Rodríguez Santerbás encarnaron con profundidad y rigor esta sensibilidad. Sin embargo, estas dos visiones no están en conflicto, por lo contrario, revelan las almas de *Triunfo*: por un lado, la fe en el poder formativo y enriquecedor del arte; por otro, la necesidad para el profesional de la literatura de comprometerse con su trabajo.

lugar autores de sus teorías o culpables de sus prácticas, es una aberración [...] entender tal explicación de casos individuales al Movimiento en su totalidad. [...] Separar al falangismo español de sus correligionarios italianos y alemanes, atribuyéndole una superioridad ética o un carácter más social e “izquierdistas” es gratuito, y en el último aspecto incluso incorrecto». Cf. J. OSKAM, *Falange e izquierdismo en Índice (1956-1962): el fin y los medios*, en M. L. Abellán (ed.), *Medio siglo de cultura (1939-1989)*, pp. 169-182:170.

¹⁴² Hay que considerar que en 1972 había estallado el escándalo Watergate a consecuencia de la investigación llevada a cabo por dos periodistas del *Washington Post*, Carl Bernstein y Bob Woodward. De ahí que se atribuyera a la información un poder activo y al periodista la capacidad de influir realmente en la realidad. Cf. J. GONZÁLEZ YUSTE, «Prensa USA: la otra cara de Watergate», *Triunfo*, 566, 1973, p. 44; M. VÁZQUEZ MONTALBÁN, «El periodismo o teoría y técnica del triple salto mortal», *Triunfo*, 565, 1973, pp. 10-11.

En los periodos de crisis, se nota en la figura del intelectual una sensibilización ante la conflictividad social; su espíritu crítico se pone al servicio de la comprensión de la realidad y hay una tendencia a conectar los hechos culturales con la vida social. La protesta lleva a buscar otros valores, en alternativa a los tradicionales. En esta postura interviene una fuerte dosis de idealismo y utopismo frente al alcance pedagógico del que se carga a los medios de información y de producción de cultura. *Triunfo* es un típico ejemplo de esto. Su línea ideológica se refleja en el lema “formar informando”, vocación que sigue prácticamente sin descuidos a lo largo de su vida periodística, caracterizándose por un estilo generalmente llano y una escritura sencilla; el artículo o el ensayo que se publican en *Triunfo* son el resultado de un trabajo individual, y al mismo tiempo de equipo, muy cuidado; en la mayoría de los casos, el periodista pone su pluma al servicio de la noticia, dejando a un lado el hedonismo que enturbia los escritos de algunos comentaristas muy preparados, pero también muy egocéntricos en su prolongación periodística (la referencia va innegablemente a Francisco Umbral, que si bien es verdad que sus intuiciones son muy perspicaces, muy a menudo el resultado viene obnubilado por sus ataques de “verborragia”). *Triunfo* se opuso a aquella vaga definición de *gauche divine* que cierta intelectualidad de izquierda quiso atribuirse y que en realidad era muy poco divina y al contrario muy materialista. A esta actitud más de apariencia que de sustancia, contestaron periodistas como los que colaboraron en *Triunfo* que, con un verdadero esfuerzo comunicativo, intentaron oponerse al vacío cultural imperante en España ofreciendo su praxis como ejemplo de camino practicable.¹⁴³

En el editorial que introducía el número extraordinario consagrado a la cultura (507, 1972), el anónimo comentarista anunciaba con un no disimulado tono de esperanza: «Estamos hoy en el punto de una gran posibilidad de recuperación cultural, de una nueva fraternización cultural como la que ha habido en otras épocas en

¹⁴³ Vázquez Montalbán rechazó el intelectualismo de fachada de la “*gent divine*”, comentando: «Las convicciones políticas comunes de la supuesta *gauche divine* son mínimas: son liberales sentimentales y, hay que reconocerlo, partidarios de las revoluciones más novedosas. [...] Otra cosa sería ya plantear la cuestión, la validez o invalidez del intelectual, el escritor, el artista y el profesional de la cultura, en todas sus facetas, en el seno de una organización social contemporánea, tanto en la neocapitalista como en la socialista». M. VÁZQUEZ MONTALBÁN, «¡La *gauche divine*! Un informe subnormal sobre un fantasma cultural», *Triunfo*, 452, 1971, pp. 21-25:23-24.

España». ¹⁴⁴ A partir de estos presupuestos, en *Triunfo* se intentó recuperar aquella tradición que había sido relegada en un rincón oscuro de la memoria colectiva, una tradición que empezaba por la literatura y pasaba por el arte y la música, las ciencias, hasta llegar a la política y la historiografía, todos aspectos que participaban en la formación de la conciencia de una parte de la nación que había quedado amodorrada en un largo letargo que duraba desde el final de la Guerra civil.

La cultura en *Triunfo* ya no seguía los preceptos “deshumanizantes” de Ortega, sino respondía con participación a los desbarajustes sociales que estaban interesando el mundo y, por reflejo, España también. Esta actitud se nota, en particular, en la elección de los libros que reseñar. Hay una abundancia de volúmenes sobre la actualidad histórico-política (conflictos armados, escándalos políticos, subdesarrollo económico del Tercer Mundo, etc.), la sociología (con sus múltiples ramificaciones, desde la política a la cultural y literaria) y la historia moderna (por supuesto como admonición a la contemporánea). También la literatura de creación que se comenta en *Triunfo* refleja la necesidad para los autores de conectarse con el presente y de compartir su experiencia con el exterior. Pues, hay en los colaboradores de esta revista un intento de informar sobre una realidad “otra”, alternativa a la española imperante. Lo que las autoridades franquistas no habían previsto era que, al lado del rápido proceso de masificación de la cultura española, se desarrollara un público (minoritario, eso sí) politizado que, a raíz de la pseudo-apertura del régimen, empezó a requerir un nivel más alto de los productos literarios, reclamando nuevos estudios y nuevas perspectivas en todos los campos del conocimiento, desde la sociología a la historia, la política, las ciencias, la crítica

¹⁴⁴ S. F., «Introducción», *Triunfo*, 507 (extra), 1972, pp. 1-2. El extra incluía las contribuciones de: A. DE ALBORNOZ, «La España “peregrina”», pp. 44-55; M. AUB, «El teatro español sacado a la luz de las tinieblas de nuestro tiempo», pp. 59-69; C. BLANCO AGUINAGA, «El 98, la tradición liberal burguesa», pp. 5-11; J. L. CANO, «Una aventura española: la generación del 27», pp. 12-16 ; A. CIRICI, «La cultura en Cataluña en los años treinta», pp. 37-43; E. GARCÍA CAMARERO, «La ciencia en el primer tercio del siglo», pp. 29-34; R. GUBERN, «El exilio de Buñuel en Nueva York», pp. 56-59; I. MONTERO, «La novela española de 1955 hasta hoy», pp. 86-95; L. DE PABLO, «Música española contemporánea: la lucha contra la integración», pp. 96-98; D. RIDRUEJO, «La vida intelectual española en el primer decenio de la posguerra», pp. 70-80; M. TUÑÓN DE LARA, «Intelectuales de la monarquía a la República», pp. 17-29; A. SASTRE, «Poco más que anécdotas “culturales” alrededor de quince años (1950-1965)», pp. 81-85. Este número mereció el elogio de una personalidad de gran renombre como Américo Castro que, unas semanas antes de fallecer, envió al director de *Triunfo* una carta con su encomio por haber tratado un argumento fundamental como la cultura, tan despreciada y vituperada en patria. Cf. A. CASTRO, «Una anomalía de la cultura española», *Triunfo*, 514, 1972, p. 31.

literaria, etc.¹⁴⁵ No hay que olvidar, de hecho, que si es verdad que los mensajes suministrados por los medios de comunicación de masas tienden a legitimar las estructuras de poder establecidas y a neutralizar la oposición, es igualmente innegable que los significados se construyen y los mensajes se descodifican en función de la situación social y de los intereses de los miembros de la audiencia receptora.¹⁴⁶

En la década de los setenta, se percibía el escritor-periodista como la única figura profesional intelectual en condición de entrar en contacto directo con la “gente”, con el público de lectores, describiendo y explicando una realidad cada día más compleja e inescrutable.¹⁴⁷ Aunque quizá con una menor dosis de carga utópica, los colaboradores de estas islas informativas que fueron las revistas como *Triunfo* y *Cuadernos para el diálogo* compartían la visión que Vicente Blasco Ibáñez tenía del periodismo cuando, a finales del siglo XIX, afirmaba:

Si somos periodistas no es por industria ni por lucro, sino porque consideramos la prensa como un medio de decir la verdad, dedicando nuestros esfuerzos a combatir la injusticia, la arbitrariedad, la explotación y el defender al débil, al desheredado, al oprimido.¹⁴⁸

¹⁴⁵ Un objetivo parecido había sido perseguido por Ortega y Gasset en su *Revista de Occidente*, cuya difusión, sin alcanzar la de publicaciones como posteriormente *Triunfo* y *Cuadernos para el diálogo*, confirmaba la participación de un público formado máxime por estudiantes universitarios y profesores, que reclamaba una información pluralista tanto temática como ideológicamente. Según Evelyne López Campillo, autora de una extensa y detallada monografía sobre la *Revista de Occidente*, la característica más importante de este público era que «abarcaba a literatos y científicos, quienes buscaban en la revista un modo de reforzar el carácter polivalente de sus conocimientos y de compensar la tendencia a la especialización de la enseñanza universitaria». Cf. E. LÓPEZ CAMPILLO, *La Revista de Occidente y la formación de minorías (1923-1936)*, Madrid, Taurus, 1972, p. 66. El estudio de López Campillo no reconstruía simplemente la historia de una de las publicaciones más incisivas del panorama informativo español contemporáneo, sino que devolvía a los lectores españoles de los años setenta parte de su memoria colectiva, tanto la cultural como la política. *Triunfo* compartía con *Revista de Occidente* algunos parecidos, a partir de las figuras inigualables de los respectivos fundadores y continuando con la función que las dos publicaciones tenían que absolver, o sea la de «escuela de responsabilidad cultural» que despertara la curiosidad y estimulara la actitud crítica de los lectores; a pesar de esto, la revista de Ezcurra tenía una esencia seguramente menos elitista y más comprometida que *Revista de Occidente*. Cf. C. ALONSO DE LOS RÍOS, «La Revista de Occidente (1923-1936)», *Triunfo*, 557, 1973, p. 51.

¹⁴⁶ D. MCQUAIL, *Introducción a la teoría de la comunicación de masas*, cit., pp. 89-95.

¹⁴⁷ Cf. la conversación-debate entre Alberto Moravia, Michelangelo Antonioni y Lino Jannuzzi que tenía como sujeto la revolución cultural china; el enfoque del artículo es interesante porque pone en relación la visión de un escritor-periodista, un artista y un político-periodista sobre un acontecimiento de carácter esencialmente político, pero con indudables repercusiones sobre la ideología progresista que los tres intelectuales italianos compartían por entonces. El artículo atestiguaba el arraigo de una parte de la progresía cultural a los temas de actualidad: el intelectual no podía seguir viviendo en su torre de marfil, sino que tenía que echarse a la calle para vivir directamente la realidad que después describiría en su arte. Cf. M. ANTONIONI, L. JANNUZZI [R. IANNUZZI], A. MORAVIA, «Los dientes del dragón», *Triunfo*, 523, 1972, pp. 17-19.

¹⁴⁸ J. MILLÁS COVAS, «Vicente Blasco Ibáñez, periodista y político», *Triunfo*, 571, 1973, pp. 30-35:30.

No es casual que Jaime Millás Covas decidiera reproducir en *Triunfo* esta particular cita del antiguo novelista y republicano valenciano, puesto que en el equipo redaccional de la revista de Ezcurra se seguía creyendo en esta misma utopía. El empleo del ejemplo de personajes emblemáticos del pasado como referencia con el presente es parte de la estrategia metalingüística de *Triunfo* que, dejando la palabra a los escritores del pasado, podía apoderarse de sus pensamientos y actualizarlos en la perspectiva del contexto español contemporáneo. Se detecta esta misma táctica también en un comentario histórico-literario de Antonio Elorza en el cual analizaba la figura de Leopoldo Alas “Clarín” en su función de periodista; describiendo las limitaciones de expresión que existían en la España de finales del siglo XIX, Elorza reproducía una cita de Jean-François Botrel, que había editado los *Preludios de “Clarín”*, en cuyo estudio preliminar el hispanista francés afirmaba: «[La crítica del joven Clarín] es el grito de los que, venciendo su decepción y la amargura de su derrota, no se dan por vencidos y no piensan, a pesar de las severas leyes de prensa, entregar las armas».¹⁴⁹ Un mensaje que era una exhortación para los periodistas de *Triunfo* y sus lectores a que no dejaran de luchar por su futuro democrático.

Triunfo participó en este proceso de “toma de conciencia” de los españoles ofreciendo su análisis desde perspectivas innovadoras sobre la actualidad del país. En los pequeños huecos que la administración franquista dejó descuidados se insertó *Triunfo* que, número tras número, intentó abrir una brecha desde el interior del alcázar franquista. Aprovechando de las mínimas desatenciones de los administradores de la cultura, *Triunfo* vino a colmar el vacío intelectual en el que se encontraba España, estableciendo un contacto entre los exiliados y los que habían elegido quedarse en patria, prefiriendo el silencio editorial a la aceptación del nuevo rumbo. *Triunfo* no fue simplemente un producto mediático, sino un instrumento de formación crítica porque cumplió con unas normas de “calidad cultural”¹⁵⁰ que en una situación política normal

¹⁴⁹ A. ELORZA, «Los *Preludios de “Clarín”*: el precio de la Restauración», *Triunfo*, 575, 1973, pp. 40-43. L. ALAS, *Preludios de “Clarín”*, estudio preliminar, selección y notas por Jean-François Botrel, Oviedo, Instituto de Estudios Asturianos, 1972.

¹⁵⁰ Aunque la noción de “calidad cultural” resulte difícil de delimitar, Denis McQuail ha individuado tres principios que se repiten casi idénticos en contextos diferentes y que por esto se pueden tomar como punto de partida para la evaluación de la calidad de un producto cultural; estas normas son: 1. Los contenidos mediáticos deberían reflejar y expresar el lenguaje de la cultura contemporánea de la gente a cuyo servicio están los *media*; 2. Hay que conceder algún nivel de prioridad al papel educativo de los *media* y a la expresión y continuidad de lo mejor del legado cultural del país; 3. Los medios de comunicación deberían fomentar la creatividad y la originalidad culturales y la producción de obras de

no llamarían a la atención, pero que, al insertarse en la “anomalía” del sistema franquista, adquirió un alcance insospechable, lo cual está demostrado tanto por la asiduidad del público de lectores como por la igual de constante vigilancia de la censura.¹⁵¹ En los años setenta *Triunfo* representó uno de los escasos ejemplos de periódico independiente – por tanto, con pleno control de todas las actividades de gestión, control financiero, búsqueda y tratamiento de las noticias, impresión y distribución – en un contexto mediático fuertemente normativo y unidireccional.

Los intelectuales que tomaron parte en la aventura de *Triunfo* vieron en la recuperación de la memoria colectiva anterior a la Guerra civil el primer paso hacia el cambio futuro.¹⁵² La labor de mediación cultural desarrollada por una parte de los medios de comunicación – y, entre estos, *Triunfo* – fue fundamental para la restauración del diálogo que el conflicto había interrumpido. En concreto, *Triunfo* luchó por la conquista de la libertad (en sus diferentes manifestaciones: de expresión, de prensa, política, económica); intentó recuperar la cultura liberal y democrática anterior a la guerra, volviendo a descubrir las obras y el pensamiento de los autores de la generación del 98 y del 27. Además, la recuperación de este pasado servía para establecer una base común con los intelectuales en el exilio y al mismo tiempo lograba sacar la comunidad española del aislamiento cultural en el cual se hallaba. Finalmente, *Triunfo* propuso un

gran calidad, según criterios estéticos, morales, intelectuales y ocupacionales. La “bondad” del producto se mide, además, a través del grado de independencia ética y profesional del medio de comunicación. Cf. D. MCQUAIL, *Introducción a la teoría de la comunicación de masas*, cit., pp. 237-240.

¹⁵¹ La ausencia de presiones externas, como la censura, es una señal de la marginación o insignificancia social del medio de comunicación; viceversa, las presiones económicas y el control jurídico-político ejercidos sobre la organización mediática miden la importancia de la organización misma.

¹⁵² En un ensayo que Peter Weiss dedicó a Lev Trotsky, refiriéndose a la situación rusa, el dramaturgo alemán afirmó: «La eliminación de figuras y acontecimientos centrales de la conciencia de la población, el silenciamiento de una lucha ideológica que incendió los ánimos, la edificación de toda una vida sobre una historia ficticia y las severas sanciones contra las voces críticas, todo esto ha conducido a un trauma social que a largo plazo es insoportable». El análisis de Weiss adhiere perfectamente también al contexto español franquista, en el cual la cultura de preguerra estuvo sometida a una filtración a mallas tupidas que dividió lo que podía ser contado de lo que era mejor echar. Esta minuciosa operación había conducido a la roturación del terreno para que la cultura de masas, que estaba cobrando fuerza en aquellos años, arraigara también en España, ofreciendo al gobierno un ulterior instrumento de control (en la hipótesis según la cual los que poseen la tecnología – entendida como el conjunto de los instrumentos y procedimientos industriales necesarios para dar vida a un producto – tienen el poder sobre la demanda cultural, económica, etc. y por tanto pueden condicionar sensiblemente el mercado). P. WEISS, «Trotskismo y stalinismo en Peter Weiss», *Triunfo*, 434, 1970, pp. 12-14:13. Cf. también T. ADORNO, M. HORKHEIMER, *La industria cultural. Iluminismo como mistificación de masas*, en ÍD., *Dialéctica del Iluminismo*, Buenos Aires, Sudamericana, 1988, disponible en la página web: http://www.cultura.gov.ar/sinca/archivos/documentacion/investigaciones/Max_Horkheimer_y_TheodorAdorno_La_industria_cultural.pdf

paradigma cultural alternativo al paradigma dominante en aquella época.¹⁵³ En este sentido se comprende la profunda reivindicación de la cultura popular, contrapuesta a la cultura de pandereta ostentada en la televisión, en la radio y en la prensa de consumo.

La postura de la revista, aunque quizá algo utópica, queda clara: para volver a una cierta autenticidad de pensamiento, había que quitarse de encima toda una serie de protecciones ideológicas que habían sido superpuestas a la sociedad a través también de los medios de comunicación. La acción más eficaz, en esta táctica, fue la de ofrecer una lectura “otra” del producto mismo que la cultura oficial suministraba a la “masa”, de manera que emergiera claramente el paradigma dominante.¹⁵⁴ Enseñando la otra cara de la moneda, *Triunfo* permitía que sus lectores tomaran conciencia de algunos de los mecanismos del poder, de modo que formaran sus propias ideas sobre los acontecimientos que afectaban su vida y dejaran de una vez la postura pasiva a la que habían sido educados. Desde el estudio de los contenidos mediáticos de *Triunfo* se percibe una fuerte identificación de la audiencia con las perspectivas culturales defendidas en la revista, fenómeno éste típico de las estrategias mediáticas, que además muy a menudo proporcionan marcadores de estilo para el establecimiento de las específicas de su público.¹⁵⁵ Si aceptamos como válida la hipótesis de Galtung y Ruge según la cual los acontecimientos tienen más probabilidad de convertirse en noticias cuanto más se ajusten a determinados criterios organizacionales y culturales,¹⁵⁶ queda claro que todo tipo de medio de comunicación estructura sus contenidos según un propósito ideológico bien definido, de manera que los eventos relatados construyan un mensaje acorde con el discurso defendido por la revista en cuestión.¹⁵⁷ *Triunfo* no se

¹⁵³ Las ciencias sociales definen el “paradigma dominante” como el conjunto de los valores compartidos en una sociedad estable en un momento determinado. Cf. D. MCQUAIL, *Introducción a la teoría de la comunicación de masas*, cit., pp. 83-95.

¹⁵⁴ Ésta sería también la posición defendida por el semiólogo John Fiske, según el cual un mismo producto cultural se puede leer de distintas maneras, a pesar de que parezca incorporar algún significado dominante inherente. Cf. J. FISKE, *Reading the Popular*, Boston, MA, Unwin and Hyman, 1989.

¹⁵⁵ Cf. D. MCQUAIL, *Introducción a la teoría de la comunicación de masas*, cit., p. 466.

¹⁵⁶ Cf. J. GALTUNG, M. H. RUGE, *The Structure of Foreign News*, en J. Tunstall (ed.), *Media Sociology*, London, Constable, 1970, pp. 259-298.

¹⁵⁷ Hay que diferenciar el concepto de “conformidad” de un producto informativo, que supone una línea editorial común compartida por toda la redacción, del concepto de “tendenciosidad”, que presupone la construcción artificial y premeditada de una noticia. En un lúcido artículo sobre la fácil manipulación de las informaciones, el siempre penetrante Vázquez Montalbán escribió: «Hoy [en 1971] informar es una complicada industria en manos de complejos intereses a la defensiva: económicos, políticos, sociales, con el nexo común de su identificación con el sistema. La empresa privada informativa se defiende de la historia, de la realidad, de los propios profesionales que utiliza; les somete al juego alternante de la integración y la represión, les mantiene alienados, impidiéndoles el control de los medios de producción.

exime de esta lógica mediática. Artículos sobre la economía del país y la situación laboral de los españoles,¹⁵⁸ las encuestas sobre la nueva conciencia ecológica¹⁵⁹ o el estado de la medicina ibérica¹⁶⁰ ayudaron enormemente en la problematización y el establecimiento de nuevas perspectivas críticas entre los lectores de la revista.

Al momento de estudiar los contenidos de *Triunfo*, es importante analizar no sólo los argumentos más recurrentes, sino también tomar nota de los silenciados, puesto que la omisión de un tema tiene el mismo peso que el tratamiento sistemático de una noticia. De la lectura de la revista se desprende el intento de proporcionar una alternativa al clima de conformidad cultural que la prensa oficial había logrado instaurar a través de una estrategia apta a provocar “pánicos morales”¹⁶¹ por medio de la difusión de comentarios denigratorios y acusatorios sobre algunas categorías sociales identificadas con el “mal” (los rojos, los homosexuales, los delincuentes, etc.), con el objetivo de distraer la atención de la opinión pública sobre los verdaderos problemas del país. El caso de *Triunfo* representó una isla cultural en medio del océano del oscurantismo general; por su estar aislada del discurso dominante, desarrolló su propio micro mundo. A este propósito, el profesor Enrique Tierno Galván, esporádico colaborador de la revista, escribió:

Triunfo, durante mucho tiempo, constituyó la revista que se leía por los estudiantes y por algunos intelectuales ya instalados o establecidos, que

Y el resultado no es otro que el envilecimiento progresivo de la información, convertida cada día más en todo el mundo en una técnica de persuasión, como la publicidad o la propaganda política». M. VÁZQUEZ MONTALBÁN, «Los periodistas. Casi todas las servidumbres y una sola grandeza», *Triunfo*, 458, 1971, pp. 14-17:14. Cf. también ÍD., «La comunicación: entre la manipulación y la rebelión», *Triunfo*, 582, 1973, pp. 18-20.

¹⁵⁸ De los asuntos económicos se ocupaban normalmente Arturo Cabello, Juan Muñoz, José Luis García Delgado y Santiago Roldán con el seudónimo Arturo López Muñoz. Con sus artículos explicaron con claridad al lector los mecanismos del sistema productivo español, las relaciones con los otros sistemas extranjeros y las conexiones con la política, llevando a cabo un trabajo informativo admirable y de alto nivel. Cf. A. LÓPEZ MUÑOZ, *Capitalismo español: una etapa decisiva*, Algorta (Vizcaya), Zero, 1970.

¹⁵⁹ Cf. J. L. ARANGUREN, «La ciudad contemporánea», *Triunfo*, 482, 1971, pp. 21-22; S. F., «Ecología y revolución. Encuesta», *Triunfo*, 510, 1972, pp. 15-26. Los entrevistados fueron: José Luis Aranguren, Michel Bosquet, Herbert Marcuse, Edgar Morin y Ramón Tamames.

¹⁶⁰ En la economía del discurso defendido en *Triunfo*, las reflexiones, pongamos el ejemplo, del psiquiatra Carlos Castilla del Pino acerca de la condición de la mujer en España, son particularmente importantes porque introducían una perspectiva nueva sobre la “evaluación” social de un sujeto todavía débil, o sea la mujer en la España de los años setenta. Remontándose a las teorías de Claude Lévi-Strauss, Castilla del Pino subrayaba cómo la supuesta inferioridad de la mujer era en realidad el resultado de una superestructura cultural que había fijado sus criterios de valor según unos prejuicios culturales, sin apoyo científico alguno. Así afirmando, el psiquiatra derribaba de hecho buena parte del armazón ideológico sobre el cual se edificaba la sociedad franquista. Cf. N. CALAMAY, «Castilla del Pino. La mujer española, hoy», *Triunfo*, 421, 1970, pp. 16-21; C. CASTILLA DEL PINO, «La “función” de la mujer», *Triunfo*, 439 (extra), 1970, pp. 27-30.

¹⁶¹ Cf. S. COHEN, *Folk Devils and Moral Panics*, London, MacGibb and Kee, 1972.

querían saber qué se decía en Europa y, en cierto modo y por extensión, en el mundo, a través de un prisma intelectual refinado. [...] Revistas como *Triunfo* ayudaban a entender o a enjuiciar, pero no movían a militar en ningún partido concreto. [...] Que se hayan perdido es un fenómeno que está vinculado también a la destrucción de la actividad periodística de carácter intelectual refinado, que no vende la mercancía sólo para halagar el gusto del lector, sino para que éste aprenda, se oriente y se satisfaga.¹⁶²

Este “lector del sobaco ilustrado”¹⁶³ que se identificaba en el mensaje defendido por la revista logró aprender de *Triunfo* una determinada manera de pensar y de proceder y, al reproducirla en la cotidianidad, la englobó como parte de su ser. A la muerte de Franco la organización social española pasó del nivel político dictatorial a otro superior, el demócrata; según los testimonios de los mismos protagonistas del cambio, el rol de *Triunfo* en el proceso evolutivo de la transición fue fundamental puesto que durante el franquismo había actuado como una universidad paralela, proporcionando unos instrumentos críticos eficaces para la formación de la mentalidad del futuro. En el debate sobre la importancia y el grado de influencia de las vías culturales en los cambios histórico-sociales, el testimonio de *Triunfo* parece deponer en favor de la tesis afirmativa.

A finales de 1971 fue enviada una encuesta a los lectores y suscriptores de *Triunfo* para investigar sobre sus preferencias, intereses, grado de satisfacción en relación a los temas tratados, al mensaje defendido, al lenguaje empleado, etc. Del análisis de los datos recogidos resultó una clara propensión hacia la información política, pero los gustos del público iban también en dirección de las ya clásicas secciones culturales; el perfil del lector medio respondía al de un hombre de edad comprendida entre los 26 y los 35 años, instruido (la mayoría de los entrevistados afirmó haber realizado estudios universitarios), un lector “fuerte” (un alto porcentaje declaró comprar entre 25 y 50 libros al año), aficionado también a otras revistas importantes (*Cuadernos para el diálogo*, *Sábado gráfico*, *Destino*, *Índice*). Además, la mayoría se declaró satisfecha de los contenidos habituales de la revista y, en particular, afirmó apreciar los artículos de tema cultural (literatura, teatro, cine) publicados en las

¹⁶² Cf. E. TIERNO GALVÁN, *Cabos sueltos*, Barcelona, Bruguera, 1981, p. 487.

¹⁶³ Con este apelativo, Luis Carandell calificó humorísticamente a los lectores de *Triunfo*, por su actitud a llevar la revista debajo del brazo como un signo de identificación, para que se notara que no eran franquistas. Cf. R. MINCHINELA, «Entrevista con Luis Carandell», *Contracultura. El Webzine*, 2000, <http://ccultura.blogspot.com/2006/12/clsicos-contracultura-luis-carandell.html>.

secciones «Arte, letras y espectáculos» y «*Triunfo* recomienda».¹⁶⁴ Los resultados de la encuesta confirmaban que el camino emprendido por Ezcurra al entrar en la etapa de la independencia económica había sido el correcto: la vía cultural podría conducir a la creación de un pensamiento crítico y no conforme con la ideología franquista. De ahí que el concepto de “cultura” asumiera una importancia particular en el discurso mediático de *Triunfo*.

En la revista se defendía tanto la concepción antropológica del término “cultura” como la sociológica, aunque se advierta una predilección por la lectura ofrecida por esta última vertiente.¹⁶⁵ Sin embargo, en *Triunfo* se hallan huellas del planteamiento antropológico en particular en la aplicación de la ya clásica teoría de la complejidad de Edward Burnett Tylor, según la cual la cultura puede ser interpretada como un sistema complejo, o sea como la unión de múltiples sistemas simples.¹⁶⁶ Los sistemas complejos son unos sistemas abiertos, con un mayor o menor grado de apertura hacia el exterior; se relacionan entre sí de manera no lineal, a red, según un proceso de no previsibilidad; tienen la capacidad de evolucionar y son sistemas dinámicos, por lo tanto pueden adaptarse con facilidad a una situación nueva e imprevista. El sistema complejo está en equilibrio precario entre el orden (estabilidad) y el caos (concebido no en sentido negativo, sino como dinamicidad e innovación); si el sistema opta por un grado mayor de uno de los dos componentes, la complejidad disminuye. A partir de esta perspectiva, podemos paragonar el sistema cultural español de los años setenta a un sistema complejo, formado por unas componentes que miran a la conservación del orden a través del control de los medios de producción y difusión de la cultura, y por otras que intentan crear el caos, rompiendo o desgastando los mismos mecanismos de control. En términos muy simplificados, se podría resumir el sistema complejo de la cultura española que aquí tratamos como la coexistencia de los sistemas simples de la cultura

¹⁶⁴ Cf. J. Á. EZCURRA, *Crónica de un empeño dificultoso*, en A. Alted, P. Aubert (eds.), *Triunfo en su época*, Madrid, Casa de Velázquez, 1995, pp. 365-690:551-552; I. RENAUDET, *Un parlement de papier. La presse d'opposition au franquisme durant la dernière décennie de la dictature et la transition démocratique*, Madrid, Casa de Velázquez, 2003, pp. 137-142.

¹⁶⁵ Cultura, según el antropólogo Edmund Leach, es «todo lo que se refiere a nuestro medio ambiente, o a nuestro comportamiento, y que se debe a la intervención humana o al conocimiento (como algo diferente del instinto): nuestras carreteras, [...] nuestros hábitos y costumbres, nuestras leyes, nuestro lenguaje y, sobre todo, nuestras máquinas»; José María Montero Pérez añadía: «El hombre no es solamente un animal con cultura; es, además, un animal que no puede sobrevivir sin ella». E. LEACH, «Un mundo en explosión. Los hombres y las máquinas», *Triunfo*, 425, 1970, pp. 20-23:20; J. M. MONTERO PÉREZ, «Evolución y supervivencia», *Triunfo*, 484, 1972, pp. 31-35:35.

¹⁶⁶ Cf. N. O., «Naturaleza y cultura. Todos somos primates», *Triunfo*, 527, 1972, pp. 21-25.

oficial y la subcultural por un lado, y la cultura alternativa por otro (*Triunfo* se inserta, obviamente, en este grupo).

Oponiéndose al paradigma dominante practicado por la cultura nacional, los medios de comunicación progresistas como el propio *Triunfo* intentaron ofrecer una opción distinta, que mucho debía al movimiento contracultural nacido en Estados Unidos en los años sesenta, lo cual está reflejado claramente en los contenidos propuestos (la ecología, la filosofía oriental, las drogas, la música rock, la rebelión política, etc.); se trata de la aplicación del proceso de “transculturación” del que hablan James Lull y Roger Wallis, según el cual de la interacción mediada de experiencias culturales diferentes se produce un nuevo híbrido que sintetiza las características tanto de una como de la otra parte.¹⁶⁷ La finalidad es la de ofrecer un paradigma alternativo, que no acepta la visión de la sociedad defendida en el paradigma dominante. En el caso de *Triunfo*, se trataba de sintetizar el patrimonio histórico-cultural republicano con los elementos de la “nueva cultura” contestataria surgida en los años sesenta.¹⁶⁸

El franquismo había impuesto su visión de la cultura, basada en la creación de una falsa identidad nacional que, como se sabe, recuperaba, edulcorándolo, el pasado histórico de España y sus tradiciones. La manipulación ideológica a la cual fue sometido el pensamiento español se logró gracias al estricto control de todo el proceso de difusión de las ideas. Los medios de comunicación, tanto los de masas (televisión, radio y algunas parcelas de las publicaciones periódicas) como los dirigidos a un público minoritario (en particular, las revistas especializadas), tenían que transitar por los oscuros paseos de la censura antes de salir a la calle.¹⁶⁹ Puesto que la cultura está

¹⁶⁷ Cf. J. LULL, R. WALLIS, *The Beat of Vietnam*, en J. Lull (ed.), *Popular Music and Communication*, Newbury Park (CA), Sage Publications, 1992, pp. 207-236.

¹⁶⁸ Cf. R. CHAO, «La resurrección de la magia», *Triunfo*, 489, 1972, pp. 38-39; J. L. GIMÉNEZ FRONTÍN, «Poesía y manipulación de la magia», *Triunfo*, 483, 1972, pp. 21-23; F. GUATTARI, «El “viaje” de Mary Barnes», *Triunfo*, 576, 1973, pp. 49-53; L. RACIONERO, «La política del *show*», *Triunfo*, 417, 1970, pp. 16-17; M. J. RAGUÉ ARIAS, «Berckley 1964-1972», *Triunfo*, 530, 1972, pp. 27-29; ÍD., «Filosofía y misticismo de la nueva cultura (I). Norman Brown y la Locura Sagrada», *Triunfo*, 438, 1970, pp. 10-12; ÍD., «Filosofía y misticismo de la nueva cultura (II). Alan Watts o el arte de la meditación», *Triunfo*, 440, 1970, pp. 20-21; ÍD., «Filosofía y misticismo de la nueva cultura (III). Chalon Crawford: astrólogo y “drop-out”», *Triunfo*, 442, 1970, pp. 16-17; ÍD., «Filosofía y misticismo de la nueva cultura (IV). La nación de Woodstock», *Triunfo*, 452, 1971, pp. 35-38; M. VÁZQUEZ MONTALBÁN, «De la Kulturkampf a la Cultur-Camp», *Triunfo*, 394, 1969, pp. 30-32; ÍD., «Poder joven. Revolución psicológica, revolución social, revolución cultural», *Triunfo*, 502, 1972, pp. 18-21.

¹⁶⁹ Quizá sea oportuno recordar que, contrariamente a lo que tuvo que someterse la mayoría de las publicaciones editadas durante el franquismo, la prensa católica gozó durante toda la dictadura de un estatus especial que la dispensaba de cualquier forma de control censorio. Cf. A. LAZO, *La Iglesia, la*

sometida siempre a las estructuras elaboradas por el sistema político-económico vigente, el producto artístico también está implicado en unos mecanismos relacionados con estas estructuras, sea que se trate de una expresión acorde con la línea oficial sea que se trate de defender posiciones opuestas a ésta. Por estos motivos, al momento de valorar una determinada expresión artística, no hay que olvidarse de considerar también los mecanismos económicos y mercantiles que intervienen en el proceso creativo. En el caso de un gobierno dictatorial como el de Franco, las armas a disposición de los controladores de la información y de la cultura eran muchas y los criterios de intervención variaban según el mensaje vehiculado y el segmento de público al que el producto estaba dirigido. Por ejemplo, la literatura de gran consumo y la para niños (allí incluidos los comics), los textos teatrales y radiofónicos estaban sometidos a un control rígido, mientras que la poesía y parte de la narrativa (la más experimental) por considerarlas géneros minoritarios, gozaban de una mayor libertad (la libertad posible en una dictadura, claro está). Además, muy a menudo, se autorizaba sólo la edición de lujo de una determinada obra, de manera que si no se alcanzaba a disuadir al posible lector con la censura, sí se lograba por el precio prohibitivo.¹⁷⁰ La cultura fue uno de los instrumentos empleados por el franquismo para moldear las conciencias de aquellos españoles que no habían experimentado el clima de libertad de la época republicana y que, por lo tanto, no podían darse cuenta, sino de manera muy superficial, de las

Falange y el fascismo (un estudio sobre la prensa española de posguerra), Sevilla, Universidad de Sevilla, 1998.

¹⁷⁰ Cf. C. BUSTELO, «Las bibliotecas y el patrimonio artístico», *Triunfo*, 780, 1978, p. 31; L. CARANDELL, «Fieras, libros y regalos», *Triunfo*, 470, 1971, pp. 9-11; E. CHAMORRO, P. MARINERO, «La industria editorial española. Sectores y niveles», *Triunfo*, 469, 1971, pp. 31-33; J. LUZÁN, «Subdesarrollo bibliográfico», *Triunfo*, 779, 1977, pp. 34-35; V. MÁRQUEZ REVIRIEGO, «Libros de bolsillo», *Triunfo*, 469, 1971, pp. 34-36. Sin embargo, hay que situar tanto la difusión del libro como la de la prensa en su justo contexto; desde una encuesta de Carlos Elordi, resultó que en 1970 el 9,6% de la población española mayor de catorce años seguía siendo analfabeta, el 13% no consideraba la lectura como necesaria para la adquisición de cultura; el 70% declaró no leer un solo periódico a la semana y el 81% no leer ninguna revista; las causas principales eran, por una parte el grado de instrucción y por otra los problemas que condicionaban la distribución de la prensa en los centros minoritarios o provincianos, que por el contrario tenían un fácil acceso a la radio y a la televisión. Según los resultados facilitados por Elordi, en 1974 los datos de venta de libros revelaban que la novela era el género que más éxito editorial tenía, con una media de ventas del 0,22% frente al 0,01% de poesía y teatro y al 0,03% de la literatura de ensayo; la venta media de revistas (2,18%) superaba de poco la de los periódicos deportivos (2,13%), aunque el segmento de mercado más consistente la ocupaban los periódicos no deportivos (8,89%). Unos datos francamente frustrantes. Cf. C. ELORDI, «El español y la lectura», *Triunfo*, 692, 1976, pp. 30-33. Los datos que *Triunfo* publicó en un suelto tan sólo dos años más tarde, en 1978, ofrecían una esperanza de que los cambios que el país estaba experimentando incluyeran la esfera cultural también; en la tabla se informaba que el 71% de los jóvenes españoles con edad comprendida entre los quince y los veinte años (muestra de 3.252 casos) declaraba leer una media mensual de 2,41 libros. Un resultado significativo si comparado con los resultados de Elordi. Cf. *Triunfo*, 789, 1978, p. 70.

infinitas limitaciones a las que estaban sometidas sus existencias.¹⁷¹ Como en toda dictadura, el sistema franquista utilizó la educación de masas y los *mass media* como instrumentos para impulsar los individuos a la conducta de una vida “postiza” en la cual la libertad era un eslogan proclamado en voz alta, cuando el verdadero objetivo perseguido era la homogeneidad cultural.¹⁷² La sobre-exposición a un modelo o a un mensaje conduce a la asimilación, aunque sólo parcial, del modelo o del mensaje mismo. El sistema sabía de sobras la fundamental importancia que los medios de comunicación de masas (prensa escrita, radio y televisión) tenían en la formación de las conciencias y en la definición de una realidad social a su imagen y semejanza. El régimen recuperó un pasado que nada o casi tenía de histórico y empujó al desarrollo de un tipo de cultura folclórica que poco había que compartir con la verdaderamente popular. La estrategia preveía la explotación de productos de inmediata fruición que aturdiran la conciencia crítica de los ciudadanos. Lo que el franquismo intentó hacer desde su victoria no fue eliminar el arte y la expresión creativa de su programa político, sino confinar dentro de unos límites muy estrictos las posibles muestras de un pensamiento crítico independiente. El Estado franquista encontró una vía de legitimación en la manipulación de la cultura: primero, a través del control de las actividades culturales por medio de la censura y, segundo, a través de la creación de un modelo cultural que garantizara estabilidad y permanencia al nuevo régimen.

De hecho, a pesar del carácter provisional con el que había sido concebido en 1938, el decreto ley promulgado por el entonces ministro de Interior y Asuntos Exteriores, Ramón Serrano Súñer, seguiría sin modificaciones hasta 1966. Las infinitas restricciones que la nueva ley de prensa adoptó fueron justificadas como un paso

¹⁷¹ El marxismo, como admitió Herbert Marcuse en una entrevista concedida en 1973 a Jean Daniel y Michel Bosquet, había descuidado un aspecto fundamental de la estrategia revolucionaria, o sea que para que ésta se realice es necesario un cambio radical «en la conciencia y el inconsciente de los individuos, en su psicología, sus necesidades y aspiraciones». Un resultado que los totalitarismos habían logrado también por medio del control de las estructuras de producción y difusión de la cultura. M. BOSQUET, J. DANIEL, «El último Marcuse», *Triunfo*, 540, 1973, pp. 18-21:18.

¹⁷² En su ensayo sobre el estatus y las razones del arte en nuestro mundo contemporáneo, la escritora inglesa Jeanette Winterson afirma: «La vita virtuale è la vita incoraggiata dai governi, dall'istruzione di massa e dai *mass media*. Ciascuna di queste entità associa la presunzione della propria importanza al più totale disprezzo per l'individualità. La libertà di scelta è lo slogan sbandierato, ma l'omogeneità culturale è il vero obiettivo. Un popolo che è capace di pensare con la propria testa è difficile da controllare, e la cosa più pericolosa, in seno a una cultura basata sul denaro, è che potrebbe mostrarsi scettico nei confronti della pubblicità. Poiché la nostra economia è basata sul consumo, dobbiamo essere ingenui e passivi». J. WINTERSON, *Immaginazione e realtà*, en ÍD., *L'arte dissidente*, tit. or. *Art Objects. Essays on Ecstasy and Effrontery*, Milano, Mondadori, 2006, pp. 141-158:142.

inevitable «siendo la Prensa órgano decisivo en la formación de la cultura popular y, sobre todo, en la creación de la conciencia colectiva – y, por consiguiente, – no podía admitirse que el periodismo continuara viviendo al margen del Estado».¹⁷³ El decreto Súnier había impuesto la censura previa a todo texto informativo, aplicando a los medios de comunicación el más rígido control estatal: los productos editoriales, teatrales, cinematográficos, radiofónicos, etc. tenían que ser presentados al censor antes de divulgarse; el decreto no se limitaba a designar lo publicable y lo censurable, sino regulaba el número y la extensión de las publicaciones, intervenía en la elección del personal directivo y concedía los carnés de periodista, necesarios para ejercer la profesión. Además, en el momento en que fueron instituidos y hechos obligatorios el Registro oficial de periodistas (1939) y la Escuela oficial de la formación de periodistas (1941), el Estado obtuvo el control total también de la formación de los periodistas. El resultado llevó al aplastamiento del entero sistema informativo, reducido a simple órgano de propaganda y, además, a la casi completa despolitización del lector medio español.

La verdadera innovación – innovación franquista y por tanto siempre proclive al mantenimiento del orden y del control – se produjo en 1966 con la nueva ley de prensa conocida desde entonces como ley Fraga. El ministro Manuel Fraga Iribarne había desplazado a Gabriel Arias Salgado en el cargo de ministro de Información y Turismo en consecuencia al reajuste subsiguiente a los desórdenes y huelgas con los que había empezado 1962. Fraga encarnaba la nueva cara que el Gobierno quería mostrar a Europa, la “aperturista”: joven, ambicioso y creativo, sensible a los cambios vertiginosos de la sociedad. Su operación de *restyling* culminó en la introducción de la mencionada ley, cuyo efecto inmediato fue la abolición de la censura previa,¹⁷⁴ y bajo el lema “Spain is different” Fraga logró mudar la imagen de España – y por consiguiente de la dictadura – en el exterior. En realidad, no obstante la abolición de la censura previa (salvo en los estados de excepción y de guerra), la situación en el campo de la

¹⁷³ LEY DE PRENSA, «Boletín Oficial del Estado», 23/04/38.

¹⁷⁴ Sin embargo, no faltaron los detractores de la línea aperturista defendida por Fraga; el mismo Franco se opuso hasta 1966 a la reforma propuesta por su ministro y aún cuando la nueva ley de prensa fue promulgada, Carrero Blanco levantó fuertes críticas a una política que según él destruía la moral pública puesto que permitía la inundación de obras marxistas y novelas eróticas en el catolicísimo mercado editorial español. P. PRESTON, *Francisco Franco. La lunga vita del Caudillo*, tít. or. *Franco*, Milano, Mondadori, 2006, p. 738.

prensa y de la información no mejoró mucho, quizá justo lo contrario.¹⁷⁵ Con una hábil remodelación formal, en el artículo 2 se volvían a confirmar con una nueva fórmula los límites a los cuales la prensa tenía que seguir estando sometida:

La libertad de expresión y el derecho a la difusión de informaciones reconocidos en el art. 1º no tendrán más limitaciones que las impuestas por las leyes. Son limitaciones: el respeto a la verdad y a la moral; el acatamiento a la ley de Principios del Movimiento Nacional y demás leyes fundamentales; las exigencias de la defensa nacional, de la seguridad del Estado y del mantenimiento del orden público interior y la paz exterior; el debido respeto a las instituciones y a las personas en la crítica de la acción política y administrativa; la independencia de los Tribunales, y la salvaguarda de la intimidad y del honor personal y familiar.¹⁷⁶

La formulación del artículo 2 era tan ambigua en la delimitación de las restricciones que logró perfectamente sus objetivos; por un lado, las redacciones de los periódicos prefirieron eludir aquellos argumentos que se conocían ser blanco fijo para los censores (las cuestiones de política interior *in primis*); por otro lado, los periodistas tuvieron que superponer ellos mismos un filtro a sus escritos que evitara la intervención de los censores y, por consiguiente, la aplicación de las sanciones. Si antes cualquier redactor o periodista sabía los límites a los que tenía que atenerse, con la ley Fraga la libertad de movimiento tenía que andar por un camino de arenas movedizas.¹⁷⁷ Tras el cese de Fraga Iribarne en 1969, la situación no mejoró. Además, los últimos años de la dictadura se caracterizaron por la fuerte inestabilidad y alta conflictividad de la situación general, que se reflejaron en el campo de la información en los incesantes

¹⁷⁵ El director de *Triunfo*, José Ángel Ezcurra, definió la ley Fraga como «una hipócrita operación política que pretendía ocultar con una máscara de prosa jurídica formalmente moderada el rostro auténtico de la arbitrariedad y de la represión». Cf. J. Á. EZCURRA, *Crónica de un empeño dificultoso*, cit., p. 438. Ajustando el juicio del crítico Jeroen Oskam, la ley de 1966 no fue tan meritoria como pudo parecer en su promulgación, sino se limitó a adaptar «la doctrina de censura al nuevo estilo modernizante, tecnocrático-desarrollista y “minipluralista” del régimen, dejando intacta su eficacia práctica». Cf. J. OSKAM, «Censura y prensa franquista como tema de investigación», *Revista de Estudios Extremeños*, 47, 1991, pp. 113-132:114.

¹⁷⁶ Ley 14/1966, de 18 de marzo, de prensa e imprenta. El artículo 2 fue derogado por Real Decreto, Ley 24/1977, de 1 de abril, sobre Libertad de Expresión. Cf. J. M. GONZÁLEZ PÁRAMO, *Política de prensa. Dialéctica de la empresa periodística*, Barcelona – México, Grijalbo, 1972.

¹⁷⁷ Como ha comentado Annelies van Noortwijk, con la ley Fraga se intentó conseguir los mismos objetivos de siempre, pero con métodos aparentemente menos autoritarios: «Mediante la configuración del Estatuto de la Profesión Periodística se trataba de privarle al periodista de la condición de independiente. Se obligaba así a los editores y periodistas a la autocensura. En estas condiciones la gran mayoría de las publicaciones seguían optando por una actitud de complicidad, docilidad o indiferencia hacia la dictadura franquista y tan sólo un reducido número de periódicos asumió riesgos por mantener posiciones críticas o de oposición. De esta manera el poder pretendía controlar a todas las publicaciones pero que sólo intentó eliminar – mediante el cierre o la suspensión – a las que consideraba como realmente renegadas del sistema». Entre éstas se halló también *Triunfo*. A. VAN NOORTWIJK, *Triunfo: de revista ilustrada a revista de las luces*, cit., pp. 123-124.

cambios al mando del Ministerio: en seis años se sucedieron en este cargo Alfredo Sánchez Bella (1969-1973), Fernando de Liñán Zofio (1973), Pío Cabanillas (1974) y León Herrera (1974-1975). Si es verdad que el número de los dictámenes bajó considerablemente a la destitución de Fraga, este dato no puede ser considerado como algo positivo; en realidad, en los cinco años que preceden la muerte de Franco la atención de la censura se centró en un número contado de semanarios y diarios (la nómina es bastante reducida: *El Popus*, *Gaceta Universitaria*, *Garbo*, *Madrid*, *Mundo*, *Por Favor*, *Sábado Gráfico* y, naturalmente, *Triunfo*), pero con el claro intento de eliminarles de manera definitiva del mercado editorial español.¹⁷⁸ La ley Fraga no dejó de ser válida hasta la aprobación de la Constitución de 1978 y siguió aplicándose hasta aquella fecha,¹⁷⁹ lo cual significó el perdurar de una situación de incertidumbre y ambigüedad entre los profesionales de la información.

Al terrorismo oblicuo de la actividad censoria (limitaciones jurídicas, cargas fiscales, etc.), hay que añadir los actos de violencia concreta (incendios, gamberradas, etc.) que se perpetraron contra periodistas, editores y distribuidores que defendían las ideas progresistas a través de su trabajo. Durante el franquismo, episodios de este tipo fueron frecuentes, pero no hay que pensar que con la muerte del dictador la situación se apaciguara de pronto. Aunque la transición se caracterizó por un pasaje bastante pacífico de las estructuras dictatoriales a las democráticas, hubo casos de represalias y demostraciones violentas de los grupos de derechas contra las redacciones de los periódicos más comprometidos, las librerías que exponían en los escaparates los libros de Marx y de los autores marxistas, al mismo modo que la censura siguió cumpliendo su papel, cortando artículos, secuestrando libros y cerrando editoriales, hasta su abolición en 1978.¹⁸⁰

El estado franquista no se limitó a bloquear cualquier tipo de expresión en contra de su línea ideológica, sino creó su propia mitología cultural en la cual el pueblo

¹⁷⁸ Cf. ÍD., *Triunfo: de revista ilustrada a revista de las luces*, cit., p. 260; I. RENAUDET, *Un parlement de papier*, cit.

¹⁷⁹ En 1976 se sancionaron con la máxima pena (250.000 pesetas y cuatro meses de suspensión) tres revistas satíricas – *El Popus*, *Mata Ratos* y *Papillón* – condenándolas al cierre definitivo. Cf. A. VAN NOORTWIJK, *Triunfo: de revista ilustrada a revista de las luces*, cit., p. 418.

¹⁸⁰ Cf. M. VÁZQUEZ MONTALBÁN, «Una bomba que se veía venir», *Triunfo*, 766, 1977, pp. 8-9; S. F., «Librerías. Cinco años de atentados», *Triunfo*, 725, 1976, pp. 30-31; ÍD., «Una libertad amenazada», *Triunfo*, 766, 1977, pp. 6-7. La cubierta del número 823 (04/11/78) reproducía el cuerpo herido y sangrante de un periodista de *El País*, cuya redacción acababa de ser destruida por un atentado; el titular decía: «Atentado contra la libertad de prensa. Bomba en *El País* en vísperas de la Constitución».

español acabó por identificarse. La cultura de o, mejor escrito, para masas – con lo cual se identifican aquellos productos subculturales promovidos por los medios de comunicación y asumidos por la sabiduría convencional como expresión de la auténtica naturaleza española – sirvió a la dictadura para manipular las conciencias, ocultar la realidad y aplastar el sentido crítico de los ciudadanos.¹⁸¹ El escritor Eduardo Galeano empleó, refiriéndose a la tremenda situación en la que se hallaba la Argentina de 1977, unas palabras que, lamentablemente, bien pueden trasladarse a la experiencia vivida por la España franquista:

Se llama “cultura nacional” a la cultura de la clase dominante, [...] se vende ilusiones de riqueza a los pobres y de libertad a los oprimidos, sueños de triunfo para los vencidos y de poder para los débiles. No hace falta saber leer para consumir las apelaciones simbólicas que la televisión, la radio y el cine difunden para justificar la organización desigual del mundo. [...] Se domestica a la gente para que acepte “este” orden como el orden “natural” y, por tanto, eterno; y se identifica al sistema con la patria, de modo que el enemigo del régimen resulta ser un traidor o un agente foráneo.¹⁸²

El éxito logrado por la profunda y prolongada acción de despolitización y envilecimiento de cualquier muestra crítica se manifestó, a partir de los años cuarenta, en la que Manuel Vázquez Montalbán llamó “sentimentalidad popular”, proporcionada por una promoción artística de escaso valor estético, pero que llegó a impregnar largos estratos de la sociedad.¹⁸³ La información vehiculada tanto en la prensa como en los otros medios de comunicación públicos bien puede calificarse de tendenciosa: las noticias que se publicaban concedían un lugar desproporcionado a las voces oficiales como fuentes y su atención se dirigía con preferencia a las elites sociales y políticas;

¹⁸¹ Según la definición acuñada por H. L. Wilensky, el concepto de “cultura de masas” se referiría a «productos culturales manufacturados exclusivamente para el mercado de masas. Otras características asociadas son estandarización de productos y comportamiento masificado en su uso». Cf. H. L. WILENSKY, «Mass Society and Mass Culture: Interdependence or Independence?», *American Sociological Review*, vol. 29, n. 2, 1964, pp. 173-197:176. A este concepto se opondría el de “cultura popular” que, según Denis McQuail, surgiría «espontáneamente, utilizando formas, temas, materias y medios de expresión tradicionales, insertados en la vida cotidiana». Cf. D. MCQUAIL, *Introducción a la teoría de la comunicación de masas*, cit., pp. 81-82.

¹⁸² E. GALEANO, «Defensa de la palabra», *Triunfo*, 728, 1977, pp. 26-30:27.

¹⁸³ Vázquez Montalbán publicó una breve reflexión sobre la “sentimentalidad popular” motivado por una exposición de juguetes antiguos y modernos; en su comentario, que por tanto tenía como sujeto una manifestación cultural bastante marginal como justamente los juegos, el periodista subrayó el significado simbólico que esta muestra de la cultura popular tenía en el marco del contexto español. Los juguetes, así como las canciones de Conchita Piquer o el fútbol, constituían la “carne” – como la define Vázquez Montalbán – del esqueleto de la Historia; la comparación con el presente ponía de relieve tanto los valores que se habían defendido en pasado y de los cuales aquellas manifestaciones eran espejo y producto, como la incultura que seguía caracterizando a la sociedad española. Cf. M. VÁZQUEZ MONTALBÁN, «La noche de los juguetes vivientes», *Triunfo*, 536, 1973, p. 31.

cualquier mensaje iba en dirección de la defensa y el apoyo del *status quo*, exaltando los valores nacionales desde un punto de vista falsamente patriótico y etnocéntrico y denigrando en cada ocasión las minorías (religiosas, lingüísticas, étnicas, políticas, etc.).¹⁸⁴ Imparcial es un calificativo que no puede aplicarse a la información que se hizo bajo la égida del franquismo.¹⁸⁵

A partir de estas premisas, se puede valorar más correctamente el trabajo que *Triunfo* desarrolló en un clima cultural e informativo muy hostil, además porque se acercó y se insinuó en los propios dominios del enemigo, o sea el de la cultura de masas. Al lado de los comentarios sobre la influencia del pensamiento nietzscheano en España o los adelantos del estructuralismo francés y la escuela de Praga, se sitúan las reflexiones sobre la literatura rosa y la erótica, el humor gráfico y el cómic, las telenovelas y los radiodramas, temas con los que la Crítica con mayúscula había preferido no enfrentarse directamente hasta aquel momento. La revolución de la *Pop Culture* había acabado por penetrar también en España; a las alturas de los años setenta la situación en el país ibérico había estado evolucionando lentamente hacia una mayor libertad si no de expresión, por lo menos de recepción y reelaboración de los estímulos externos. La cultura popular había sido un importante instrumento de control en las manos del poder que a lo largo de treinta años había conseguido despolitizar a los ciudadanos y formarles según sus principios a través del sistema educativo y, sobre todo, a través de unas armas más poderosas aún: la radio y la televisión, que fueron los medios más eficaces para inculcar en el pueblo la mentalidad y moral franquista. En las páginas de *Triunfo* se empezó a manejar este material de serie B revolviéndolo contra el sistema que lo había producido.¹⁸⁶

¹⁸⁴ En su estudio sobre el medio de comunicación de masas por antonomasia, la televisión, Gross la definió como «el brazo cultural del orden industrial establecido que sirve, sobre todo, para mantener, estabilizar y reforzar, en vez de alterar, amenazar o debilitar, las creencias y conductas convencionales». Éste fue el empleo que también el franquismo hizo de la televisión. L. P. GROSS, «Television as a Trojan Horse», *School Media Quarterly*, primavera, 1977, pp. 175-180:180.

¹⁸⁵ Cf. P. ALTARES, *Libertad de prensa: la larga marcha*, en E. García Rico, *Vida, pasión y muerte de Triunfo. De cómo se apagó aquella voz del progresismo español*, Barcelona, Flor del Viento Ediciones, 2002, pp. 197-207; J. OSKAM, «Las revistas literarias y políticas en la cultura del franquismo», *Letras peninsulares*, 5.3, 1992, pp. 389-405.

¹⁸⁶ Una tesis valorada también por el exiliado Jorge Semprún durante una entrevista con Montserrat Roig, en la cual afirmaba: «Creo que hay en la cultura española tradicional u oficial, producida y reproducida por los sistemas de enseñanza, por las ideologías oficiales [...] una tal dosis de retórica, de irracionalidad, de mitología de topo tipo, que lo primero que hay que hacer es limpiar esa maraña e intentar establecer una escala de valores impuesta por la tradición». La publicación de esta entrevista con un ex miembro ilustre del Partido Comunista Español – una entrevista en la cual, además de literatura y cultura se habló

Recuperar la memoria histórica de España era un acto indispensable para intentar superar los límites de la dictadura; hacerlo por medio de los productos salidos del mismo sistema era una manera para evitar en cierta medida los problemas con la censura y para poner de relieve la urgencia de un cambio tanto cultural como político. *Triunfo* se convirtió en testimonio del bártro cultural que el sistema educativo franquista había logrado crear en tantos años de pensamiento monolítico y de despolitización. La importancia de los temas abarcados y el tratamiento con el que se afrontaban los mismos en las páginas de esta revista de izquierda ponían de relieve por contraste el preocupante nivel cultural medio de la sociedad española. *Triunfo* propuso como método contra el memoricidio perpetrado por el franquismo la recuperación del enorme patrimonio cultural, político y social de la España de preguerra que había permanecido ocultado o ridiculizado por la dictadura. Y pudo hacerlo por ser considerada un medio dirigido a unos pocos intelectuales y, por consiguiente, sin mucha influencia en el gran público. Los límites entre lo que la censura toleraba y lo que prohibía eran muy diferentes entre la prensa semanal o mensual y la diaria; el régimen distinguía muy bien el poder de los medios de difusión de masas como la televisión y la radio de las otras formas de comunicación. Había entre los responsables de la información una desestimación de la revista cultural como instrumento de educación y formación. Y tal vez éste fue un error.

Sobre todo en la etapa final, *Triunfo* dedicó muchísimo espacio a la literatura, el cine, el teatro, las artes plásticas, la música y también a la reflexión histórica, social, religiosa, económica y política. La revista funcionaba como receptor de las novedades que llegaban del extranjero, pero también prestaba atención a los intentos innovadores que provenían del interior del país y, sirviendo de caja de resonancia, lograba amplificar el mensaje de la “nueva cultura” entre el público español. Me parece sugestiva y al mismo tiempo correcta la interpretación que Annelies van Noortwijk facilita, inspirada en esto por algunos comentarios de Vázquez Montalbán, sobre la influencia del pensamiento gramsciano en el proyecto ideológico desarrollado por *Triunfo*: aplicando la idea del teórico marxista según la cual para llevar a cabo la revolución y para

de política y, en particular, de la línea “roja” recorrida por Semprún – arroja luz sobre el lento camino de transición que España había emprendido y que estaba recorriendo al mismo paso que el agravarse de las condiciones físicas del Caudillo. Esta tímida apertura cultural está confirmada también por el aumento en el mercado editorial de las obras de autores “malditos” como Karl Marx y Friedrich Engels. M. ROIG, «Jorge Semprún, en un vaivén», *Triunfo*, 570, 1973, pp. 32-35:33.

oponerse de manera eficaz al saber del antagonista hay que acumular saber crítico, *Triunfo* ofrecía datos e informaciones útiles para que el lector ampliara sus conocimientos y formara su propio juicio.¹⁸⁷ En la fase terminal de la dictadura, las páginas dedicadas a las críticas literarias no gozaron de la misma atención que la reservada a los artículos relativos a la política, lo cual permitió a los reseñadores jugar con un margen expresivo mayor: desde los comentarios de libros los periodistas insinuaban sus ideas acerca de la educación, del progreso económico y social, reflexionaban sobre los problemas concretos que afectaban directamente a la población (el desarrollo urbanístico, el problema del campesinado en España, el centralismo discriminatorio, el retraso de la medicina ibérica, etc.), ofreciendo un retrato fidedigno de la situación en la cual se encontraba el país. De particular interés es la serie de entrevistas que Ernesto González Bermejo realizó con una pequeña muestra de escritores y artistas portugueses que, al día después de la revolución de los claveles, pudieron expresar abiertamente, por primera vez desde el comienzo del *Estado Novo* de Salazar, sus opiniones acerca de las relaciones entre censura y libertad de expresión y acerca del rol y función del trabajo intelectual en un contexto histórico radicalmente nuevo como el del Portugal de la transición.¹⁸⁸ Las cuestiones con las cuales los intelectuales lusitanos empezaban a enfrentarse adelantaban las similares que sus vecinos españoles se plantearían a poco: con la reconquistada libertad, ¿qué sentido y qué futuro tendría la literatura en general y, más aún, la comprometida? El metalenguaje, con sus circunloquios, sobreentendidos y eufemismos, que había sido empleado durante la dictadura para oponerse a la opresión con el arma del idioma, ¿qué caminos emprendería? Los escritores, acostumbrados al uso de las metáforas para evitar la censura, ¿lograrían desprenderse de su propio filtro auto-censorio y encontrar un estilo más directo para traducir la realidad? Como titulaba González Bermejo sus entrevistas, los intelectuales, así como toda la sociedad, tenían que hacer el aprendizaje

¹⁸⁷ Cf. A. VAN NOORTWIJK, *Triunfo: de revista ilustrada a revista de las luces*, cit., pp. 299-301; M. VÁZQUEZ MONTALBÁN, «El socialismo humano de Gramsci. Centenario del nacimiento de un renovador radical del marxismo», *El País*, 24/01/91, p. 3.

¹⁸⁸ Los artistas entrevistados fueron: José Cardoso Pires, Fernando Naroma, Rogelio Paulo [Rogelio Gomes Lopes] y Urbano Tavares. Cf. E. GONZÁLEZ BERMEJO, «El aprendizaje de la libertad. Escritores y artistas portugueses», *Triunfo*, 637, 1974, pp. 62-65.

de la libertad para volver a apoderarse de su propia voz.¹⁸⁹ El ejemplo de Portugal era el ensayo general de un futuro en el cual España también esperaba.

El final de la guerra de Vietnam (1959-1975) coincidió con el comienzo de la transición política española, dos acontecimientos que tenían una importancia particular en el discurso que *Triunfo* estaba desarrollando desde su entrada en la etapa de las luces: por un lado, la Segunda Guerra de Indochina había demostrado la ingenuidad de los que habían creído en un verdadero poder político de los medios de comunicación y, en particular, del periodismo de guerra; por otro lado, el intelectual español estaba entrando en una fase de esperanza, que prometía un cambio en el cual su voz podría de verdad decir algo importante y participar en la construcción de una España realmente diferente. Sin embargo, la derrota que Vietnam significó para toda la sociedad occidental, no entibió la confianza que los periodistas de *Triunfo* seguían profesando en el compromiso como motivo ético imprescindible para cualquier intelectual que quisiera participar con su obra en el proceso democrático.¹⁹⁰ A partir del comienzo de la transición, el término y el concepto de “normalización” se emplearon en la revista con siempre mayor frecuencia; frente a una posible reacción violenta que se podía suponer al acabar la dictadura, *Triunfo* siguió siendo partidario del diálogo y de la confrontación pacífica; de ahí que, frente a un clima general muy crispado, la revista de Ezcurra abogara por una normalización de la realidad española que contagiara todos los niveles, desde la esfera política hasta la social. Por lo que atañe al ámbito más estrictamente cultural, *Triunfo* veía en la realización de aquella descentralización, que en la revista se venía defendiendo desde una década, la vía para la reconquista de un equilibrio que no afectara sólo las dos capitales culturales, Madrid y Barcelona, sino que se repartiera entre toda España, recobrando y por fin reconociendo en la diversidad aquella función enriquecedora que el franquismo había intentado anular. En este sentido, la normalización correspondería a la recuperación de los matices lingüísticos y culturales de un abigarrado pasado común que durante la dictadura habían sido reducidos a una simple y estéril oposición binaria: castellano / no castellano; español / no español; oficial / ilegal; azules / rojos.

Durante la dictadura, en *Triunfo* la cultura representó siempre y a la vez un vehículo abierto de conocimiento y un canal oculto de la expresión ideológica de la

¹⁸⁹ *Ibíd.*

¹⁹⁰ Cf. C. PARÍS, «Vietnam: la crisis de una cultura», *Triunfo*, 659, 1975, pp. 48-52.

revista; esta doble función del mensaje cultural no se modificó al entrar en la etapa de la transición, si bien pudo arriesgarse a quitarse de encima la capa de entredichos, circunlocuciones y metáforas (el metalenguaje del que hablaba Vázquez Montalbán) que había vestido la posición “posibilista” de *Triunfo* y que había permitido que la revista siguiera publicándose a lo largo de dos décadas, padeciendo en algunos momentos la violencia de la censura, pero siempre siendo fiel a sus ideales. Fue José Ángel Ezcurra el quien habló del “posibilismo” de *Triunfo* como el único camino recorrible para poder seguir publicando en un contexto mediático y político tan desfavorable para una revista progresista como justamente *Triunfo*.¹⁹¹ El posibilismo al cual se refería el antiguo director no entraba en la conocida polémica entre Antonio Buero Vallejo y Alfonso Sastre, sino explicaba y justificaba las elecciones mediáticas de un equipo de periodistas que quería comunicar con aquella parte del público de lectores que ya no se conformaba con la realidad que describía la prensa oficial. Gracias también a la complicidad del lector, el disfrazamiento del lenguaje y de los contenidos así como se presentaban en *Triunfo* permitió la transmisión de un mensaje necesariamente cifrado hasta la muerte del Caudillo.

Con el comienzo del proceso de democratización, como era previsible los asuntos de política interior acabaron por ocupar aquel espacio informativo que les había sido largamente negado, en detrimento de los contenidos literarios que durante la dictadura habían ejecutado la misma función de politización y que ahora vivían un redimensionamiento de su cargo. A pesar de esto, la literatura en *Triunfo* siguió participando con su propia voz en el diálogo político que atravesaba el país. Superados los primeros momentos de confusión e incertidumbre que habían acompañado las noticias de la muerte de Franco, al aclararse los caminos posiblemente democráticos que España quería emprender, *Triunfo* tomó partido, eligiendo la postura socialista como la vía más adecuada y rápida para realizar el cambio. Se intentó respaldar esta posición facilitando datos y reflexiones a través de artículos y entrevistas a los protagonistas de la escena política, reseñas de carácter historiográfico que reconstruían los orígenes del movimiento socialista en España, su evolución, logros y fracasos, las posibles aplicaciones de este pensamiento en la actualidad, etc. La revista recuperó y volvió a editar, por ejemplo, el texto de una conferencia que Max Aub había pronunciado el 2 de

¹⁹¹ Cf. J. Á. EZCURRA, *Crónica de un empeño dificultoso*, cit., p. 427.

febrero de 1930 en el Salón Grande de la Casa del Pueblo de Madrid y que tres días más tarde fue publicado en el periódico *El Socialista*;¹⁹² en su ponencia el escritor analizaba las causas que habían llevado a la eclosión de la Primera Guerra Mundial y vislumbraba los peligros que a poco se concretizarían con la invasión de Polonia por parte del ejército de Hitler. En su escrito, Aub declaraba:

Compañeros: Yo he venido al socialismo porque es el único partido hoy y en España que ofrece la posibilidad de un mundo mejor – y concluía – si a este desenfreno [de las costumbres políticas] no pone barrera el socialismo, creo que nosotros mismos conoceremos otra gran guerra. Ésta sólo se puede evitar con una inteligencia entre los pueblos.¹⁹³

Publicando este artículo, *Triunfo* se apoderaba de las posiciones de Aub y las proponía a sus lectores, actualizando su mensaje: la experiencia histórico-política que los españoles acababan de sufrir enseñaba que el socialismo podía ser la respuesta correcta para evitar que España volviera a vivir las violencias que habían llevado a la Guerra civil y a la dictadura. *Triunfo* invitaba a una reflexión sobre el recién pasado del país y a emplear aquella inteligencia que Aub reconocía al pueblo y no a sus gobernantes. El cambio tenía que pasar por una modificación de la manera de pensar de los españoles, que ahora tenían entre sus manos la posibilidad de elegir y construir un futuro diferente.¹⁹⁴

El empeño en la defensa de la cultura como instrumento de mediación político-social, que desde siempre había caracterizado *Triunfo*, volvió a mostrarse con la publicación de la carta que un grupo de intelectuales españoles exiliados o residentes en el extranjero enviaron a la redacción; en su misiva daban su manifiesto apoyo al proceso de democratización de España y además abogaban por el establecimiento de algunas bases fundamentales para el asentamiento de la ciudad democrática que había teorizado Manuel Vázquez Montalbán:¹⁹⁵ la amnistía, el restablecimiento de las libertades

¹⁹² Cf. M. AUB, «Orígenes de la guerra de 1914», *El Socialista*, 05/02/1930, pp. 1-4:2; ÍD., «La “Gran Guerra” y el socialismo», *Triunfo*, 696, 1976, pp. 29-35.

¹⁹³ ÍD., «La “Gran Guerra” y el socialismo», cit., pp. 29;35.

¹⁹⁴ La preocupación por la efectiva reanudación del diálogo entre las dos Españas estaba justificada por el tenso clima político que dio lugar a una oleada de violencia tanto verbal como material que, en cierto sentido, aunaba todo el país. En un anónimo artículo, el periodista de *Triunfo* escribía: «Todos los ciudadanos deben aprender a saber que el pensamiento es libre, y que los delitos de su publicación tienen que estar muy tipificados en un código y nada más. Sin ese aprendizaje cívico, sin esa lección de tolerancia y amplitud, el clima de la violencia verbal se extenderá. Y no sabemos nunca cuándo se puede dar el paso siguiente». S. F., «Matar a Antonio Gala», *Triunfo*, 697, 1976, p. 15.

¹⁹⁵ Cf. M. VÁZQUEZ MONTALBÁN, *La literatura en la construcción de la ciudad democrática*, Barcelona, Crítica, 1998.

política, sindical y el derecho de huelga, el reconocimiento del derecho de autodeterminación a las distintas regiones de España, la abolición de la censura y, finalmente, el restablecimiento del sufragio universal.¹⁹⁶ La carta estaba firmada por un total de doscientos treinta intelectuales, entre los cuales se hallaban: José Luis Aranguren, Ángel Berenguer, Claudio Guillén, Jorge Guillén, Vicente Llorens y un largo etcétera. A este grupo se unieron los intelectuales que participaron en el congreso sobre *La crítica en los medios de comunicación*, celebrado en Barcelona en el mes de julio por iniciativa de la Asociación Nacional de Comunicación Humana y Ecología (ANCHE). Los logros principales de este congreso se publicaron en *Triunfo* y se resumen en dos puntos: por una parte, el establecimiento de una política cultural y educativa que permitiera la recuperación de las identidades regionales como única vía para acceder al proceso de normalización cultural por el cual también en la revista se abogaba; por otra parte, los intelectuales que intervinieron en el congreso habían puesto en tela de juicio su propio estatus, llegando a la conclusión algo enfática de que su rol sería el de «selección y promoción de los productos culturales más representativos de los intereses de las clases populares».¹⁹⁷

Con el comienzo de la transición, la reflexión sobre el intelectual y sus funciones, que *Triunfo* había desarrollado durante toda la década, siguió aunque cambió el contexto geográfico en el cual el análisis fue llevado a cabo; el *setting* se mudó de España a Latinoamérica, que estaba entrando en una de sus épocas más oscuras. Entre las firmas más interesantes se hallan en particular la del argentino David Viñas y el uruguayo Eduardo Galeano, que en sus artículos retrataron la inestabilidad política y la oleada de violencia que estaban recorriendo América Latina. *Triunfo* volvía a cumplir la tarea de denuncia de unas situaciones de injusticia y terror que los medios de información de aquellos países no podían tratar por los límites de la censura allá en vigencia y por el clima de violencia que afectaba las redacciones mismas de los periódicos que intentaban protestar en contra del abuso de poder de los militares. En un afligido reportaje sobre la dramática situación político-social en Argentina, Eduardo Galeano describía con las siguientes palabras las dificultades y las violencias que los

¹⁹⁶ Cf. «Carta de intelectuales españoles», *Triunfo*, 700, 1976, p. 29.

¹⁹⁷ Fernando Lara, que firmaba el artículo, concluía expresando sus dudas acerca de la posible realización de tan alto compromiso con las “clases populares” por parte de una crítica tan abúlica como la española. Cf. F. LARA, «El derecho a la libertad de expresión. Congreso de la Crítica», *Triunfo*, 706, 1976, p. 26. Cf. también O. PAZ, «La libertad como ficción», *Triunfo*, 707, 1976, p. 19.

periodistas estaban padeciendo en aquel país por defender la libertad de expresión y el derecho del público a la información:

La revista [*Crisis*] se proponía conversar con la gente. Para eso nació hace más de tres años. Pero, ¿de qué se puede hablar? ¿Y para quiénes? Ahora, la cultura es asunto de un puñado de profesionales obedientes. Están prohibidos los reportajes en la calle, no se pueden divulgar opiniones de cualquiera. [...] La revista no va más. Quedamos pocos y nos contamos todos los días. Algunos están muertos; otros, presos; otros, lejos. La censura visible nos prohíbe casi todo; la invisible, todo. [...] El diario era la voz de los que no tenían voz y, por lo tanto, no callaba nada. [...] Hemos querido romper la máquina de mentir y ella nos rompió a nosotros (Buenos Aires, mayo a julio de 1976).¹⁹⁸

Después de haber leído las palabras de Galeano, suena aún más chocante una afirmación de Jorge Luis Borges recopilada por el escritor uruguayo en su reportaje y en el cual el argentino declaraba: «Estoy de acuerdo con el gobierno militar de Chile y también con el de la Argentina. [...] [*sic*] El régimen militar nos ha salvado de la ignominia».¹⁹⁹ Galeano volvió a describir la violencia y el clima de terror en el cual vivían los intelectuales en Latinoamérica en un artículo que tiene una doble importancia: por un lado, tiene el mérito de representar con sinceridad y participación la dramática situación de los que estaban luchando por la libertad de sus países con la sola arma de su escritura; por otro lado, permite hacer un paralelismo con la tarea no sólo informativa que *Triunfo* había cumplido en una situación política que tenía muchas analogías con el presente de Hispanoamérica. Los escritores allá del Atlántico estaban encarcelados (Mario Paoletti y Antonio Di Benedetto), padeciendo torturas (Haroldo Conti), desaparecían (Miguel Ángel Bustos) o se les mataba (Luis Sabatini). La censura oficial inhabilitaba el trabajo de los intelectuales, mientras que la censura indirecta llegaba aún más lejos: como ya habían experimentado los escritores españoles activos durante la dictadura, el control que el poder ejercía sobre el sistema de producción de la cultura invalidaba muchos de los esfuerzos hechos por los no-integrados, obstaculizando la difusión de sus obras y de sus órganos de comunicación. De acuerdo con Galeano, «la mejor manera de colonizar una conciencia consiste en suprimirla»;²⁰⁰ de ahí que también en Hispanoamérica se apoyara el desarrollo de una cultura para las masas, que gracias al desarrollo acelerado y la difusión masiva de los medios de

¹⁹⁸ E. GALEANO, «Diario de las vísperas. Argentina 1976», cit., pp. 23-25.

¹⁹⁹ *Ibíd.*, p. 21.

²⁰⁰ *ÍD.*, «Defensa de la palabra», cit., p. 28.

comunicación permitía una mayor y más fácil difusión de la ideología dominante. Entonces, preguntaba el escritor uruguayo, ¿qué sentido tenía la literatura en un contexto de tan semejantes violencia y opresión? Puede asombrar, pero Galeano, que estaba viviendo personalmente las consecuencias de este clima puesto que había tenido que escapar antes de su país y después de Argentina, acabando por exiliarse en España, no había perdido la fe en la capacidad revolucionaria de la cultura, compartiendo una actitud que los periodistas de *Triunfo* habían demostrado número tras número durante veinte años de larga dictadura.²⁰¹ La revista de Ezcurra era ella misma una prueba de que la convicción de Galeano no era sólo un pensamiento utópico, sino era un objetivo por el cual había que luchar porque podía ser alcanzado. La palabra, sostenía Galeano, era un arma que podía ser usada para bien o para mal; la tarea del escritor y del periodista consistía en rescatarla del abuso que de ella hacían muy a menudo los medios de comunicación, porque «escribiendo es posible ofrecer, a pesar de la persecución y la censura, el testimonio de nuestro tiempo y nuestra gente, para ahora y después».²⁰² El artículo de Galeano es al mismo tiempo imagen de la realidad hispanoamericana y reflejo del recién pasado que *Triunfo* había experimentado y atestiguado, envolviendo al lector en un doble movimiento reflexivo, hacia atrás, a su propia experiencia, y hacia delante, al futuro de unos países que estaban entrando en el mismo túnel de violencia y represión por el cual España había pasado. A poco, el también uruguayo Mario Benedetti respaldó en una entrevista la opinión de su coterráneo, volviendo a sostener que la literatura en momentos de urgencia como los que estaba viviendo Hispanoamérica, para tener alguna influencia, tenía que ser fuertemente crítica y reflejar la realidad así como se presentaba a la mirada del lector.²⁰³ «La cultura – volvía a subrayar el exiliado chileno Ariel Dorfman – puede crear un territorio común, llevarnos a un territorio común. Y ahí, entre otras cosas, ayudarnos a resistir».²⁰⁴

²⁰¹ Afirmaba Galeano: «Dentro de una sociedad presa, la literatura libre sólo puede existir como denuncia y esperanza. [...] La literatura, una forma de la acción, no tiene poderes sobrenaturales, pero el escritor puede ser un poquito mago cuando consigue que sobrevivan, a través de su obra, personas y experiencias que valen la pena. [...] Buscamos interlocutores, no admiradores; ofrecemos diálogo, no espectáculo. Escribimos a partir de una tentativa de encuentro, para que el lector comulgue con palabras que nos vienen de él y que vuelven a él como aliento y profecía. [...] Creo en mi oficio; creo en mi instrumento». *Ibíd.*, pp. 28-30.

²⁰² *Ibíd.*, p. 30.

²⁰³ Cf. R. CHAO, «Mario Benedetti. Otro Uruguay, otra literatura, otra crítica y otro hombre», *Triunfo*, 731, 1977, pp. 44-45.

²⁰⁴ E. NEPOMUCENO, «Ariel Dorfman: todo es un arma», *Triunfo*, 779, 1977, pp. 40-41.

Recurriendo al pensamiento de Antonio Gramsci, cuya presencia atraviesa muchas páginas de *Triunfo*, el reseñador Marcos Peña volvía a reafirmar la cultura como un instrumento útil para la comprensión de la realidad circundante, «entre otras cosas porque la transformación de la realidad (sociedad) pasa ineluctablemente por su conocimiento».²⁰⁵ La reflexión de Peña, insertada en una reseña sobre un texto legislativo, tendía un importante puente entre la función de la cultura y las futuras elecciones políticas democráticas que los españoles experimentarían en unos meses. También Enrique Miret Magdalena debatió el tema con motivo de comentar el anuncio de Pío Cabanillas, ex ministro de Franco, de la transformación del Ministerio de Información (ya Ministerio de Propaganda) en el de Cultura; el periodista de *Triunfo* subrayaba justamente el hecho de que no sería suficiente con cambiar tan sólo el nombre del gabinete para mudar su esencia.

Quien dice Cultura – escribía Miret Magdalena – dice libertad. Sin esta última no hay ni expresión ni creación. [...] Nos falta cultura; y para adquirirla nos hace falta un total clima de libertad. La más clara manifestación de esta ausencia sistemática que ha empobrecido a los españoles de ideas es la pobreza actual de nuestro lenguaje, de nuestro vocabulario, de nuestras expresiones.²⁰⁶

La queja de Miret Magdalena volvía a reanudar un problema que Manuel Vázquez Montalbán había subrayado al comienzo de la década en sus artículos dedicados a la lengua y cultura catalanas; la falta de un adecuado sistema educativo y cultural que protegiera y propulsara las variantes idiomáticas de España habían reducido estas manifestaciones a islas lingüísticas. Con el pasaje a la transición, *Triunfo* confirmó que las palabras de denuncia de Vázquez Montalbán no habían caído en el desierto dando noticia del gran florecimiento de editoriales y publicaciones periódicas en lengua vasca, gallega, valenciana, catalana, etc. y, por consiguiente, la lenta recuperación del uso público de un patrimonio que se había casi perdido durante el franquismo.

²⁰⁵ M. PEÑA, «Algo más que simples elecciones», *Triunfo*, 741, 1977, pp. 51-52:52.

²⁰⁶ E. MIRET MAGDALENA, «Un Ministerio de la Cultura, ¿para qué?», *Triunfo*, 759, 1977, p. 44.

2. LA CRÍTICA DE LA LITERATURA

En un país como España, en el cual se desestimaba casi por completo la cultura científica y, por lo menos a nivel académico, a menudo se prefería un método impresionista a la elaboración de nuevas metodologías que lograran explicar los cambios (económicos, políticos, sociales, culturales) que la sociedad occidental estaba experimentando, *Triunfo* representó una ventana abierta a los vientos de innovación que soplaban desde el extranjero. Aunque el discurso sobre las modernas teorías científicas que se debatieron en la revista quede al margen con respecto al estudio de la literatura que aquí tratamos, es importante subrayar la presencia de esta reflexión en el seno de una revista de cultura general como *Triunfo*, porque los ensayos que allí se publicaron cubrieron en parte un hueco cognoscitivo profundo; por hacer tan sólo un ejemplo, a las alturas de 1971, el matemático Ernesto García Camarero lamentaba desde las páginas de la revista la ausencia tanto en las facultades de ciencias como en las de filosofía de cátedras de Historia de la Ciencia, o sea de una asignatura que explicara la evolución del pensamiento científico en España, con lo cual era lícito llegar a la conclusión de que no existían por la falta de una verdadera y moderna cultura científica.²⁰⁷ *Triunfo*, en concreto en la persona de Joan Senent-Josa, dedicó una atención constante a tales argumentos, de manera que el lector español pudo cuestionar sus planteamientos en materia de evolución (darwiniana, en la vertiente defendida en la revista) y de estudio del hombre.

La preocupación por el método científico se refleja también en el enfoque literario que se debate y se aplica en *Triunfo*. Mientras en Europa la “moda” estructuralista,²⁰⁸ a las alturas de los años setenta, ya estaba perdiendo aficionados, en

²⁰⁷ Cf. E. GARCÍA CAMARERO, «La ciencia en el primer tercio del siglo», *Triunfo*, 507 (extra), 1972, pp. 29-34; ÍD., «Polémica de la ciencia española», *Triunfo*, 469, 1971, pp. 14-19; J. JIMÉNEZ LOZANO, «Los españoles y Américo Castro», *Triunfo*, 475, 1971, pp. 14-16; J. M. MONTERO PÉREZ, «Evolución y supervivencia», *Triunfo*, 484, 1972, pp. 31-35; J. SENENT-JOSA, «El libro científico en España en 1971», *Triunfo*, 493, 1972, pp. 42-43; ÍD., «François Jacob: la lógica de lo viviente y la historia de la biología», *Triunfo*, 619, 1974, pp. 30-34.

²⁰⁸ Los críticos de *Triunfo* compartían la opinión que expresó Valeriano Bozal en una reseña sobre Noam Chomsky, un autor que según Bozal estaba en peligro de transformarse en una nueva moda cultural, como antes había pasado con el estructuralismo; en su comentario Bozal escribía: «El caso del estructuralismo es ejemplar: ciertamente, se trata de una moda y, como tal, de un conjunto de categorías y tesis que, vaciadas de sus verdaderos contenidos, se aplicaban retórica, verbalmente, a textos, situaciones, obras literarias, etcétera, con la consiguiente hipertrofia de retórica estructuralista. Pero si semejante moda fue posible (y todavía es posible) se debe a la penuria teórica de nuestra crítica, al paupérrimo subjetivismo

España se registró un inesperado éxito de esta metodología entre los lectores progresistas, habituales frequentadores de las ferias del libro y demás *happening* culturales. En este periodo, como se deduce de las obras y autores reseñados en *Triunfo*, se asistió a la confluencia de la nueva promoción crítica, representada *in primis* por Roland Barthes²⁰⁹ y Umberto Eco,²¹⁰ con las escuelas ya clásicas del círculo de Praga y de Frankfurt.²¹¹ La adhesión de la revista a las líneas ideológicas y metodológicas

de nuestro ensayo, etcétera». V. BOZAL, «Sobre Chomsky y el estructuralismo», *Triunfo*, 475, 1971, p. 57. La “moda” chomskyana fue confirmada también por uno de los padres del estructuralismo clásico, Roman Jakobson, que durante una conversación con Fernando Lázaro Carreter declaró su respeto por las teorías generativistas de su antiguo alumno, aunque con el anuncio de la inminente publicación de su ensayo *Poetry of Grammar and Grammar of Poetry*, Jakobson volvía a reafirmar sus posiciones estructuralistas. Cf. F. LÁZARO CARRETER, «Con Roman Jakobson en el Escorial», *Triunfo*, 609, 1974, pp. 46-48.

²⁰⁹ El mismo Eco registraba este pasaje cuando, reseñando el ensayo *S/Z* de Barthes (París, Seuil, 1970), escribía: «La tradición estructural ha tratado hasta ahora de reducir todos los textos del mundo a una sola estructura; pero ahora asistimos a la vuelta a un texto único tomado en su individualidad y en su carácter lúdico». U. ECO, «Un nuevo Roland Barthes. Un relato para castigar al lector perezoso», *Triunfo*, 409, 1970, p. 44. Aunque no muy asiduamente, ambos semióticos colaboraron en *Triunfo*, ofreciendo a los lectores de la revista una pequeña muestra de su práctica crítica. Cf. R. BARTHES, «Giordano Bruno y el Aretino», *Triunfo*, 839, 1979, p. 47; ÍD., «Imaginación y contabilidad ignacianas», *Triunfo*, 488, 1972, pp. 21-22; ÍD., «La cámara clara: nota sobre la fotografía», *Triunfo*, 9-10, 1981, pp. 85-89; ÍD., «La crónica de Roland Barthes I», *Triunfo*, 843, 1979, p. 54; ÍD., «La crónica de Roland Barthes II», *Triunfo*, 844, 1979, p. 54; ÍD., «La crónica de Roland Barthes III», *Triunfo*, 845, 1979, p. 53; ÍD., «La crónica de Roland Barthes IV», *Triunfo*, 846, 1979, p. 56; ÍD., «Lo sagrado / Superman», *Triunfo*, 842, 1979, p. 54; ÍD., «Mientras viva la lengua», *Triunfo*, 841, 1979, p. 45. Sobre la recepción de Roland Barthes en *Triunfo*, cf. R. CHAO, «Roland Barthes. Sade, Fourier y Loyola, creadores de lenguajes», *Triunfo*, 488, 1972, pp. 20-21; L. M. PANERO, «El vello de Rolando: estructuralismo y modernidad», *Triunfo*, 658, 1975, pp. 73-75.

²¹⁰ Cf. U. ECO, «Entramos en la edad media», *Triunfo*, 492, 1972, pp. 18-25; ÍD., «La pirámide de los Tupamaros», *Triunfo*, 458, 1971, pp. 10-13; ÍD., «Woody Allen», *Triunfo*, 519, 1972, pp. 34-35. Sobre la recepción de Umberto Eco en *Triunfo*, cf. L. CEPEDA, «Umberto Eco: la revuelta del público», *Triunfo*, 647, 1975, pp. 38-39; F. LARA, «Un rastreo por la trayectoria de Umberto Eco», *Triunfo*, 473, 1971, pp. 61-62; J. LOZANO, C. PEÑA-MARÍN, «Umberto Eco: persuadir, pero ¿cómo?», *Triunfo*, 760, 1977, pp. 39-41; J. RÁBAGO, «El hombre es un animal capaz de mentir», *Triunfo*, 774, 1977, pp. 62-63; ÍD., «Umberto Eco: para qué sirve la semiótica», *Triunfo*, 787, 1978, pp. 36-37; M. VÁZQUEZ MONTALBÁN, «La utopía de San Umberto Eco, ni virgen ni mártir», *Triunfo*, 495, 1972, pp. 22-26.

²¹¹ Cf. J. AGUIRRE, «Georgy Lukács: un inconformista», *Triunfo*, 471, 1971, pp. 5-6; ÍD., «Ni quito ni pongo rey», *Triunfo*, 488, 1972, p. 43; ÍD., «Texto sobre Walter Benjamin», *Triunfo*, 470, 1971, pp. 34-35; F. ALMAZÁN, «Sociología de la novela, estructuralismo y teorías de la ideología», *Triunfo*, 456, 1971, p. 62; C. ALONSO DE LOS RÍOS, «Boom estructuralista», *Triunfo*, 404, 1970, p. 44; F. CALVO SERRALLER, «La escuela de Frankfurt. Hace medio siglo», *Triunfo*, 616, 1974, pp. 40-43; E. CHAMORRO, «Julio Caro Baroja, un cazador de realidades», *Triunfo*, 454, 1971, pp. 44-46; E. GARCÍA RICO, «Estructuralismo en España», *Triunfo*, 419, 1970, p. 46; ÍD., «Las “reflexiones” de Ayala», *Triunfo*, 419, 1970, p. 45; C. GURMÉNDEZ, «Expresionismo y realismo», *Triunfo*, 634, 1974, pp. 61-65; F. LARA, «Una crítica estructuralista para andar por casa», *Triunfo*, 437, 1970, pp. 37-38; J. RÁBAGO, «Formalismo y estructuralismo», *Triunfo*, 634, 1974, pp. 83-84; ÍD., «La lingüística y sus métodos», *Triunfo*, 496, 1972, p. 46; S. RODRÍGUEZ SANTERBÁS, «Filosofía y superstición», *Triunfo*, 523, 1972, pp. 47-48; ÍD., «Morfología del cuento», *Triunfo*, 481, 1971, pp. 56-57; ÍD., «Reivindicación a Lukács», *Triunfo*, 663, 1975, pp. 60-61; ÍD., «Walter Benjamin, entre nosotros», *Triunfo*, 478, 1971, pp. 54-55; ÍD., «Walter Benjamin: mohicano de París», *Triunfo*, 514, 1972, p. 42; S. F., «Claude Lévy-Strauss entra en la Academia», *Triunfo*, 558, 1973, pp. 56-57; ÍD., «Lingüística», *Triunfo*, 408, 1970, p. 42; ÍD., «Napoleón y las matemáticas. Coloquio con Lukács: cibernética y realidad», *Triunfo*, 456, 1971, pp. 6-7; M. VÁZQUEZ

estructuralistas se reflejan no tan sólo en el material editorial comentado, sino también en el mismo marco semántico utilizado por los periodistas. “Estructura” y “superestructura”, “ideología tecnocrática” y “dialéctica”, “burguesía” y “ortodoxia” son términos frecuentes en el vocabulario estructuralista y que encontramos repetidamente en las reseñas de *Triunfo*. Tanto el estudio de los contenidos de estos breves trabajos como la presencia de los textos de Ferdinand De Saussure, Louis Althusser, Roman Jakobson entre los títulos más anunciados en la revista y más comentados en las crónicas literarias ayudan en la comprensión de la recepción de una corriente fundamentalmente malquista por la cultura oficial.

La “moda” estructuralista pareció volver a cobrar fuerza a finales de 1971 con la integración de Fernando Savater en el equipo redaccional de *Triunfo*. La reflexión filosófica fue un ulterior estímulo para cuestionar la realidad; la línea de Savater siguió las pautas generales de la revista: reivindicación de un pensamiento crítico y alternativo (siempre con respecto al paradigma cultural dominante). El filósofo vasco desarrolló su teoría principalmente en el marco del nihilismo de derivación nietzscheana que le llevó a medirse con la dialéctica negativa de Adorno y la escuela de Frankfurt.²¹² Savater criticó duramente la filosofía que se enseñaba y se defendía en la academia porque no respondía a aquel *aggiornamento*, a aquella voluntad de cambio que el crítico vislumbraba como necesario para que el pensamiento teórico no quedara fuera del proceso evolutivo que la cultura literaria española estaba experimentando. Con motivo de conmemorar el doscientos cincuenta aniversario del nacimiento de Immanuel Kant (1724-1804), en un comentario de 1974 el filósofo de *Triunfo* expresó con claridad la línea que había de seguir para insertarse en el proceso de cambio; Savater adaptó la teorización de Kant a su propia línea hermenéutica: entre las tres facultades que el filósofo alemán determinaba en el espíritu (razón, entendimiento e imaginación), Savater privilegió abiertamente la primera, la razón, que él identificaba con los

MONTALBÁN, «Walter Benjamin, benjamineado», *Triunfo*, 495, 1972, pp. 43-44; Á. ZURITA, «Aranguren: frente a consumo, utopía», *Triunfo*, 482, 1971, pp. 22-23.

²¹² En su larga colaboración en *Triunfo* (1971-1982), Fernando Savater desarrolló su original pensamiento filosófico, con resultados fluctuantes, pero nada despreciables. Cf. F. SAVATER, «Actualidad de Saussure», *Triunfo*, 530, 1972, p. 56; ÍD., «El testamento de la escuela de Frankfurt», *Triunfo*, 680, 1976, pp. 50-51; ÍD., «Estructuralismo y derecho», *Triunfo*, 588, 1974, pp. 42-43; ÍD., «La filosofía analítica en España», *Triunfo*, 584, 1973, p. 73; ÍD., «La práctica de una teoría crítica», *Triunfo*, 557, 1973, pp. 50-51; ÍD., «Nietzsche, la escuela de Frankfurt, mayo 68...», *Triunfo*, 541, 1973, p. 39 (se trata de la respuesta de Savater a la carta del lector J. Vericat, «La escuela de Frankfurt y Nietzsche», *Triunfo*, 540, 1973, pp. 40-41); ÍD., «Un zamorano contra el texto del mundo», *Triunfo*, 553, 1973, p. 62; ÍD., «Una disputa fundamental», *Triunfo*, 536, 1973, pp. 44-45; ÍD., «Y ahora, Nietzsche», *Triunfo*, 480, 1971, p. 50.

conceptos de libertad y elección, por tanto con los dos ejes fundamentales del pensamiento de *Triunfo*; en esta perspectiva, el empleo de la razón era el primer paso para el establecimiento de una sociedad más justa y libre porque más consciente de sí misma. Escribía Savater en su comentario:

El entendimiento se ejerce en el ámbito de lo sensible; pero el mundo de la razón es suprasensible: no es el reino necesario de la Naturaleza, sino el de la libertad. La libertad es la categoría racional por excelencia, su materia propia, el oxígeno que respira. [...] Hay un ámbito en el que las causas y los efectos dejan de engarzarse necesariamente: es el mundo de la opción abierta, el reino de la libertad, en el que la razón puede finalmente entregarse al juego que le da sentido: **elegir**. Ya no se trata de descubrir y acatar implacables leyes naturales, sino de dictar y respetar una ley propia, libre, específicamente humana.²¹³

No es una casualidad que Savater escribiera esta nota algunas semanas después del comienzo de la Revolución de los claveles en Portugal, cuando también en España las esperanzas de un cambio verdadero empezaban a tomar concreción.

Alfonso Sastre es seguramente el máximo representante de la crítica marxista de derivación social que se comenta en *Triunfo*, en particular a partir de la publicación de su provocador ensayo *Revolución y crítica de la cultura*, en el cual el autor atacaba duramente a la intelectualidad progresista, cuyo pensamiento

cuasi autodidacta anterior a 1962 está siendo sustituido hoy por una ficción de pensamiento progresista, compuesto de tics moderadamente “a la izquierda” o utópicamente “radicales”, y que no es sino un reflejo del pensamiento dudosamente inconformista que se está produciendo en el área “neocapitalista”, en la que somos una colonia económica y, en definitiva, cultural.²¹⁴

Y más adelante añadía Sastre:

La situación podría describirse así: el arte y la literatura están regidos mercantilmente desde los despachos (burocratismo) de los grandes agentes y editoriales que lanzan, retiran y manipulan las figuras y las escuelas. No hay crítica independiente: la crítica se compone de tics automatizados, y maneja un repertorio de reflejos condicionados por los altos comisarios de la cultura desde sus tribunas, sobre todo, las revistas pontificantes de la “izquierda”.²¹⁵

La publicación del ensayo de Sastre desencadenó una polémica que interesó tanto a los colaboradores de la revista, como Luis Carandell y Eugenio Trías, como a los mismos lectores, que participaron activamente y con vehemencia en el debate sobre la

²¹³ ÍD., «Kant y el reino de la libertad», *Triunfo*, 638, 1974, pp. 56-58:57. Subrayado del autor.

²¹⁴ Cf. A. SASTRE, *Revolución y crítica de la cultura*, Hondarribia (Gipuzkoa), HIRU, 1995 (1ª ed. Barcelona, Grijalbo, 1970), p. 98.

²¹⁵ Íbid., p. 101.

función de la crítica. La *querelle*, no muy proficua desde el punto de vista académico, representa una muestra significativa de la atención y participación que los argumentos de crítica suscitaban en el mundillo de *Triunfo*.²¹⁶

Si bien la perspectiva estructuralista y la marxista siguieron presentes en *Triunfo*, con el avance de la década se nota un cambio en los contenidos y en la aplicación de nuevos enfoques críticos, que se centran en los argumentos considerados hasta entonces de segunda categoría, como la cultura televisiva, el lenguaje de los comics, la estética del *kitsch*, la ideología de las fotonovelas, la zoosemiótica, la escritura de género, etc. En síntesis, la semiótica encontraba los que ahora se conocen como *Cultural Studies* y, en *Triunfo*, este connubio logró resultados importantes. La atención por lo marginal se inserta en el proceso de construcción de una identidad propia, no concorde con la defendida por el régimen y su sistema cultural que *Triunfo* estaba avalando con su trabajo. A esto hay que añadir otro mérito: publicando estos contenidos, la revista servía de canal de transmisión de las recientes perspectivas críticas de los *Cultural Studies* que, aunque este membrete no se utilizara aún ni entre la crítica ibérica ni en *Triunfo*, sí se empezó a practicar la metodología de Raymond Williams y Richard Hoggart; lo cual está testimoniado por la sólida presencia de los argumentos relacionados con el concepto de identidad (clase social, raza, etnia, sexualidad, género, nación) y su construcción (el influjo y los mecanismos de la comunicación de masas, el análisis de las estructuras económicas y sociales, los procesos de la industria cultural, etc.). Deudora de la concepción frankfurtiana del término, la noción de “cultura” en *Triunfo* implica no solamente el producto intelectual, sino cada aspecto que participa en el ciclo vital del producto mismo; la cultura es un fenómeno que nace y se refleja en la realidad social de un determinado contexto

²¹⁶ Cf. ÍD., «Sin sede y sin grey», *Triunfo*, 433, 1970, pp. 30-32. Cf. C. ALONSO DE LOS RÍOS, «Con Alfonso Sastre: el porvenir de la tragedia», *Triunfo*, 664, 1975, pp. 10-11; R. CABEZALI, «¿Cuestión teórica o ética?», *Triunfo*, 439, 1970, pp. 59-61; L. CARANDELL, «El gran rezagado Alfonso Sastre y su encíclica “Hic et nunc”», *Triunfo*, 428, 1970, pp. 27-29; M. F., «Incomunicación», *Triunfo*, 436, 1970, p. 36; R. GARRIGA MIRÓ, «Repaso cultural», *Triunfo*, 439, 1970, pp. 58-59; F. G. GRANDE, E. PASTOR, «¿Ensalada de palos?», *Triunfo*, 435, 1970, pp. 31-32; S. F., «Otra alternativa cultural», *Triunfo*, 434, 1970, pp. 55-57; E. TRÍAS, «“Comunicación” y su sombra», *Triunfo*, 436, 1970, p. 34; ÍD., «La hora de la confusión», *Triunfo*, 428, 1970, pp. 26-27. Durante su encarcelamiento en la prisión de Carabanchel con la acusación de terrorismo, Sastre publicó en *Triunfo* una serie de reflexiones de argumento literario (de orientación claramente estructuralista) en la sección “Escrito desde dentro”. Cf. A. SASTRE, «El grito en el cielo», *Triunfo*, 695, 1976, p. 64; ÍD., «La imaginación dialéctica», *Triunfo*, 694, 1976, p. 54; ÍD., «Sentirse objeto», *Triunfo*, 693, 1976, p. 73; ÍD., «Una biografía de Jean Paul Sartre», *Triunfo*, 692, 1976, p. 54.

histórico-geográfico, lo cual significa que no atañe sólo a un pequeño círculo de intelectuales, sino que es parte de una realidad mucho más amplia y compleja que hay que considerar al estudiar la evolución de la historia de la literatura de un país. La inclusión de los materiales normalmente considerados como no literarios es un fenómeno que en España empezó a verificarse a partir de los años setenta y, en concreto, *Triunfo* participó en la formulación y divulgación de las nuevas teorías. Frente a la rígida postura de la crítica académica, los periodistas-escritores de *Triunfo* propusieron un saber al día con la cultura europea y con las posiciones más avanzadas (el estructuralismo, la crítica marxista, la semiótica, la sociología de la cultura, etc.).

En un sistema mediático que privilegiaba el pensamiento único y marginaba las expresiones minoritarias, *Triunfo* se propuso como un puerto franco en el cual amparar una carga preciosa y frágil como el pluralismo cultural.²¹⁷ La labor de *Triunfo* se dirigió con éxito hacia el reconocimiento de la pluralidad identitaria del pueblo español y se comprometió en dar voz a las realidades perseguidas y silenciadas por el régimen, devolviendo dignidad a los que habían sido marginados durante muchos años. Promotor incansable y estenuado defensor de esta postura fue Vázquez Montalbán que, desde las páginas de la revista, desarrolló una profunda reflexión dialéctica sobre la realidad que él conocía mejor, la catalana. Al comienzo de los años setenta, en un clima general de lenta apertura, la “cuestión periférica”, como se la llamaba en *Triunfo*, tomó vigor dejando de ser un argumento de interés geográficamente reducido y alcanzando el honor de las crónicas. En la concepción de Vázquez Montalbán, el término cultura concuerda con el de lengua; de ahí que cada idioma cree y defienda su propia expresión cultural.²¹⁸ Una operación, ésta, que necesitaba del respaldo de la política oficial para nivelar el profundo desequilibrio que existía en España entre la cultura centralista castellano-hablante y las manifestaciones periféricas que abogaban por una mayor independencia identitaria, en un proceso que interesaría también la lengua de la comunicación. Si aceptamos la propuesta de Montalbán, o sea que en cierta medida cultura e idioma constituyen una misma unidad en un sujeto único e independiente (lo y el catalán en

²¹⁷ Sobre la representación mediática de las minorías, cf. D. MCQUAIL, *Introducción a la teoría de la comunicación de masas*, cit., p. 327.

²¹⁸ Cf. M. VÁZQUEZ MONTALBÁN, «Amigos y enemigos de la cultura catalana», *Triunfo*, 399, 1970, pp. 20-23; ÍD., «Cataluña y el problema del bilingüismo», *Triunfo*, 543, 1973, p. 31; ÍD., «El imperialismo cultural catalán», *Triunfo*, 431, 1970, p. 32; ÍD., «Escribir en catalán, publicar en catalán», *Triunfo*, 471, 1971, pp. 40-41; ÍD., «Quinientos títulos en catalán», *Triunfo*, 486, 1972, p. 43.

Cataluña), entonces para volver a apoderarse de esta identidad había que recobrar posesión de las estructuras que permitían eso, el sistema educativo y el sistema comunicativo, puesto que formación e información están a la base del proceso de la construcción identitaria. Es obvio que el proyecto de recuperación de las lenguas regionales que se defiende también en *Triunfo* era parte de un plan más amplio que la progresía española estaba intentando aplicar y que preveía el rescate de lo que la cultura franquista había prohibido; en este contexto, el uso de un idioma diferente del castellano asumía al mismo tiempo el significado de recuperación de una memoria histórica negada y de semilla para un futuro que se deseaba próximo.

El acierto de la estrategia comunicativa de *Triunfo* en la elección de un argumento como la identidad cultural y lingüística de España (o de las Españas) está confirmado por la participación que los artículos de Vázquez Montalbán suscitaron entre los lectores, cuyas posiciones se resumen en dos cartas que se publicaron en la revista y que pueden ser tomadas como ejemplos de las dos almas (nacional y regional) que seguían dividiendo el país. En la primera, el lector (barcelonés) le agradecía a Vázquez Montalbán por «la voluntad de justicia, el valiente deseo de objetividad y la vocación constructiva excepcionales» de los cuales había dado muestra en sus escritos;²¹⁹ por el contrario, en la segunda epístola, el otro lector (madrileño) lamentaba la miopía del dilema que se volvía a proponer en *Triunfo*, puesto que en ningún otro país europeo la cuestión lingüística había alcanzado niveles excesivos como en el caso español y citaba el ejemplo de Italia donde «no se organizan campañas de la cultura piamontesa o lombarda [...]; menos aún pedirían los sardos, sicilianos, lígures o venecianos autonomía lingüística».²²⁰ Como hacía notar otro lector, las justificaciones del anónimo D. L. eran demasiado parciales y superficiales, puesto que el valor de un idioma no podía medirse simplemente por el número de hablantes, sino que es preciso considerar a la vez su categoría literaria, científica e histórica.²²¹ El debate producido por Vázquez Montalbán sirvió para que también las otras realidades culturales españolas se interrogaran sobre la existencia de unas expresiones propias, distintas de la castellano-hablante, como demuestra por ejemplo la carta de un lector que, considerada

²¹⁹ J. M. ESPINAS, «Amigos y enemigos de la cultura catalana», *Triunfo*, 401, 1970, p. 41.

²²⁰ D. L., «Cultura catalana», *Triunfo*, 401, 1970, p. 41; ÍD., «Lenguas europeas no oficiales», *Triunfo*, 409, 1970, pp. 39-40. Quién sabe cuál sería la opinión de este lector hoy, ante las propuestas de algunos partidos políticos italianos.

²²¹ Cf. Á. CONTE, «Una lengua española», *Triunfo*, 404, 1970, pp. 39-40.

la reacción ante la cuestión catalana, deseaba un despertar parecido con respecto a su región, el País Vasco.²²² Si consideramos las repetidas reacciones negativas que la carta del madrileño D. L. desencadenó entre el público de *Triunfo*, se puede afirmar con acierto que el punto de vista defendido por este lector fue el que encontró menos adeptos.²²³ La vivacidad tanto del número de lectores que se dirigió a la revista como de los tonos de las misivas que se publicaron muestran el interés por la cuestión lingüística y cultural y, de resultas, el logro de la dirección emprendida por *Triunfo*.

La revista de Ezcurra reservó muchísimo espacio al debate sobre la cuestión lingüística, defendiendo la independencia y el derecho a existir de los idiomas autónomos como el catalán, el gallego y el vasco; el lenguaje y sus medios de comunicación constituyeron un tema fundamental en el seno de *Triunfo*, que también de esta manera incitaba a reflexionar sobre la libertad de expresión y la manipulación de los medios informativos.²²⁴ La búsqueda de una clave lingüística común entre los autores y los lectores fue una de las peculiaridades del posibilismo de *Triunfo*; la elaboración de un código o sistema de signos compartidos tanto por los productores de informaciones como por los beneficiarios de las mismas fue el resultado de un intercambio continuo de mensajes que llevó a la construcción de una plataforma cultural alternativa a la del *mainstream* y a la creación de una mitología – en el sentido barthesiano del término – “trionfista”. En la práctica, a los textos mediáticos propiamente dichos (los artículos periodísticos), se entrelazaba en la revista una red de múltiples signos (anuncios publicitarios, fotografías, dibujos de humor, etc.) que flanqueaba y fortalecía el mensaje vehiculado en el artículo. El lector, por tanto, iba alcanzado por una serie de significados connotados en grados diferentes y evocados por la combinación de signos heterogéneos. Sin embargo, las estrategias comunicativas empleadas en *Triunfo* recusan cualquier tipo de tendenciosidad y rehuyen de todo

²²² Cf. J. LURGADE DORNAKU, «Comunidades culturales», *Triunfo*, 402, 1970, p. 39.

²²³ Cf. P. A., «Gallego, catalán y castellano», *Triunfo*, 408, 1970, p. 40; G. CASTELLO, «Cultura catalana», *Triunfo*, 439, 1970, pp. 57-58; C. LLADONOSA, «De Ausiàs March a Espriu», *Triunfo*, 403, 1970, p. 40; V. S., «Lengua y clase social», *Triunfo*, 403, 1970, pp. 39-40; L. SARASOLA, «Vernacular y jerigonzar», *Triunfo*, 408, 1970, p. 39; R. SERRANO VICENS, «Reestructuración regional», *Triunfo*, 404, 1970, p. 40; S. F. [UN JOVEN CATALÁN], «Cultura catalana», *Triunfo*, 404, 1970, p. 39.

²²⁴ Como correctamente subrayaba Luis Carandell reseñando el *Informe sobre la lengua catalana* de Josep Meliá (Madrid, EMESA, 1970), «no cabe separar la reivindicación cultural y lingüística de las demás reivindicaciones sociales» puesto que cultura y sociedad son partes de un *unicum*. L. CARANDELL, «Informe sobre la lengua catalana», *Triunfo*, 415, 1970, p. 43. Cf. también J. BATLLÓ, «Josep Pla. Oficio de escribir, oficio de vivir», *Triunfo*, 534, 1972, pp. 26-31; M. ROIG, «El catalán en el bachillerato», *Triunfo*, 571, 1973, pp. 28-29.

intento sensacionalista; si la imparcialidad periodística queda siempre una quimera, sí se puede afirmar que esta revista rozó un buen equilibrio en la elección y el uso de sus fuentes, al fin de reflejar distintos puntos de vistas, respetando tanto la materia informativa como el destinatario de la noticia. La atención que *Triunfo* reservó a los argumentos de lingüística confirma la tendencia crítica que se estaba consolidando también en España y que interpretaba el estudio del lenguaje como un puente entre dos grupos de disciplinas, las humanísticas y las científicas.

Si en los años setenta se asistió a la lenta decadencia de la metodología estructuralista, se presencié también al auge de las nuevas teorías, desde la semiótica de Eco, Barthes y Dorflès a la gramática generativa de Chomsky.²²⁵ La crítica al lenguaje que se desarrolló y debatió en *Triunfo* se transformó en una metacrítica, en una reflexión sobre el lenguaje y los lenguajes que se empleaban en la revista y en los demás medios de comunicación. *Triunfo* logró cumplir, no obstante el contexto dictatorial en el que estaba insertado, con los requisitos de diversidad que se suponen los medios de comunicación deberían cumplir, o sea: reflejar en su estructura y contenidos las diversas realidades sociales, económicas y culturales de la sociedad en la que operaba; ofrecer oportunidades de acceso más o menos iguales a las diversas minorías que componen la comunidad; servir de centro para los distintos intereses y puntos de vista de una sociedad; y, finalmente, posibilitar una elección de contenidos en un momento dado y una variedad en el tiempo, en correspondencia de los intereses de las audiencias.²²⁶

Al momento de evaluar el “nivel de libertad” de los contenidos mediáticos, hay que considerar el grado de innovación, imprevisibilidad, inconformidad y experimentación con el cual se abarcan las cuestiones culturales. Normalmente, los *media* más libres tienden a desviarse de la conformidad en cuestiones de gusto y no temen quedar mal con las audiencias o las autoridades; en este caso, no es probable que sigan siendo medios de comunicación de masas. *Triunfo*, sin embargo, se situó entre los dos extremos, el de las publicaciones especializadas (y por tanto, minoritarias) y el de las revistas de cultura general (a veces, un poco generalistas): buscó la innovación, vehiculando la labor de los movimientos de vanguardias, pero sin cerrarse en un

²²⁵ Cf. J. RÁBAGO, «Lingüística, semiótica y crítica literaria», *Triunfo*, 653, 1975, pp. 53-54; ÍD., «Lingüística: una investigación en marcha. Entrevista con Lázaro Carreter», *Triunfo*, 728, 1977, pp. 44-45.

²²⁶ Cf. D. MCQUAIL, *Introducción a la teoría de la comunicación de masas*, cit., p. 228.

intimismo demasiado solipsista. Había que comunicar al “pueblo” el significado concreto del arte y la cultura, implicándole en el proceso de independización de la superestructura franquista. En un ensayo de Fernando Lázaro Carreter publicado en *Triunfo* en 1973, el filólogo se interrogaba acerca de la función y del lugar de la literatura en la existencia de los españoles; en su reflexión analizaba el desarrollo de los estudios literarios a partir del cambio ideológico que las teorías de Marx y Engels habían implicado también en la concepción de los materiales culturales. Lázaro Carreter lamentaba el tratamiento al cual los textos seguían estando sometidos en la academia, fosilizados, puestos en una vitrina de erudición que permitía ver la superficie pero no los órganos vitales de las obras. La literatura, para seguir en vida, tenía que encontrar a sus lectores, en posición dialéctica, una tarea ésta que estaba en las manos de los profesores, de los educadores, que tenían el difícil pero fundamental reto de mediar entre la obra y su destinatario, acompañando a los estudiantes en la lectura y en la problematización de los textos; y concluía Lázaro Carreter: «A través de la discusión de los textos, de una lucha a brazo partido con ellos, estará inculcando a los futuros adultos las virtudes del examen crítico, de la desconfianza ante lo evidente, del asentimiento o la disensión conscientes».²²⁷ En *Triunfo* se compartía esta misma perspectiva y desde su condición de medio de comunicación, la revista intentó proporcionar una información que ayudara al lector en el cuestionamiento y comprensión del mundo (económico, social, político y, por supuesto, cultural) que le rodeaba para que empezara a formarse en él una conciencia democrática, según las esperanzas que la revista presumía para el futuro de España.

La noción de *High y Low Culture* que desde el siglo XVIII venía caracterizando el debate literario, en *Triunfo* pierde de importancia, puesto que la distinción ya no es entre una oligarquía intelectual, productora y beneficiaria de una cultura refinada, y una mayoría confusa de consumidores pasivos de productos culturales de masas, sino se distingue entre el concepto mismo de cultura y su relación con la industria a partir de la cual ella misma se origina y propaga. De ahí que se reajuste la importancia de la expresión artística a favor del análisis de otras formas comunicativas, verbales y no verbales, desde el estudio del lenguaje político o de la jerga juvenil hasta los *graffiti*, la publicidad o la moda. En *Triunfo*, los aspectos marginales o marginados de la cultura

²²⁷ F. LÁZARO CARRETER, «El lugar de la literatura», *Triunfo*, 549, 1973, pp. 32-37:37.

encontraban un canal desde el cual ser representados y debatidos. *Triunfo* se opuso a un tipo de imperialismo cultural “positivo”,²²⁸ o sea la aceptación acrítica de aquellas corrientes que más adherían a la perspectiva defendida en la revista, sino que, como demuestran los casos de los *Cultural Studies* y de la semiótica, actuó una verdadera crisis tanto lingüística como ideológica entre las perspectivas críticas extranjeras y la sensibilidad española. Como ejemplo de la síntesis entre las posturas de los *Cultural Studies* y las defendidas en *Triunfo*, se puede citar un comentario de Eduardo Chamorro y Pacho Marinero en el cual se leía:

La crítica cultural anglosajona distingue tres criterios valorativos de la producción editorial: *Highbrow*, *Middlebrow*, *Lowbrow*. Hemos preferido adoptar aquí estos términos a una nomenclatura más familiar y cercana, diversificándolos. Así, HB corresponde a una Alta Cultura, diversificada en académicos y *rive gauches*; MB corresponde al *kitsch*, y LB, Cultura a sus niveles más ínfimos, aparece en nuestro análisis diversificado en extrarradio cultural y mayoría silenciosa.²²⁹

Anteriormente a Chamorro y Marinero, ya en 1970 otro colaborador de *Triunfo*, José Antonio Gómez Marín, había aplicado no sin cierta ironía la lección semiótica junto con la cultural a uno de los protagonistas del panorama literario oficial, el prolífico escritor José María Gironella. Recurriendo a una metáfora de ascendencia barthesiana, Gómez Marín afirmó que la obra de Gironella había cumplido

su papel de Seat 600 pobre, pero honrado». ²³⁰ En esta reseña, el comentarista introducía términos como “alta cultura”, “Mid-Cult”, “Mass-Cult” y conceptos como “recepción”, “público”, “subconsumo cultural”, sin por supuesto omitir que «toda literatura se “explica” como reflejo de una estructura de la sociedad, por más que se desgañite la crítica llamada “liberal” en torno al mito de la “espontaneidad” o de la “inspiración”, como se decía antes.²³¹

²²⁸ Como anotaba Ignacio Ramonet en un comentario dedicado a la primera Conferencia Internacional sobre el imperialismo cultural (Argel, octubre de 1977), mientras en política y en economía el concepto de imperialismo había sido debatido y desentrañado en sus múltiples declinaciones, a su vertiente cultural (Ramonet emplea el término “ideológico” como sinónimo de cultural) no le había tocado la misma suerte. Casi siempre, cuando se habla de imperialismo cultural se hace una referencia negativa de la homogeneización a todos los niveles de unos conocimientos comunes; el sociólogo Herbert Schiller, citado por Ramonet en su artículo, definía el imperialismo cultural como «el conjunto de procesos mediante los cuales una sociedad se introduce en el seno de un sistema moderno mundial cuya casta dirigente es llevada, por la fascinación, la presión, la fuerza o la corrupción, a modelar sus instituciones sociales para que correspondan a los valores y a las estructuras del sistema y a hacerse el propagandista de ellos». Cf. I. RAMONET, «El imperialismo cultural», *Triunfo*, 773, 1977, pp. 32-33:32.

²²⁹ E. CHAMORRO, P. MARINERO, «La industria editorial española. Sectores y niveles», *Triunfo*, 469, 1971, pp. 31-33:32.

²³⁰ J. A. GÓMEZ MARÍN, «Gironella y su público», *Triunfo*, 406, 1970, pp. 43-44:44.

²³¹ *Ibíd.*, p. 43.

Sin embargo, la vía semiótica no fue la única recorrida, aunque sí la más trillada; a su lado, se ensanchó el camino sociogenético; el método de Goldmann, que había empezado a difundirse en España en concomitancia con el fallecimiento del sociólogo (1970), fue aplicado masivamente en los ensayos de carácter literario, estructurados según el postulado del crítico rumano:

Las estructuras constitutivas del comportamiento humano no son en realidad datos universales, sino hechos específicos, nacidos de una génesis anterior y que están sufriendo transformaciones que esbozan una evolución futura. Sin embargo, en cada nivel de la delimitación del objeto, el dinamismo interno de la estructura no sólo resulta de sus propias contradicciones internas, sino también del dinamismo – estrechamente ligado a ellas – de una estructura más vasta que lo engloba y que tiende a su vez a un equilibrio. Y cabe agregar que todo equilibrio, cualquiera que sea su nivel, no podría ser sino provisional, en la medida misma en que está constituido por un conjunto de comportamientos humanos que transforman el medio ambiente y crean, por ese solo hecho, nuevas condiciones gracias a las cuales el antiguo equilibrio se vuelve contradictorio e insuficiente.²³²

La perspectiva sociogenética tenía la ventaja de ofrecer al lector de una revista de cultura general como *Triunfo* una serie de informaciones básicas que permitiera entender el sentido global de la obra comentada.²³³ No hay que olvidar que los estudios de este corte constituían todavía una novedad en el ambiente crítico español. De hecho, tan sólo en 1969 se habían publicado en España las actas del primer Coloquio Internacional de Literatura, que se había celebrado en Bruselas en 1964; la información, que se da también en *Triunfo*, es particularmente importante puesto que, como admitía César Alonso de los Ríos, este coloquio había puesto las bases para una nueva ciencia, la sociología de la literatura, cuya metodología suponía la síntesis de múltiples disciplinas, de otro modo no tan relacionadas entre sí.²³⁴ La reseña de Alonso de los Ríos subrayaba el retraso no tan sólo de la edición de las actas, sino y sobre todo de la

²³² L. GOLDMANN, *Marxismo y ciencias humanas*, Buenos Aires, Amorrortu Editores, 1975, p. 20. En la necrológica reservada al sociólogo rumano, José Luis García Delgado escribió: «Su propósito consistió en recoger la totalidad de la experiencia real y virtual, insertada, difícil y a veces dolorosamente, en la existencia colectiva de una época». J. D. [J. L. GARCÍA DELGADO], «Goldmann o la búsqueda del absoluto», *Triunfo*, 439, 1970, p. 43.

²³³ Véase por ejemplo la exégesis que ofrece Luis Carandell sobre la génesis de *Las aventuras de Alicia en el país de las maravillas*. Cf. L. CARANDELL, «Lewis Carroll en el país de las maravillas», *Triunfo*, 414, 1970, pp. 12-14.

²³⁴ Cf. C. ALONSO DE LOS RÍOS, «Hacia una sociología de la literatura», *Triunfo*, 396, 1970, pp. 43-44; R. BARTHES, R. ESCARPIT, L. GOLDMANN [ET AL.], *Literatura y sociedad: problemas de metodología en sociología de la literatura*, Barcelona, Martínez Roca, 1969.

recepción de esta “nueva” ciencia en España.²³⁵ La sociología general tampoco había gozado de gran éxito entre los investigadores ibéricos hasta los años setenta, si se excluyen las experiencias de la Escuela Crítica de Ciencias Sociales (ECCS), fundada en Madrid en 1965. Sin miedo a forzar la interpretación, se puede afirmar que la sociología en España empezó a evolucionar contemporáneamente al desarrollo económico del país cuando, junto con los cambios que la sociedad estaba experimentando, los investigadores buscaron nuevos parámetros que explicaran las transformaciones en acto, encontrando en la perspectiva sociológica una nueva clave de lectura. Como afirmaba en una entrevista Antonio Elorza, que en la ECCS había enseñado Ciencia Políticas, este centro había puesto en práctica «la libertad de expresión intelectual no sólo para que cada cual dijera lo que quisiera, sino para que hubiera gentes que quisieran efectivamente decir cosas distintas y aun opuestas, y para que todas las expresiones científicas fueran igualmente escuchadas y respetadas»;²³⁶ en resumen, la ECCS se había propuesto como una plataforma cultural que garantizara aquel pluralismo ideológico y científico por el cual *Triunfo* también postulaba.

En los años sesenta radica también la renovación de la metodología socioliteraria que por primera vez unía el interés por la obra a la investigación de su contexto histórico-cultural y, aún más revolucionario, al estudio del público en tanto que intermediario entre el autor y la sociedad; de ahí que la creación dejara de ser considerada sólo desde la perspectiva estética, sino se analizara desde el enfoque propuesto por la sociología de la comunicación literaria en el camino abierto por Noël Salomon.²³⁷ En *Triunfo*, Antonio Elorza aplicó las teorías del hispanista francés,

²³⁵ En realidad, aunque los orígenes de la sociología de la literatura puedan remontarse a los comienzos del siglo XX con los estudios de Walter Benjamin, Max Weber, Arnold Hauser, es sólo a partir de la década de los años cincuenta, en particular gracias a las investigaciones de Robert Escarpit y Lucien Goldmann, que la crítica sociológica vuelve a poner en discusión sus fundamentos metodológicos, enriqueciendo la clásica aproximación sobre la interdependencia entre autor y obra de arte con los nuevos enfoques de tipo sociológicos, con el estudio de la producción y difusión cultural y, novedad casi absoluta, el análisis de la recepción del objeto artístico en el público.

²³⁶ R. E. RODRÍGUEZ HERNÁNDEZ, «La sociología imposible», *Triunfo*, 408, 1970, pp. 24-29. En este coloquio-entrevista, además de Elorza, intervinieron también Amando de Miguel, Alfonso Ortí, Luis G. San Miguel, Mario Gaviria, Juan Maestre, José Vidal Beneyto, Jesús Ibáñez, Ángel de Lucas y Raúl Morodo. Se trata de un documento interesante porque reconstruye las etapas de la historia reciente de la sociología española, a partir del testimonio de los que, por entonces, eran los máximos representantes de la recién nacida ciencia social. Cf. también E. CHAMORRO, «Las posibilidades del quehacer sociológico», *Triunfo*, 448, 1971, p. 37; E. GARCÍA RICO, «Edgar Morin: desde “mayo” hasta “La muerte del hombre”», *Triunfo*, 418, 1970, pp. 30-31; C. MOYA, «Violencia y sociología», *Triunfo*, 548, 1973, pp. 25-27.

²³⁷ Noël Salomon definió su método como «histórico-sociológico, pero que no excluye la dimensión literaria – especificando que – la literatura no es la Historia, pero está dentro de ella. Yo definiendo la idea

sugiriendo un esquema metodológico que ayudara en la comprensión de las obras literarias y que básicamente se fundaba en el análisis de las “estructuras mediadoras” que unían la obra a su contexto histórico-social. Estas mediaciones serían cuatro: 1. los lectores, el público consumidor, a cuyas expectativas ha de ajustarse el discurso literario; 2. la organización editorial; 3. los autores y 4. las obras, consideradas como mercancías y, por tanto, sujetas a la contingencia socio-económica (precio del papel, medios de producción, reproducción y difusión, etc.).²³⁸ Como han demostrado los estudios de Salomon sobre el teatro del Siglo de Oro, esta nueva metodología se reveló muy eficaz puesto que permitió el descubrimiento de aquellos condicionamientos ideológicos, económicos y sociales que influyen en la creación de una obra literaria.²³⁹

El enfoque comparatístico que la sociología literaria ofrecía es sin duda el que mejor adhiere al discurso comunicativo de *Triunfo* que, consciente de los mecanismos que movían la industria cultural franquista, intentaba poner al descubierto ciertas estrategias con los medios que tenía a su alcance: la información y la educación a un pensamiento diferente, más autónomo y despabilado.²⁴⁰ Es evidente que una reflexión de este género suponía un alto grado de confianza y complicidad con el receptor y una buena preparación por parte del lector, que tenía que haber conseguido por su cuenta un bagaje cultural no ortodoxo (básicamente el marxista), a partir del cual poder comprender los estudios de la escuela de Bordeaux y de la de Frankfurt, sin olvidar los presupuestos de Lukács ni tan siquiera los del Círculo Lingüístico de Praga.

Herederos e ideal proyección de aquel primer Coloquio Internacional de Literatura que se había celebrado en Bruselas en 1964, justamente una década después

de una “relativa autonomía” estética de la literatura. Tanto es así que a veces la literatura, en cuanto “superestructura”, es productora de la Historia». A. ELORZA, «Noël Salomon: por una sociología de la cultura española», *Triunfo*, 528, 1972, pp. 44-46:46; J. A. GÓMEZ MARÍN, «Ver, oír y callar», *Triunfo*, 505, 1972, p. 43; S. RODRÍGUEZ SANTERBÁS, «Sociología de la literatura: creación y mercancía», *Triunfo*, 505, 1972, pp. 41-43.

²³⁸ Cf. A. ELORZA, «La novela por entregas. ¿Una estafa moral?», *Triunfo*, 536, 1973, pp. 43-44.

²³⁹ Cf. por ejemplo N. SALOMON, *La campagne de Nouvelle Castille a la fin du XVIe. siècle, d'après les Relations topographiques*, Paris, SEVPEN, 1964; ÍD., *Recherches sur le thème paysan dans la comedia au temps de Lope de Vega*, Bordeaux, Féret & Fils, 1965.

²⁴⁰ En un ensayo de corte historiográfico en el cual se reconstruía la evolución de la Inquisición en España, Eduardo García Rico se interrogaba sobre la metodología más adecuada para abarcar un argumento tan complejo y controvertido y preguntaba al lector: «¿Cabría manejar un método sociológico bajo un signo dialéctico que no omita los criterios económicos e histórico, sino que, por el contrario, pueda darnos una imagen totalizadora del fenómeno inquisitorial? [...] Simplificador nos parece, sin embargo, un método que se resigna a parcelar esa realidad, desprendiendo de ella los factores que, en mayor o menor grado, la condicionan, para centrar la interpretación en el análisis de uno solo de estos factores». E. GARCÍA RICO, «La Inquisición y la lucha de clases», *Triunfo*, 425, 1970, pp. 14-19:14.

España acogió el primer Coloquio de Literatura Comparada, consagrando un enfoque crítico que ya venía aplicándose a nivel individual por los profesionales de la literatura, pero que todavía no tenía reconocido su estatus de disciplina independiente al interior de la estructura académica. En *Triunfo* se dio relevancia a la noticia, reproduciendo una cita del discurso inaugural de Claudio Guillén en el cual el crítico decía:

No hay duda que la Literatura Comparada implica la superación convencidísima y algo militante, de todo nacionalismo cultural, por ejemplo, en España de lo que llamaba Leo Spitzer “der spanische Hispanozentrismus”, el hispanocentrismo español, tan tentador y frecuente en el terreno de las Humanidades.²⁴¹

El coloquio seguía de algunos meses la publicación del primer volumen de la colección *Histoire comparée des littératures de langues europeennes/Comparative History of Literature in European Languages* (Oxford, ICLA, 1973), que respondía a la crisis de la metodología estructuralista introduciendo nuevas perspectivas críticas como la estética de la recepción de Hans Robert Jauss, que muchos consensos tendría en *Triunfo*.

La estrategia ideológico-comunicativa que *Triunfo* actuó preveía también la recuperación de aquellas personalidades que por sus exteriorizaciones habían sido alejadas del olimpo de la cultura oficial; el ejemplo que recurre con mayor frecuencia en la revista es el de José Luis Aranguren, una de las víctimas tardías de la dictadura que por haber participado en 1965, junto con Enrique Tierno Galván y otros profesores y estudiantes, en una marcha de protesta, había tenido que dejar su cátedra de Ética y Sociología en la Universidad Complutense de Madrid. A partir de entonces, Aranguren se había trasladado al extranjero, enseñando en varios centros americanos. En *Triunfo* no había aparecido ninguna referencia a este filósofo desde la publicación de su ensayo *El futuro de la Universidad* (Madrid, Taurus, 1964); hubo que esperar hasta 1970 para que el desterrado recobrar la palabra en una entrevista realizada por César Alonso de los Ríos en la cual, además de Aranguren, participaron también José María Castellet (figura casi omnipresente en el panorama cultural de 1970, su *annus mirabilis*), Jesús Aguirre y el filósofo Xavier Rubert de Ventós.²⁴² Se trata de una conversación que no tenía particulares méritos, pero lograba recobrar del silencio una persona molesta al gobierno y a buena parte de la intelectualidad española de entonces (tanto de derechas

²⁴¹ S. F., «Primer coloquio de literatura comparada», *Triunfo*, 607, 1974, p. 72.

²⁴² Cf. C. ALONSO DE LOS RÍOS, «El “infidel” Aranguren», *Triunfo*, 398, 1970, pp. 18-20.

como de izquierdas).²⁴³ Aranguren representaba para los intelectuales españoles la vuelta, aunque parcial, de un sistema de valores por cuya defensa el profesor había sido separado de su cátedra y obligado a salir de España; su figura resumía las posiciones de la primera etapa de la crítica militante, formada ideológicamente en el clima preconiliar que anticipó la apertura política de la Iglesia católica y que acabó por afectar también la intelectualidad española más avanzada; una crítica que creció y se cultivó entre las filas de los discípulos de la escuela estructuralista francesa y de los frankfurtianos. Aranguren, a los ojos de los jóvenes críticos españoles, pertenecía a la vieja guardia, hacia la cual había que mirar con admiración, pero con la conciencia de que el futuro iría en otra dirección. A partir de 1973 y durante los dos años siguientes, Aranguren colaboró regularmente en *Triunfo* en la sección «Diario de lecturas de aquí y allá», un espacio dedicado a la reflexión sobre argumentos de crítica literaria. Se trataba de una sección reservada al comentario de las nuevas perspectivas críticas españolas y extranjeras y, por no estar condicionada a la finalidad algo promocional de las reseñas de la sección «Arte, letras, espectáculos», tenía un corte más crítico y más ligado a la personalidad de su autor. Fiel a su línea de pensamiento, Aranguren desarrolló su reflexión en los ámbitos de la lingüística y la sociología, comentando las obras de algunos de los renovadores de la escuela crítica española, como el filósofo Agustín García Calvo, maestro de Fernando Savater y, como Aranguren, profesor no grato al gobierno central por haber apoyado las manifestaciones estudiantiles de 1965; Aranguren bosquejó su teoría del lenguaje analizando la filosofía de Wittgenstein y la lingüística estructuralista; se detuvo a analizar la perspectiva materialista de Benjamin y la actualidad de sus teorías en el ámbito español; todos los comentarios de Aranguren iban hacia una dirección: la de destapar las estructuras que vinculan el lenguaje y las manifestaciones culturales a la sociedad.²⁴⁴

²⁴³ Cf. G. BUENO MARTÍNEZ, «¿Quién fue Aranguren?», *El Mundo*, 21/04/1996.

²⁴⁴ J. L. ARANGUREN, «Celebración de Agustín García Calvo», *Triunfo*, 560, 1973, pp. 40-41; ÍD., «¿De la poesía simbolista a la antropología estructural?», *Triunfo*, 597, 1974, p. 45; ÍD., «Investigación y formación básica lingüísticas», *Triunfo*, 585, 1973, p. 89; ÍD., «La crítica mitopoética», *Triunfo*, 579, 1973, p. 56; ÍD., «Las novelas de Virginia Woolf, hoy», *Triunfo*, 595, 1974, p. 41; ÍD., «Lévi-Strauss dentro de una tradición literaria», *Triunfo*, 599, 1974, p. 49; ÍD., «Los géneros literarios», *Triunfo*, 581, 1973, p. 79; ÍD., «Otro momento de reflexión sobre lo leído», *Triunfo*, 587, 1973, p. 62; ÍD., «Para una crítica de la crítica estructuralista», *Triunfo*, 577, 1973, p.67; ÍD., «Un alto en la lectura», *Triunfo*, 573, 1973, p. 56; ÍD., «Una gramática literaria estructuralista», *Triunfo*, 575, 1973, p. 64; ÍD., «Viajero sin equipaje», *Triunfo*, 571, 1973, p. 42; ÍD., «Wittgenstein y la Viena imperial», *Triunfo*, 565, 1973, pp. 40-41.

Un cambio fundamental en el enfoque literario de *Triunfo* se verificó con la incorporación de Manuel Vázquez Montalbán en el equipo redaccional en 1969. No es redundante recordar que el periodista catalán había empezado su colaboración cuando la revista de Ezcurra acababa de conquistar su independencia económica – e ideológica – del grupo *Movierecord*. El primer trabajo que entregó fue la serie titulada «Crónica sentimental de España», que marcó la consagración de Vázquez Montalbán como periodista y la admisión de los argumentos “sub” entre los rangos de la crítica literaria, rubricando de hecho la entrada de la perspectiva de los *Cultural Studies* en España.²⁴⁵ La influencia que Montalbán alcanzó entre la progresía cultural ibérica se deduce también de las referencias directas e indirectas que otros periodistas y escritores le hacían y que se hallan en el mismo *Triunfo*.²⁴⁶ Escritos como *Informe sobre la información* (Barcelona, Fontanella, 1963), *Manifiesto subnormal* (Barcelona, Kairós, 1970) y *Crónica sentimental de España* (Barcelona, Lumen, 1971) habían determinado una nueva pauta en el panorama crítico del país.

A comienzos de la década de los setenta, *Triunfo* consagró oficialmente la cultura “sub” dedicándole el número extraordinario 423 (1970); el sumario anunciaba los ámbitos en los cuales se analizaría lo “sub”: la literatura, el teatro, la música, el cine y, por supuesto, los medios de comunicación de masas.²⁴⁷ En el ensayo de apertura, el

²⁴⁵ Cf. M. VÁZQUEZ MONTALBÁN, «Crónica sentimental de España I: Los años cuarenta», *Triunfo*, 380, 1969, pp. 30-36; ÍD., «C.s.E. II: Casi todo en Technicolor», *Triunfo*, 381, 1969, pp. 29-35; ÍD., «C.s.E. III: Cuando Di Stefano y Kubala llenaban los estadios», *Triunfo*, 382, 1969, pp. 29-35; ÍD., «C.s.E. IV: Los felices sesenta», *Triunfo*, 383, 1969, pp. 35-40; ÍD., «C.s.E. V: American way of life», *Triunfo*, 384, 1969, pp. 40-43; ÍD., «Crónica sentimental de España», *Triunfo*, 462, 1971, pp. 32-33. La serie completa con algunos inéditos fue publicada por Lumen en 1971; Montalbán acababa de editar otro volumen suyo de argumento parecido, el *Manifiesto subnormal*. Cf. M. VÁZQUEZ MONTALBÁN, *Crónica sentimental de España*, Barcelona, De Bolsillo, 2003 (1ª ed. Barcelona, Lumen, 1971); ÍD., *Manifiesto subnormal*, Barcelona, Kairós, 1970 (después incluido en *Escritos subnormales*, Barcelona, Mondadori, 2000).

²⁴⁶ En una reseña a la novela *El sadismo de nuestra infancia* del catalán Terenci Moix [Ramón Moix], Luis Carandell escribía: «Se recogen, un poco a la manera de Vázquez Montalbán, esas “canciones de sufrir” que se oían en los patios de la posguerra. De hecho, todo el libro de Moix registra el benéfico influjo del autor de la *Crónica sentimental*. El propio Terenci acusa recibo de esa influencia». L. CARANDELL, «Terenci Moix y el sadismo de nuestra infancia», *Triunfo*, 409, 1970, p. 43. Quiero subrayar, como ulterior ejemplo, que también la novelista Carmen Martín Gaité en estos mismos años se estaba dedicando al estudio de la literatura desde la óptica de la crítica cultural, aplicando en particular la perspectiva de género. Cf. E. GARCÍA RICO, «Carmen Martín Gaité, de la literatura a la historia», *Triunfo*, 410, 1970, p. 43; C. MARTÍN GAITE, «De madame Bovary a Marilyn Monroe», *Triunfo*, 439, 1970, pp. 31-39.

²⁴⁷ Cf. A. AMORÓS, «Novela rosa y fotonovela: Corín Tellado», *Triunfo*, 423 (extra), 1970, pp. 26-28; L. DÁVILA [M. VÁZQUEZ MONTALBÁN], «Televisión frente a Literatura», *Triunfo*, 423 (extra), 1970, pp. 50-54; D. GALÁN, «¡Al rico cine español!», *Triunfo*, 423 (extra), 1970, pp. 42-48; J. MONLEÓN, «Subteatro o enajenación popular», *Triunfo*, 423 (extra), 1970, pp. 28-39; S. RODRÍGUEZ SANTERBÁS, «La submúsica. Teoría y florilegio de la canción ratonera», *Triunfo*, 423 (extra), 1970, pp. 39-42; S. F., «Imitación de la

anónimo editorialista (casi por cierto Manuel Vázquez Montalbán) citaba la noción que Umberto Eco ofrecía del concepto de subliteratura: «Una realidad cotidiana, existente, pero insuficientemente considerada, que contiene elementos de tensión irresueltos [...] y un elemento resolutorio, en contraste con la realidad expuesta, que ofrece una solución inmediata y consoladora a los conflictos planteados».²⁴⁸ El periodista de *Triunfo* extendía esta definición al concepto de publicidad, considerada como aquel mecanismo que transforma un objeto en un producto, y al concepto de política, puesto que por medio de la propaganda (otra declinación de la publicidad) comercializa ideología poniéndole el nombre de “valor”; el anónimo articulista cerraba el editorial con estas palabras: «La subpolítica, la subliteratura, las subartes, la subcanción, corresponden a la subvida. Forman un todo».²⁴⁹ Este número extra constituye una pequeña muestra de la penetración que estaban alcanzando las teorías culturales en España. Los artículos abarcan cuestiones fundamentales como la superación de la dicotomía “Literatura / literatura” y la definición de cultura en sus infinitas declinaciones (alternativa, de masas, popular, populista, etc.) o el estudio de los mecanismos de producción y difusión de la cultura. Lo más interesante de estos trabajos son las perspectivas críticas con las cuales los periodistas se relacionan con su objeto de estudio: se va de la entonces innovadora y polémica teoría de los *media* de Marshall McLuhan a las teorías de la recepción y de la audiencia de Hans Robert Jauss a la lectura semiótica del hecho cultural propuesta por Umberto Eco, mientras se condenan ciertos excesos del método estructuralista.²⁵⁰ Todos los artículos iban hacia una

vida», *Triunfo*, 423 (extra), 1970, p. 20; M. VÁZQUEZ MONTALBÁN, «Enjundia y literatura», *Triunfo*, 423 (extra), 1970, pp. 21-24. El número se completaba con las viñetas de Chumy-Chúmez, Feiffer, Eguillor, Ops y Perich. Cf. también L. DÁVILA, «La subcultura», *Triunfo*, 447, 1970, pp. 23-25.

²⁴⁸ La cita estaba extrapolada del ensayo de Eco *Socialismo y consolación*, que acababa de ser publicado en España (Barcelona, Tusquets, 1970). S. F., «Imitación de la vida», *Triunfo*, 423 (extra), 1970, p. 20.

²⁴⁹ *Ibíd.*

²⁵⁰ Andrés Amorós, en su ensayo sobre la novela rosa, defendía las recientes perspectivas críticas que por fin también en España abrían su metodología al estudio de los aspectos marginales de la cultura y abogaba por «la necesidad de hacer estudios pequeños, apegados al dato concreto, un poco positivos si se quiere, antes de lanzarnos a complejas síntesis según el método del estructuralismo genético. Claro que es precisa siempre la interpretación de los hechos, pero sin olvidarnos nunca de la observación y el análisis concreto de lo que ven, leen, escuchan o cantan los españoles». A. AMORÓS, «Novela rosa y fotonovela: Corín Tellado», *cit.*, p. 26. Cf. también C. ALONSO DE LOS RÍOS, «El telespectador Vázquez Montalbán», *Triunfo*, 581, 1973, pp. 80-81; P. ALTARES, «Mitos y cultura kitsch en la España del desarrollo», *Triunfo*, 533, 1972, pp. 30-35; L. DÁVILA, «Estudio abierto», *Triunfo*, 454, 1971, pp. 34-35; ÍD., «La mujer y Televisión Española», *Triunfo*, 555, 1973, pp. 36-38; M. VÁZQUEZ MONTALBÁN, *Informe sobre la información*, Barcelona, Editorial De Bolsillo, 2008 (1ª ed. Barcelona, Ediciones Fontanella, 1963); ÍD., «Himnos y subcultura», *Triunfo*, 466, 1971, pp. 36-37; ÍD., «Libros sobre información», *Triunfo*, 564, 1973, pp. 44-45.

dirección precisa: la de demostrar que la literatura también era un producto insertado en un sistema sujeto a la vez a normas económicas y estéticas que tenían unas consecuencias concretas en la vida de sus consumidores; lo cual ponía de relieve el cambio epocal que se estaba realizando en la manera de concebir la literatura, una modificación de perspectiva que significaba la transformación del paradigma cultural dominante. El enorme éxito que los géneros subliterarios venían ganando entre un público masivo y no simplemente de masas estaba modificando los mecanismos de producción y consumo de la cultura puesto que, como demostraban los datos de venta, los géneros como la novela rosa, los tebeos o la novela policíaca interesaban a un lector «culturalmente primario, pero socioeconómicamente variable»,²⁵¹ o sea un público no homogéneo desde el punto de vista económico, pero que compartía una cierta ideología. En resumen, la cultura de masas estaba afectando la aristocrática, reduciendo el horizonte de espera a unos estereotipos comunes de fácil identificación (por ejemplo, los esquemas argumentales y formales de las subnovelas explotan la estructura narrativa clásica, simplificando los conflictos entre personajes y dejando bien claros cuales son los valores positivos y cuales las consecuencias de la infracción de la norma). El fenómeno del *kitsch* sería, en la interpretación de Eduardo Haro Tecglen, el ejemplo máximo de la degradación y homogeneización alcanzadas por el nivel cultural medio español.²⁵² Por un lado, una parte de la sociedad se reconocía como ajena a estos subproductos (los consumidores de la *High Culture*), por otro lado, esta misma Alta Cultura asignaba al “pueblo” la propiedad de estas manifestaciones estéticamente discutibles, construyendo un falso paralelismo entre patrimonio folclórico y productos *kitsch* (la *Low Culture*, dentro de la cual caben tanto la cultura popular como la populista). En realidad, como se intentó subrayar en *Triunfo*, la distinción entre Alta y Baja Cultura había decaído en el momento en que las obras artísticas y de creación habían entrado en la lógica de la producción industrial (mercado del libro, reproducción de copias de cuadros y estatuas, etc.), dentro de la cual no existe una diferencia de valoración estética de la obra, sino un análisis de mercado que distingue según parámetros de costes y lucro. En su ensayo sobre la relación entre medio televisivo y literatura, Manuel Vázquez Montalbán extendió a la televisión la acusación de

²⁵¹ ÍD., «Enjundia y literatura», cit., p. 22.

²⁵² Cf. E. HARO TECGLEN, «En torno al indefinible fenómeno del *kitsch*», *Triunfo*, 563, 1973, pp. 20-21.

utilización “interesada” de los medios de comunicación de masas como herramientas de represión y regresión cultural. [...] Hoy existe una conciencia plena de que es posible no sólo controlar la opinión, encaminarla, potenciarla... todo eso es prehistoria. Hoy es posible **destruir la conciencia crítica del pueblo.**²⁵³

Entre las fórmulas que se encontraron en *Triunfo* para expresar la conciencia subcultural del país se halla una muy original, la sección “Celtiberia Show” a cargo de Luis Carandell; en el espacio de una página, el periodista componía un *collage* con varios recortes de prensa (publicidad, anuncios, sueltos, cartas, etc.) que se publicaban en los periódicos españoles y que, gracias a la capacidad compositiva de Carandell, manifestaban aquel estado de subdesarrollo cultural que unían y acomunaban todo el país.²⁵⁴ Con las armas de la ironía y de la sátira, Carandell logró poner de manifiesto la inmadurez, la ñoñez y la pusilanimidad de largos estratos de la sociedad. Desde el punto de vista crítico, se trató de un logrado experimento socio-cultural que supuso la participación de un sujeto multi-autorial en la creación de una obra multimodal. La sección de Carandell es un ejemplo concreto de la importancia que la imagen (en la prensa y en la televisión) estaba adquiriendo a nivel comunicativo. *Triunfo*, consciente del poder llamativo de una portada bien confeccionada o de un reportaje fotográfico atractivo, recuperó la experiencia adquirida en la primera etapa de su vida (1946-1962) y no sólo refinó su estrategia comunicativa dedicando aún más cuidado en la realización de las portadas, sino transformó la misma imagen en objeto de reflexión.²⁵⁵

Aplicando con provecho la lección semiótica, en la revista se publicaron varios estudios sobre la naturaleza de la imagen y el utilizo que de ella se hacía en los medios

²⁵³ L. DÁVILA, «Televisión frente a Literatura», cit., p. 50. Subrayado del autor.

²⁵⁴ La sección se publicó de 1968 a 1975 (núms. 319-656) y fue una de las más apreciadas por el público. El término “Celtiberia”, según explicaba el propio Carandell, procedía de Ortega y Gasset que, a su vez, la atribuía al poeta bilbitano Marcial que, hablando en la Roma imperial de su país natal (en Catalunya, Celtiberia), lo definió rústico en las costumbres; por extensión, celtibérico vino identificándose con lo bárbaro y pintoresco. Una definición que seguía siendo perfectamente válida en la España de los años setenta. Cf. L. CARANDELL, «Y España era celtiberia», *El País Digital*, 2000, <http://www.elpais.com/especiales/2000/franco/carandel.htm>; R. MINCHINELA, «Entrevista con Luis Carandell», *Contracultura El Webzine*, 2000, <http://ccultura.blogspot.com/2006/12/clscicos-contracultura-luis-carandell.html>; M. VÁZQUEZ MONTALBÁN, «Reflexiones sobre los show en Celtiberia», *Triunfo*, 449, 1971, pp. 16-17. Una parte de las entregas de la sección fue recopilada en L. CARANDELL, *Celtiberia Show*, Madrid, Guadiana de Publicaciones, 1970.

²⁵⁵ El director de *Triunfo*, José Ángel Ezcurra, definió las portadas que realizaba Antonio Castaño como una difícil síntesis que «como una abreviatura, compendia un contenido plural que hay que encontrar entre la insuficiencia y la prolijidad y a la que a menudo, desvirtuando su misión, se le puede cruzar al concebirla, pero sobre todo al proyectarla, desde la estética como tentación hasta la provocación como desahogo». J. Á. EZCURRA, *Crónica de un empeño dificultoso*, en A. Alted, P. Aubert (eds.), *Triunfo en su época*, cit., pp. 469-470.

de comunicación; en un período como los años setenta, en el cual el análisis del poder de la televisión estaba todavía en los albores en España, *Triunfo* proporcionó a su lector una selección de los ensayos de sociología y ciencias de la comunicación que empezaban a llegar en el mercado editorial nacional y, además, participó en la definición del debate con contribuciones originales. De particular importancia fue el número monográfico 456 de 1971 dedicado a los mitos del siglo XX,²⁵⁶ en el cual la referencia iba directamente a las estrellas del cine y, de manera menor, a las de la televisión que con sus rostros llenaban las pantallas, las páginas de las revistas y los afiches en las calles. En los artículos del extra se intentaba demostrar la falsedad, o por lo menos el alto nivel de contrahechura, de estas efigies y las estrategias que gobernaban el imperio de la imagen, poniendo en práctica un proceso de desmitificación de estas figuras sagradas, productos típicos de la cultura de masas. La finalidad era la de interesar al lector en el acto de descodificación, la de estimular su conciencia crítica. Quedando en el marco de los estudios semióticos, Valeriano Bozal proporcionó un agudo análisis sobre la revolución que la imagen estaba suponiendo en las técnicas comunicativas, a partir de la pérdida del carácter sagrado de la estética de la visión que el *Pop Art* había estimulado y concluía:

El problema [de la imagen en los *mass media*] reside en la necesidad de crear un lenguaje nuevo, necesidad exigida por las nuevas cosas que se quieren decir. [...] Se trata de hablar no solamente de cómo es lo real, sino también de cómo se encubre y oculta esa realidad; no sólo de decir lo que hay, sino cómo se mixtifica.²⁵⁷

Nuevamente, en *Triunfo* se volvía a señalar al público los mecanismos que se escondían detrás de un simple anuncio publicitario o de una cubierta del éxito editorial del momento, etc. La mistificación que, según la perspectiva de la revista, el sistema cultural español estaba padeciendo llevó a Manuel Vázquez Montalbán a afirmar: «El

²⁵⁶ El número recopilada los trabajos de: C. ALONSO DE LOS RÍOS, «Miseria sexual, miseria social. Del mito a la utopía», *Triunfo*, 456 (extra), 1971, pp. 31-33; J. AUMENTE, «Desmitificación del “éxito rentable”», *Triunfo*, 456 (extra), 1971, pp. 29-31; R. GUBERN, «Un olimpo de imágenes para el consumo», *Triunfo*, 456 (extra), 1971, pp. 34-40; E. HARO TECLEN, «En busca de las masas perdidas», *Triunfo*, 456 (extra), 1971, pp. 22-26; C. MOYA, «Mistificadores y desmitificadores», *Triunfo*, 456 (extra), 1971, pp. 19-21; M. VÁZQUEZ MONTALBÁN, «El final de la aventura», *Triunfo*, 456 (extra), 1971, pp. 26-28.

²⁵⁷ V. BOZAL, «La revolución de la imagen», *Triunfo*, 478, 1971, pp. 22-25. Cf. también ÍD., «Sobre el grafismo», *Triunfo*, 480, 1971, p. 47; J. GONZÁLEZ YUSTE, «Novela de quiosco y cultura de masas», *Triunfo*, 540, 1973, pp. 44-45; M. VÁZQUEZ MONTALBÁN, «El grafismo entre el bien y el mal», *Triunfo*, 480, 1971, pp. 28-29; ÍD., «Lo noble y lo plebeyo. Equipo Crónica: más allá del pop», *Triunfo*, 479, 1971, pp. 27-29.

mercado no tiene otra cosa que portadas. [...] Cualquier semejanza con lo que se entiende por “crecimiento cultural” hay que rechazarla. Lo único que crece es el consumo de portadas».²⁵⁸ El condicionamiento político estaba en la base de esta industria de la incultura que promovía poco y mal las exiguas obras de calidad y por el contrario estaba apoyando el pasaje abrupto de una subcultura literaria a una subcultura televisiva, sin intentar llenar aquel retraso educativo que hacía de España uno de los países más incultos de Europa. Además, la técnica de descrédito continuo del cual cualquier muestra de pensamiento crítico había sido objeto durante los años de dictadura había devaluado y rebajado el poder de la palabra hasta que el público más vasto desconfiara de la cultura como medio de formación y concienciación y la percibiera como algo ajeno a su realidad.²⁵⁹

Convencido del empleo vicioso que el poder estaba ejerciendo en la superestructura cultural, Vázquez Montalbán volvió sobre el tema de la manipulación ideológica que se estaba practicando a través del control de la televisión. En un artículo que mucho debía a la teoría de Propp, el semiótico de *Triunfo* analizaba la estructura ideológica de la exitosa serie *Crónicas de un pueblo* (TVE, 1971),²⁶⁰ según el esquema narratológico clásico del análisis del estatus y de la función de los personajes, hasta llegar a la conclusión de que el telefilme volvía a presentar en la pequeña pantalla la

²⁵⁸ El “axioma” que sugiere Vázquez Montalbán recita: «Todo lo que no sea encuadernable no merece vivir (primera parte del axioma). Porque todo lo que no es encuadernable, ¿cómo se puede vender? Ésta es la versión del deterioro experimental de la palabra escrita como medio de comunicación, vista desde la perspectiva empresarial. Todo lo que no sea mercantizable no se puede controlar. Ésta es la versión del deterioro desde la perspectiva de un político cultural. Todo lo que no sea mercantizable, ¿cómo diablos lo someto a la consideración del público? Ésta es la versión desde la ocultadísima caverna del autor». M. VÁZQUEZ MONTALBÁN, «El maldito embrollo de la cultura escrita», *Triunfo*, 499, 1972, pp. 31-35:32;34. Cf. también J. ALDEBARÁN [E. HARO TECLEN], «En defensa de la intimidad. El alba de los iconoclastas», *Triunfo*, 502, 1972, pp. 20-21; M. VÁZQUEZ MONTALBÁN, «El asalto a la intimidad del hombre. La memoria del poder», *Triunfo*, 500, 1972, pp. 22-25.

²⁵⁹ Un siglo antes, el escritor y político Maurice Barrès había justamente afirmado: «Una semicultura destruye el instinto sin sustituirlo por la conciencia». Citado en J. ALDEBARÁN, «El primer manifiesto de intelectuales. Hace setenta y cinco años, el “caso Dreyfus”», *Triunfo*, 537, 1973, pp. 15-17:17.

²⁶⁰ En un sitio en la *web* dedicado a las series televisivas, se describe *Crónicas de un pueblo* como «las historias cotidianas de un pueblo ficticio de Castilla. Una lección sobre El Fuero de los Españoles ideada por la mano derecha de Franco, el Almirante Carrero Blanco. La serie a pesar de su carga ideológica, consiguió un rotundo éxito en la pequeña pantalla, llegando a competir con los telefilms americanos números uno en audiencias durante muchos años. La escala jerárquica estaba muy definida, como ya no lo explicaban los antiguos libros de texto, las autoridades del pueblo: el alcalde, el cura, el cabo de la guardia civil y el maestro. La serie se rodó en Santorcaz (Madrid) que en la ficción era Puebla Nueva del Rey Sancho. Con guión de Juan Farias, se trata de la primera serie dirigida por Antonio Mercero para TVE. Entre sus intérpretes se encontraban Jesús Guzmán, Emilio Rodríguez, Rafael Hernández, Antonio Rodríguez, José María Aguado y Pablo Millán. La teleserie comenzó a emitirse en 1971 y estuvo tres años en antena, con gran éxito, calando en la memoria de varias generaciones de telespectadores». <http://www.teacuerdas.com/nostalgia-series-cronicaspueblo.htm>

tradicional estructura social española, con sus personajes estereotipados o, quizá, arquetípicos, cumpliendo por tanto una función conservadora y ordenadora.²⁶¹ El interés por la mitología cultural contemporánea produjo también una recuperación de los mitos tradicionales, en un intento de reconstrucción de las pautas antropológicas que habían conducido a la creación de los nuevos estereotipos. De esta renovada fuente investigadora brotaron algunos ensayos que abarcaban el estudio de algunos personajes literarios pero radicados en la memoria cultural del lector medio como Drácula, Frankenstein o Don Juan, aplicando con éxito y con eficacia el método comparativo.²⁶²

La muerte de Franco sorprendió *Triunfo* mientras estaba descontando la pena que, con un coletazo, la dictadura quiso infligir a uno de los órganos informativos que más abiertamente había tratado de oponerse al régimen. A causa de la publicación del artículo «¿Estamos preparados para el cambio?» firmado por José Aumente,²⁶³ en el cual se anunciaba el probable e inminente comienzo del proceso de democratización, *Triunfo* fue sancionado y condenado a una pena de cuatro meses de suspensión (de septiembre de 1975 a enero del año siguiente) y una multa de 250.000 pesetas. A diferencia de otras publicaciones, la revista tuvo que cumplir la sanción por completo, volviendo a reaparecer en los quioscos con el número 676 (10/01/76) en un clima político sensiblemente diferente del que había conducido a la condena. Con la reaparición de la revista en los quioscos, a comienzo de 1976, se nota una drástica disminución de la presencia de los argumentos de tema literario, suplantados comprensiblemente por los de contenido político, histórico, económico y sociológico que, por fin, podían tratar de manera directa acontecimientos hasta entonces silenciados y prohibidos. Mientras los comentarios que *Triunfo* reservó a la comunicación teatral siguieron ocupando un espacio considerable en la economía de la revista, la literatura, en particular en los primeros años de la transición, experimentó una brusca pérdida de atención de parte de los periodistas y reseñadores, debido al mayor peso dado a la interpretación de la tumultuosa realidad española y justificado por la elección de las

²⁶¹ Cf. M. VÁZQUEZ MONTALBÁN, «El pueblo de la tele. Santorcaz, ficción», *Triunfo*, 502, 1972, pp. 28-29; sobre la misma serie televisiva cf. L. CARANDELL, «El pueblo de la tele. Santorcaz, realidad», *Triunfo*, 502, 1972, pp. 26-28.

²⁶² Cf. J. C. ARÉVALO, «¿Ha muerto don Juan?», *Triunfo*, 633, 1974, pp. 57-59; M. J. CORDERO, «Unas claves para el Tenorio», *Triunfo*, 581, 1973, pp. 57-61; D. GALÁN, «Frankenstein: a imagen y semejanza del hombre», *Triunfo*, 473, 1971, pp. 51-53; J. PRAT CARÓS, «Frankenstein: el rebelde», *Triunfo*, 611, 1974, pp. 47-52; A. SASTRE, «Ensayo sobre Drácula», *Triunfo*, 460, 1971, pp. 34-41; S. F., «El nacimiento de Frankenstein», *Triunfo*, 473, 1971, pp. 50-51.

²⁶³ Cf. J. AUMENTE, «¿Estamos preparados para el cambio?», *Triunfo*, 656, 26/04/75, p. 51.

editoriales que se lanzaron en la publicación de ensayos históricos, políticos, etc.,²⁶⁴ dejando a un lado la literatura de ficción y su crítica, superadas hasta por las reseñas de textos y publicaciones periódicas dedicadas al urbanismo y la arquitectura. La atención que, a partir de la transición, se reservó en *Triunfo* a los argumentos relacionados con la urbanística no puede no suscitar cierta sorpresa. Es casi como si la revista tratara de volver a apoderarse de la ciudad democrática teorizada por Manuel Vázquez Montalbán, empezando por las formas y las estructuras físicas de la geografía urbana de España;²⁶⁵ se pueden interpretar estas reseñas como una ulterior demostración de la voluntad de cambio practicada por *Triunfo*: construir nuevos espacios o readaptar los viejos era una acción que simbólicamente llamaba a la demolición de la estructura franquista. A todo esto hay que añadir que, en este periodo, la misma redacción de *Triunfo* vivió profundos cambios que consistieron en la incorporación de nuevos elementos y la separación de componentes importantes como Manuel Vázquez Montalbán. Sólo a partir de 1978, cuando tanto la situación general como la interior a la revista empezaba a normalizarse, la literatura volvió a recobrar su antiguo espacio, aunque sin la carga polémica y política que había caracterizado tantas críticas y reseñas durante el tardofranquismo. La literatura volvía a ser comentada por sus calidades estéticas y su alcance sociológico, pero ya no por su poder ideológico.

²⁶⁴ Cf. F. LARA, «El boom del libro político», *Triunfo*, 699, 1976, pp. 15-16.

²⁶⁵ Cf. M. VÁZQUEZ MONTALBÁN, *La literatura en la construcción de la ciudad democrática*, cit.

3. LA NARRATIVA

Northrop Frye, en su *Anatomía de la crítica* (Caracas, Monte Ávila, 1991), había clasificado los *mythos* narrativos según la división en las cuatro estaciones: la comedia sería la primavera; lo novelesco el verano; el otoño designaría la tragedia y, finalmente, al invierno corresponderían la ironía y la sátira. Adaptando la taxonomía de Frye a la literatura que se comenta en *Triunfo* en los años setenta, se nota un cambio de estación entre la primera y la segunda mitad de la década. Si adoptamos la perspectiva crítica propuesta por la revista de Ezcurra, hasta el fallecimiento del Caudillo nos encontramos en un largo, casi interminable, otoño durante el cual la tragedia predomina en las páginas literarias de *Triunfo*; con el declino físico y político de Franco, se asiste en cambio, desde la tribuna de la revista, a la entrada de la literatura en el terreno duro y mordaz de la sátira y de la ironía, con un mayor empleo de estos modos en la literatura de creación, ahí incluida la de humor.

3.1 LOS ANTECEDENTES: EL BOOM DE LA NOVELA HISPANOAMERICANA

A las alturas de los años setenta, el fenómeno de la narrativa hispanoamericana en España, cuyos comienzos podemos fechar en 1963 con la publicación de *La ciudad y los perros* de Mario Vargas Llosa (Barcelona, Seix Barral),²⁶⁶ seguía siendo vivo, como demuestran los títulos en los catálogos de las editoriales ibéricas, los premios literarios que seguían otorgándose a autores de los países de ultramar y la presencia de estos mismos autores en las páginas de las revistas con artículos, reseñas y entrevistas a ellos dedicados. Al momento de evaluar este fenómeno, hay que considerar dos componentes fundamentales que permitieron esta increíble alquimia que se dio a conocer como el *boom* de la narrativa latinoamericana: por un lado, el inesperado éxito comercial que

²⁶⁶ Como el mismo Vargas Llosa explica en el prólogo de la edición Alfaguara de su obra, el manuscrito de *La ciudad y los perros* llegó a las manos de Carlos Barral, entonces responsable editorial de Seix Barral, que lo propuso para el prestigioso premio Biblioteca Breve, que de hecho ganó en la edición de 1962. Cf. M. VARGAS LLOSA, *La ciudad y los perros*, Madrid, Alfaguara, 1997 (1ª edición Barcelona, Seix Barral, 1963). Ricardo Doménech reseñó en *Triunfo* la novela del autor peruano cuando el volumen llevaba ya un año desde su publicación, interpretando *La ciudad y los perros* como «un título que será inseparable de este hecho que es consustancial a nuestro momento: el nacimiento progresivo de una gran literatura hispanoamericana, lo que en última instancia no es sino un índice más de ese gran despertar – en todos los órdenes – de los países de la América Latina». R. DOMÉNECH, «*La ciudad y los perros*, de Mario Vargas Llosa», *Triunfo*, 104, 1964, p. 71.

estas obras alcanzaron entre un público relativamente vasto; por otro, el igualmente asombroso nivel literario de este conjunto de novelas.²⁶⁷

Sin embargo, en los setenta la predilección por “lo latino” ya no era tan unánimemente compartida como en la década anterior;²⁶⁸ tanto la crítica como el público guardaban a las novedades editoriales de los varios Vargas Llosa, Rulfo, García Márquez, Cortázar con un arranque de entusiasmo mixto a recelo. Este movimiento oscilante está presente también en *Triunfo*; los comentarios encomiásticos se alternaban con reseñas que lamentaban la excesiva presencia y admiración que se reservaba a los creadores hispanoamericanos.²⁶⁹ Frente a las acusaciones de críticos como el uruguayo Ángel Rama, que consideraban el *boom* como un ulterior intento colonialista de la cultura europea en el continente hispanoamericano, Carlos Barral justificó el éxito de la narrativa de autores latinos como una serie de coincidencias estéticas, ideológicas y materiales, cuyo conjunto permitió el desarrollo y la difusión de la nueva sensibilidad

²⁶⁷ En la década de los sesenta se publicaron obras como: *La muerte de Artemio Cruz* de Carlos Fuentes (Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 1962), *La ciudad y los perros* de Mario Vargas Llosa (Barcelona, Seix Barral, 1963), *Rayuela* de Julio Cortázar (Buenos Aires, Sudamericana, 1963), *Paradiso* de José Lezama Lima (La Habana, Ediciones Unión, 1966) y *Cien años de soledad* de Gabriel García Márquez (Buenos Aires, Sudamericana, 1967).

²⁶⁸ Acerca de las dinámicas históricas y culturales que acompañaron y caracterizaron el *boom* de la narrativa latinoamericana en España, cf. J. DONOSO, *Historia personal del boom*, Madrid, Alfaguara, 1999; J. M. LÓPEZ DE ABIADA, *Desde la otra ladera: opiniones de escritores españoles sobre el boom en torno a los 70*, en J. M. López de Abiada, J. Morales Saravia (eds.), *Boom y Postboom desde el nuevo siglo: impacto y recepción*, Madrid, Verbum, 2005, pp. 99-133; B. POHL, *El postboom en España. Mercado y edición (1973-1985)*, en J. M. López de Abiada, J. Morales Saravia (eds.), *Boom y Postboom*, cit., pp. 208-247.

²⁶⁹ El estudio de los premios literarios permite hacer algunas consideraciones sobre los mecanismos que regían el sistema cultural durante la España franquista. La concesión en 1962 del premio Biblioteca Breve de la editorial Seix Barral a *La ciudad y los perros* de Mario Vargas Llosa había marcado el rumbo que tomaría la industria editorial española hasta bien entrada la década siguiente. De hecho, aunque en los años setenta el interés por la novela hispanoamericana se estaba atenuando lentamente, el sistema de los premios siguió intentando alimentar este fenómeno. Unos datos escuetos: al primer Barral (1971) concursaron 102 obras originales, la mitad de las cuales de autores hispanoamericanos; al Vicente Blasco Ibáñez de 1973, de los 106 participantes, 39 eran latinos. En 1970 el premio Planeta fue asignado a *La cruz invertida* del argentino Marcos Aguinis y el Alfaguara a *Todas esas muertes* del chileno Carlos Droguett; en 1971 el “Biblioteca Breve” fue otorgado a la novela *Sonámbula del sol* de la cubana Nívaría Tejera, el Barral a *En vida* del argentino Haroldo Conti, mientras que el Gabriel Miró fue concedido a *El país del largo viaje* de otro argentino, José Baidal. El “Planeta” de 1972 se concedió, póstumo, a *La cárcel*, obra del colombiano Jesús Zárate; el Nadal de 1974 lo ganó al argentino Luis Gasulla por su *Culminación de Montoya*. Cf. BARONESA D’ORCY [M. VÁZQUEZ MONTALBÁN], «El Premio Barral 1971 o Todos los caminos llevan a la Hispanidad», *Triunfo*, 471, 1971, p. 43; C. GANCHO HERNÁNDEZ, *Premi letterari in Spagna*, en L. Bonolis (ed.), *Storia dell’editoria d’Europa*, Firenze, Shakespeare and Company, 1994, 2 vols., I, pp. 385-396; E. GARCÍA RICO, «El último Nadal», *Triunfo*, 410, 1970, p. 44; H. GONZÁLEZ TREJO, «A propósito del Premio Barral», *Triunfo*, 485, 1972, p. 40; J. M. MARTÍNEZ CACHERO, *La novela española entre 1936 y 1980. Historia de una aventura*, Madrid, Castalia, 1985, pp. 274-299; 416-452; S. F., «El caso Alfaguara», *Triunfo*, 397, 1970, p. 44; M. VÁZQUEZ MONTALBÁN, «Un Premio Nadal tranquilo», *Triunfo*, 398, 1970, pp. 43-44; M. VILUMARA [J. BATLLÓ], «Los Premios de la Crítica», *Triunfo*, 551, 1973, p. 47.

desde una hacia la otra orilla del Atlántico.²⁷⁰ La narrativa latina se convirtió en un éxito editorial rentable por dos razones: considerada como un producto, era una “buena mercancía”; mientras que, desde el punto de vista literario, cubrió el hueco que la moda del *nouveau roman* había dejado, introduciendo unas innovaciones formales y argumentales que reverdecían el gusto por la experimentación que a esta altura el antecedente francés había agotado.²⁷¹

Lo que se desprende analizando las reseñas que se publicaron en *Triunfo* es el armazón ideológico que regía estos comentarios; es significativo, por ejemplo, que en el número 399 (1970), en el espacio de tan sólo dos páginas (las 44 y 45), el denominador común de tres sobre cinco reseñas fuera el sujeto político de las obras presentadas.²⁷² En la década de los setenta, se nota en *Triunfo* la tendencia a privilegiar la literatura científica (ensayo histórico, sociológico, económico, político, médico) por sus contenidos fuertemente connotados en sentido progresista; lo cual se refleja también en los criterios de elección de la literatura de creación por reseñar. Es indudable que *Triunfo* en aquellos años formó parte de aquel grupo de publicaciones politizadas que sintonizó sus frecuencias en un canal paralelo al de la señal principal, intentando vehicular de tal manera su mensaje cifrado a los oyentes cómplices. Las novelas hispanoamericanas que se comentaron no se eximen de esta lectura, que muy a menudo relegó al segundo término la estructura formal de la obra, valorando más los contenidos que el estilo.²⁷³ Sin embargo, hay que notar que también los argumentos de las novelas que se publicaron durante la década de los setenta reflejaban ellos mismos la politización de la literatura de creación; no es un caso, por ejemplo, que tanto una novela como *Conversación en la catedral* de Vargas Llosa (1969) como *Libro de*

²⁷⁰ Barral hablaba de un grupo de escritores que «en distintos países y en circunstancias diferentes efectúan un esfuerzo notable por liberarse de la tradición indigenista, por desfolklorizarse, por ingresar abiertamente en una temática universal». A esto añadía la concomitancia con el éxito de la revolución cubana, cuya ideología muchos de los escritores del *boom* compartían, y el imprevisto interés que las editoriales españolas mostraron por esta producción, en particular al comienzo del fenómeno, antes de que se transformara en un cómodo marbete con el cual etiquetar cualquier tipo de mercancía. C. BARRAL, «Puntualización de motivos. Enfrentamientos novelísticos de continente a continente», *Triunfo*, 522, 1972, pp. 36-37.

²⁷¹ Alejo Carpentier usó una colorida metáfora para describir el ocaso de la experimentación francesa, explicando que «*le nouveau roman* ha durado lo que dura un peo en un chinchorro». J. G. SANTANA, «Muertes, resurrecciones, triunfos, agonías. Alejo Carpentier», *Triunfo*, 437, 1970, pp. 28-31:29.

²⁷² En concreto, se trataba de la novela *Conversación en la catedral* de Mario Vargas Llosa (Barcelona, Seix Barral, 1969), el ensayo *La estructura del poder en España: sociología política de un país* de Joaquín Bardavío (Madrid, Ibérico europea de ediciones, 1969) y la revista *Boletín informativo de ciencia política*.

²⁷³ Cf. E. GARCÍA RICO, «Vargas Llosa: una gran novela política», *Triunfo*, 399, 1970, pp. 44-45.

Manuel de Cortázar (1973) o *El otoño del Patriarca* de García Márquez (1975)²⁷⁴ se situaran en un ambiente dictatorial.

Las entrevistas – un recurso muy explotado en el tratamiento de los argumentos literarios – con los autores del *boom* estaban divididas en dos momentos: uno con preguntas acerca del proceso creativo y otro al sondeo de la perspectiva política del entrevistado.²⁷⁵ El estudio de la relación entre literatura y política es uno de los caminos más trillados en *Triunfo* en esta década, por claras motivaciones: *in primis*, el contexto histórico mundial obligaba a interrogarse sobre los rápidos cambios que estaban interesando los equilibrios político-económicos generales y, segundo, porque la revista

²⁷⁴ Aunque la primera edición de *El otoño del Patriarca* está fechada en 1975 (Buenos Aires, Sudamericana), hay noticia de su composición ya a partir de 1970. En una entrevista concedida a Ernesto González Bermejo, García Márquez explicaba las diferencias que la nueva novela que estaba escribiendo tendría con respecto de la anterior *Cien años de soledad* (Buenos Aires, Sudamericana, 1967). El autor ya tenía claro el comienzo y el estilo de la novela, el tiempo y el lugar de la acción, las características del protagonista, el dictador; sin embargo, en el ámbito de la entrevista, admitió la dificultad que estaba encontrando en la escritura de *El otoño del Patriarca* porque «yo quiero que sea un gran poema sobre la soledad del poder. Entonces hay que escribirlo como se escriben los versos: palabra por palabra, palabra por palabra». E. GONZÁLEZ BERMEJO, «García Márquez: ahora doscientos años de soledad», *Triunfo*, 441, 1970, pp. 12-18:16. García Márquez volvería a subrayar las dificultades que estaba encontrando en la redacción de *El otoño del Patriarca* en una entrevista publicada en 1973, tres años después del comienzo de la escritura de esta misma novela. Cf. L. L. BARRETO, «Confesiones de Gabriel García Márquez», *Triunfo*, 574, 1973, pp. 50-51. A comienzos de 1974, Plinio Apuleyo Mendoza podía escribir que *El otoño del Patriarca*, «novela de 450 páginas que seguramente provocará tanto ruido como *Cien años de soledad*, en la cual [García Márquez] trabajó durante quince años», estaba terminada. P. A. MENDOZA, «García Márquez, 18 años atrás», *Triunfo*, 597, 1974, pp. 34-35:35. Finalmente, en otra entrevista, el autor colombiano afirmó que la novela saldría a la venta en el abril de 1975; aquí García Márquez volvió a expresar la dificultad tanto de escritura como de lectura de una obra que tenía la mitad de extensión de la siempre presente piedra de toque, *Cien años de soledad*. Cf. E. GONZÁLEZ BERMEJO, «La imaginación como arma política», *Triunfo*, 654, 1975, pp. 46-47; L. IÑIGO MADRIGAL, «García Márquez: una reflexión sobre el poder», *Triunfo*, 662, 1975, p. 72.

²⁷⁵ He aquí el listado de los autores hispanoamericanos entrevistados en *Triunfo*: Jorge Luis Borges, Alejo Carpentier, Julio Cortázar, José Donoso, Carlos Fuentes, Gabriel García Márquez, Ernesto Sábato y Mario Vargas Llosa. Cf. J. J. ARMAS MARCELO, «Vargas Llosa: entre el Perú, el Pen y Pantaleón», *Triunfo*, 716, 1976, pp. 48-50; R. CHAO, «Alejo Carpentier: una literatura inmensa», *Triunfo*, 613, 1974, pp. 48-51; ÍD., «Carlos Fuentes: recomponer el mosaico mexicano», *Triunfo*, 705, 1976, pp. 42-43; ÍD., «La “consagración” de Carpentier», *Triunfo*, 1977, pp. 18-19; R. CHAO, I. RAMONET, «Muerte, poesía y paradojas. Borges habla de todo», *Triunfo*, 792, 1978, pp. 62-65; E. GARCÍA RICO, «Un nuevo nombre para el boom: José Donoso», *Triunfo*, 442, 1970, pp. 18-19; J. A. GÓMEZ MARÍN, «Ernesto Sábato: “Mi actitud es transraccional”», *Triunfo*, 774, 1977, pp. 60-61; E. GONZÁLEZ BERMEJO, «García Márquez: ahora doscientos años de soledad», *Triunfo*, 441, 1970, pp. 12-18; J. L. JOVER, «Cortázar: “Muchas esperanzas se han visto frustradas”. Chile, Argentina, Uruguay», *Triunfo*, 606, 1974, pp. 57-61; B. MÁRQUEZ, «García Márquez: “Es un crimen no tener participación política activa”», *Triunfo*, 708, 1976, pp. 44-46; P. A. MENDOZA, «El libro negro de Chile. Habla Julio Cortázar», *Triunfo*, 622, 1974, pp. 22-24; ÍD., «Mario Vargas Llosa: machismo y feminismo», *Triunfo*, 595, 1974, pp. 28-29; M. MORER ERREA, «José Donoso: “Estoy cansado de hacer maletas”», *Triunfo*, 497, 1972, pp. 38-39; M. OSORIO, «Las dos caras de la imaginación. Entrevista con Julio Cortázar», *Triunfo*, 762, 1977, pp. 42-43; J. T. DE SALAS, «La ciudad de los canguros. Entrevista con Mario Vargas Llosa», *Triunfo*, 412, 1970, pp. 22-23; J. G. SANTANA, «Con Vargas Llosa en las afueras de la catedral», *Triunfo*, 459, 1971, pp. 22-25; ÍD., «La vuelta de Cortázar en 80 rounds», *Triunfo*, 477, 1971, pp. 36-39; ÍD., «Muertes, resurrecciones, triunfos, agonías. Alejo Carpentier», *Triunfo*, 437, 1970, pp. 28-31.

empleó todos los canales a su alcance, allí incluida la literatura, para vehicular su mensaje ideológico; entonces, no sorprende encontrar entre las preguntas más frecuentes las relativas a la situación geopolítica de Hispanoamérica, la condición de exiliado, el rol de la cultura en la construcción de la democracia, la alternativa socialista, etc.²⁷⁶ La necesidad de un cambio en la manera de concebir y practicar la escritura de creación es una preocupación que acomuna muchos de los autores entrevistados en *Triunfo*. Alejo Carpentier, que representaría a la generación literaria anterior al *boom*, durante una entrevista evidenció las cuestiones que angustiaban a los nuevos escritores hispanoamericanos, que tenían ahora que enfrentar su sensibilidad con una situación político-económica que ponía en tela de juicio el valor y la función de la literatura; en la entrevista, Carpentier aclaró su perspectiva, confirmando la exigencia de una renovación estilístico-formal de la creación literaria:

[Los escritores hispanoamericanos] están preocupados. [...] Lo sé y, personalmente, lo experimento. Ya no se puede escribir como antes. [...] Es un lenguaje que agoniza. Tal y como se estaba escribiendo era imposible continuar.²⁷⁷

Con estas palabras, Carpentier volvía a poner la escritura, la narración al centro de la reflexión literaria; de hecho, no todos los escritores del *boom* compartían la función política que se atribuía a la literatura. El chileno José Donoso, que fue incorporado entre los autores tardíos de la ola hispanoamericana, en una entrevista rechazó con fuerza la fe que escritores como Cortázar manifestaban en la literatura comprometida; presentando su novela *El obscuro pájaro de la noche* (Barcelona, Seix Barral, 1970), durante la entrevista realizada por Eduardo García Rico, Donoso exclamó: «¡La política! Olvidas o desconoces que la literatura ha dejado de ser un elemento poderoso. La novela no es una cosa muy importante. [...] La novela, de verdad, no sirve para nada. Sólo para leerla».²⁷⁸ A confirmación de que en *Triunfo* se ejercía también la crítica negativa, algunos números después de la publicación de la

²⁷⁶ Afirmaba a este propósito Mario Vargas Llosa: «Se habla del "exilio" como problema moral. Hay quienes debaten si el escritor está o no obligado moralmente a vivir en su propio país para contribuir así a la tarea de mejorar la cultura nacional a través del periodismo o de la enseñanza. A mí me parece que esta posición indica un menosprecio total por la literatura. [...] Toda novela es un acto de rebelión. Ésa es la función social de la novela». J. T. DE SALAS, «La ciudad de los canguros. Entrevista con Mario Vargas Llosa», cit., pp. 22-23.

²⁷⁷ J. G. SANTANA, «Muertes, resurrecciones, triunfos, agonías. Alejo Carpentier», cit., p. 29.

²⁷⁸ E. GARCÍA RICO, «Un nuevo nombre para el *boom*: José Donoso», *Triunfo*, 442, 1970, pp. 18-19:19.

entrevista con Donoso, Eduardo Chamorro reseñó la novela del autor chileno expresando un juicio adverso como raramente se halla en la revista.²⁷⁹

La interpretación política de la literatura es prácticamente omnipresente en las páginas de crítica de *Triunfo*; también en el caso de un autor-esteta como Jorge Luis Borges, en cuya obra la problemática social está ausente, Rodríguez Santerbás no pudo eximirse de condenar el desinterés o distanciamiento de la realidad de la escritura del argentino;²⁸⁰ a esta se añadió la voz de otro colaborador de *Triunfo*, Gómez Marín, que acusó a Borges de ser una “reliquia” puesto que su investigación literaria se había quedado “solamente” en el terreno estético, mirando hacia el pasado hispano, sin extender su visión al futuro como estaban haciendo los narradores hispanoamericanos más jóvenes cuyo mérito, según el periodista, se hallaba en la reconversión de las formas literarias clásicas en algo vivo, con un resultado ni arcaico ni banal.²⁸¹ Una crítica muy parecida dirigió María Esther Gilio al mismo escritor argentino durante una entrevista en la cual la periodista acusó a Borges de escapismo literario del compromiso con la realidad; el novelista, que por supuesto no se desanimó, contestó:

No tengo la vanidad de creer que puedo resolver los problemas de mis contemporáneos. [...] Mi escepticismo me impide crearme tales obligaciones. Usted debería ya saber que soy un escéptico; un escéptico no se propone vaguedades tales como salvar a sus contemporáneos.²⁸²

La misma desconfianza en la validez del compromiso político del artista la expresó durante una entrevista el uruguayo Juan Carlos Onetti, que declaró no creer en el poder de los movimientos revolucionarios ni tampoco en el de la literatura como instrumento de un cambio histórico-social de gran envergadura.²⁸³

El *boom* latinoamericano, cuyos protagonistas al comienzo de la década de los setenta habían casi monopolizado el espacio mediático reservado en *Triunfo* a las

²⁷⁹ La reseña se abría con: «La novela de Donoso es expresión de una contradicción lacerante: sus aburridas quinientas cuarenta y dos páginas aparecen jalonadas por tres o cuatro hallazgos verdaderamente sugestivos y una total hueridad de sentido poético [...] ofreciendo la impresión de una novela precipitada, muy retocada, pero poco trabajada, o por lo menos poco elaborada». E. CHAMORRO, «Del esfuerzo imaginativo y las traiciones de la transcripción: *El obscuro pájaro de la noche*», *Triunfo*, 456, 1971, p. 61.

²⁸⁰ Rodríguez Santerbás comentaba: «Sin embargo, esas innegables virtudes borgianas [la admirable imaginación y la profunda cultura] no satisfacen a aquellos que piensan que el intelectual es también un “zoos politikon”, un animal comprometido a quién no está permitido jugar gratuitamente con las posibilidades creadoras de su mente». S. RODRÍGUEZ SANTERBÁS, «Jorge Luis Borges, en su laberinto», *Triunfo*, 472, 1971, p. 55.

²⁸¹ Cf. J. A. GÓMEZ MARÍN, «Borges: los trucos perfectos», *Triunfo*, 477, 1971, p. 55.

²⁸² M. E. GILIO, «Borges o el riesgo de ser Borges», *Triunfo*, 624, 1974, pp. 30-32:32.

²⁸³ Cf. F. MARTÍNEZ LÁINEZ, «Onetti o el escepticismo mortal», *Triunfo*, 652, 1975, p. 52.

entrevistas y comentarios sobre la narrativa, perdió progresivamente fuerza, en parte suplantado por la atención que se volvió a dedicar a los productos narrativos autóctonos (como la novela catalana, la canaria, la andaluza, la gallega, etc.).²⁸⁴ A pesar de esto, la revista siguió reservando una atención particular a las novedades editoriales que llegaban de los autores latinos, aunque a partir de la transición la narrativa hispanoamericana, como la literatura de creación en general, perdió terreno en las páginas de *Triunfo*, superada por las noticias que venían de la actualidad política. Sin embargo, hubo algunas excepciones. El final de la dictadura española coincidió con la vuelta a la narrativa de Carlos Fuentes, cuya última novela editada remontaba a 1969.²⁸⁵ El escritor mexicano volvía a la creación de ficción con *Terra nostra* (Barcelona, Seix Barral, 1975), una narración ambiciosa por el sincretismo formal y argumental que proponía. Ramón Chao realizó una entrevista con Fuentes en la cual ponía el acento en las elecciones lingüísticas actuadas por el escritor, que había intentado reproducir en su obra el habla culta de la corte imperial española y el habla popular, con su mezcla de términos castellanos, judíos, árabes e indígenas.²⁸⁶ En un contexto como el de la transición recién empezada, en el cual el debate sobre la “cuestión periférica”, o sea sobre las autonomías regionales, estaba cobrando fuerza, no sorprende que la conversación entre Fuentes y Chao se centrara en la cuestión lingüística; el *boom* latinoamericano había significado la conclusión del etnocentrismo idiomático del cual había gozado hasta entonces la literatura española y gracias a la recuperación de las lenguas indígenas había demostrado la riqueza idiomática de Hispanoamérica; el éxito de esta narrativa en España también constituyó un antecedente ilustre para la reivindicación de las micro-literaturas regionales de habla andaluza, gallega, catalana, etc. que se estaban asomando al panorama cultural nacional.

²⁸⁴ Ésta es también la interpretación de Burkhard Pohl, según el cual «El *boom* en España termina, entre otras razones, cuando el *establishment* literario (y los intelectuales en vía de consagración) vuelve a reclamar las literaturas nacionales y regionales. Fruto de ello son los lanzamientos casi simultáneos de la “Nueva Novela Española” por Barral y Planeta, de *narraguanches* [canarios] o de *narraluces* [andaluces], que prepararán el terreno para el futuro “milagro” narrativo español de los años 80». B. POHL, *El postboom en España. Mercado y edición (1973-1985)*, cit., pp. 208-247:211.

²⁸⁵ Se trataba de la novela *Cumpleaños*, México, Joaquín Mortiz, 1969.

²⁸⁶ Cf. R. CHAO, «Carlos Fuentes: recomponer el mosaico mexicano», *Triunfo*, 705, 1976, pp. 42-43. Fuentes colaboró en *Triunfo* durante 1978 y 1979, publicando un total de seis comentarios de temas variados pero centrados básicamente en la reflexión literaria. Cf. C. FUENTES, «El español, ¿lengua imperial?», *Triunfo*, 807, 1978, pp. 52-53; ÍD., «El límpido deseo de Luis Buñuel», *Triunfo*, 783, 1978, pp. 36-37; ÍD., «Juan Martínez, pintor en Nueva York», *Triunfo*, 892, 1978, pp. 44-45; ÍD., «La comedia del poder», *Triunfo*, 790, 1978, pp. 42-43; ÍD., «La lectura épica del poder», *Triunfo*, 832, 1979, pp. 54-55; ÍD., «La novela, compensación de la historia y alternativa del tiempo», *Triunfo*, 820, 1978, pp. 54-55.

A partir de 1976, los autores latinoamericanos aseguraron su presencia en *Triunfo*, pero más en calidad de testigos de la crispada realidad política de sus países que de novelistas, cubriendo así aquel cargo que tanto Vargas Llosa como Cortázar habían reclamado al comienzo de la década, cuando habían llamado al compromiso del intelectual en la actualidad histórico-social de su tierra.²⁸⁷ La urgencia de la denuncia y la voluntad de participación en la defensa de la libertad del continente americano las volvió a expresar un autor afirmado como García Márquez que, después de haber escrito una novela política como *El otoño del Patriarca*, en 1976 anunció desde la tribuna de *Triunfo* que estaba trabajando sobre su nuevo proyecto, que se titularía *Cuba: la vida cotidiana durante el bloqueo*; en su intención sería un reportaje novelado sobre la revolución y la realidad cubanas que tendría un estilo periodístico, más inmediato y directo y por esto más eficaz para describir los hechos con un grado de objetividad mayor que el practicable en la escritura novelística, incluso la más realista.²⁸⁸ El hilo rojo que *Triunfo* había tendido comentando ya a comienzo de la década *Conversación en la catedral* de Mario Vargas Llosa, había cruzado obras con la misma finalidad ideológica, como *Libro de Manuel* de Cortázar y *El otoño del Patriarca* de García Márquez, hasta llegar a *Yo, el Supremo* del paraguayo Augusto Roa Bastos (Madrid, Siglo XXI, 1976), otro ejemplo de novela política protagonizada por la figura del Dictador, un personaje que, según la significativa interpretación de David Viñas, «al dictar mutila a un país en el uso de la palabra; [...] su palabra no convoca al otro en el coloquio, sino que lo restringe a la función especular. [...] Y como no espera respuesta, sólo se flexiona en la orden».²⁸⁹

²⁸⁷ Sobre la necesidad del compromiso político del intelectual reclamada, entre otros, por Vargas Llosa y Cortázar, véase el capítulo dedicado al concepto de cultura y *Triunfo*.

²⁸⁸ Cf. B. MÁRQUEZ, «García Márquez: “Es un crimen no tener participación política activa”», *Triunfo*, 708, 1976, pp. 44-46. Algunos meses después de la entrevista, el autor colombiano publicó en *Triunfo* tres reportajes relacionados con Cuba, que posiblemente le servirían como fuentes para su recién anunciada novela. Cf. G. GARCÍA MÁRQUEZ, «Operación Carlota (I). Los cubanos en Angola», *Triunfo*, 730, 1977, pp. 19-23; ÍD., «Operación Carlota (y II). Victoria en Angola», *Triunfo*, 731, 1977, pp. 27-31; ÍD., «Un año después», *Triunfo*, 751, 1977, pp. 52-56. García Márquez volvería sobre el tema en una sucesiva entrevista. Cf. M. E. GILIO, «García Márquez: “Escribir bien es deber revolucionario nuestro”», *Triunfo*, 753, 1977, pp. 44-45. El autor colombiano volvería a confirmar la redacción de la novela-reportaje, de cuya efectiva publicación no he logrado comprobar, en una entrevista realizada en 1978 por Ramón Chao y que tenía por tema la situación de los presos en Cuba. Cf. R. CHAO, «El caso Reynold González», *Triunfo*, 796, 1978, pp. 54-56.

²⁸⁹ D. VIÑAS, «El Paraguay de Roa Bastos», *Triunfo*, 710, 1976, pp. 50-51. Cf. también J. ALFAYA, «Augusto Roa Bastos, en Madrid», *Triunfo*, 723, 1976, p. 73; R. CHAO, «Augusto Roa Bastos, así se reescribe la historia», *Triunfo*, 801, 1978, pp. 70-72.

Sorprende, sin embargo, la escasa presencia de comentarios reservados a los estudios críticos relativos a la producción narrativa hispanoamericana. Las incipientes teorías sobre el realismo mágico no aparecen en *Triunfo* y las reseñas acerca de las novelas del *boom* se limitan a ser un intento fragmentario de análisis de esta nueva sensibilidad literaria.

3.2 LOS CLÁSICOS ESPAÑOLES, REDIVIVOS

Como escribía José Antonio Gómez Marín a propósito de Ramón Pérez de Ayala, al entrar en el tardofranquismo, la literatura española tenía la posibilidad de volver a empezar por el principio, recuperando y comprendiendo las razones de aquellos pensadores que a partir de la posguerra habían sido tachados de los más graves crímenes ideológicos (anticlericalismo, antinacionalismo, progresismo, etc.).²⁹⁰ De ahí que se intente volver a acercar al público español a su literatura más corrosiva, desde los escritos periodísticos de Leopoldo Alas “Clarín” hasta la crítica teatral de un inédito Pío Baroja, desde la siempre actual prosa de Quevedo hasta las obras poco catalogables de autores “alternativos”, como Fernando de Rojas o Eduardo Zamacois.

La perspectiva de los comentaristas de *Triunfo* parte siempre del mismo presupuesto: el interés o la incidencia social de la obra literaria; la preocupación sociológica por hallar la conexión entre creación y realidad es inevitable en la crítica que se promociona en esta revista progresista. De ahí que no sorprenda la interpretación de Carlos Blanco Aguinaga sobre la narrativa de la generación de 98, que el comentarista clasificó como “novela política”, donde por

“novela política” hemos de entender no un género, sino un enfoque moderno y objetivo, desde el que se descubre que la relación dialéctica personaje-sociedad es en nuestro tiempo relación política y, concretamente, conflictiva relación de clases.²⁹¹

Después de estas palabras, asombra el juicio de Blanco Aguinaga sobre el valor literario de esta producción, cuya recuperación reputaba necesaria por lo que se refería al contexto español, pero que no dudaba en considerar como una experiencia marginal y

²⁹⁰ Cf. J. A. GÓMEZ MARÍN, «Ramón Pérez de Ayala en la novela española», *Triunfo*, 489, 1972 p. 44.

²⁹¹ C. BLANCO AGUINAGA, «El 98, la tradición liberal burguesa», *Triunfo*, 507 (extra), 1972, pp. 5-11:7.

provincial con respecto a las obras que en el mismo periodo se escribieron en Europa.²⁹² El descrédito que los escritores del 98 padecen en las interpretaciones de algunos de los colaboradores de *Triunfo* tiene una explicación de matriz más bien ideológica que estética.²⁹³ La “culpa” de Azorín así como de Baroja o Unamuno sería la miopía histórica que cegó sus obras de una visión de España más cercana a la realidad; por esto no lograron superar el límite de una literatura simplemente intelectualista y no comprometida, como en cambio la por la cual se abogaba en *Triunfo*. De ahí que en la revista se proceda volviendo a descubrir una serie de figuras minoritarias, como Vicente Blasco Ibáñez y Manuel Ciges Aparicio, coetáneas a los maestros de la así llamada generación del 98, que habían prestado su pluma más al oficio periodístico que al ensayístico, satisfaciendo así aquella necesidad de compromiso que los periodistas de las revistas progresistas como *Triunfo* reclamaban.²⁹⁴

La herencia cultural de los protagonistas del pasado seguía suscitando polémicas, a veces de carácter intrínsecamente ideológico, otras exquisitamente literarias, como la que se desarrolló entre Andrés Amorós y los sucesores de Pío Baroja. El estudioso había dado a conocer en las páginas del diario *Informaciones* (15/06/1972) el descubrimiento de una prosa inédita de don Pío, *Madrid en la revolución*, escrita en 1946, que tenía por tema la Guerra civil. Pío Caro Baroja, hijo del editor Rafael Caro Raggio, eligió la tribuna de *Triunfo* para negar el hallazgo de Amorós puesto que, sostenía, la novela había sido leída por los muchos lectores que frecuentaban las tertulias a las cuales tomaba parte Baroja y durante las cuales el escritor enseñaba sus textos; además, Julio Caro Baroja no hacía misterio de los originales que, según cuanto

²⁹² Las palabras exactas del crítico fueron: «La historia de la novela, de la poesía y del pensamiento europeo de principios de siglo se hacen sin necesidad de la existencia de los escritores del 98 (lo que no ocurre a la inversa)». *Ibíd.*, p. 8.

²⁹³ En su artículo sobre José Martínez Ruiz, escribía Emilio Salcedo: «No es Azorín y la generación del 98 lo que está en tela de juicio, sino algo más y que ya nos atañe a nosotros, que descubrimos, con dolor, todo el aldeanismo de una cultura alicorta que nos era propuesta como lo mejor». E. SALCEDO, «Entre Martínez Ruiz y “Azorín”. Revisión polémica», *Triunfo*, 563, 1973, pp. 30-33:33. Defendiendo a Azorín y a sus compañeros, Francisco Ayala escribió: «La creación literaria queda desvalorizada y, en definitiva, negada al considerarla función de las supuestas intenciones políticas del escritor, deducidas de su conducta práctica según el crítico la interpreta. [...] En medio de las urgencias cotidianas de la lucha civil, tal disyunción entre la suprema calidad de una obra poética y la conducta vituperable de su autor es cosa perfectamente explicable». Una posición, como se puede ver, diametralmente opuesta a la defendida por los autores comprometidos o los periodistas como Salcedo. F. AYALA, «Sindéresis de Azorín», *Triunfo*, 610, 1974, pp. 60-62:60.

²⁹⁴ Cf. J. ESTEBAN, «Un realismo militante. Ciges Aparicio, en su centenario», *Triunfo*, 588, 1974, pp. 36-37; V. MÁRQUEZ REVIRIEGO, «La vuelta de Ciges Aparicio», *Triunfo*, 704, 1976, p. 51; J. MILLÁS COVAS, «Vicente Blasco Ibáñez, periodista y político», *Triunfo*, 571, 1973, pp. 30-35.

afirmado por su hermano Pío, mostraba a los investigadores que iban a visitarle en la casa de Itzea, donde se conservaba también *Madrid en la revolución*, primera parte de una trilogía todavía no publicada.²⁹⁵ Pío Caro Baroja, por tanto, no reconocía a Amorós ningún descubrimiento, sino la indebida apropiación de un mérito inexistente. El profesor Amorós contestó al mentís especificando que, aunque el mundillo de los Baroja conocía y había leído la novela, el público mayoritario interesado en la literatura de don Pío no tenía este mismo conocimiento; además, añadía el crítico, la copia que él tenía entre sus manos, según lo que le había asegurado el mismo Julio Caro Baroja, era más completa que la en posesión de los herederos.²⁹⁶ Raspando la superficie de la polémica, se descubría que los dos contendientes tenían sus intereses peculiares: por un lado, Amorós se preciaba de la propiedad de un mecanografiado íntegro, con tachaduras autógrafas de un texto inédito de Pío Baroja; por otro lado, Pío Caro Baroja anunciaba la resurrección de la editorial fundada por su padre y un proyecto de edición de la novela objeto de la contienda. Desde esta perspectiva, la polémica mostraba la esterilidad del debate cultural y la sumisión a la lógica mercantilista, confirmando la tesis de Herbert Marcuse, según la cual puesto que también el trabajo intelectual está sometido e integrado en el sistema (capitalista, socialista, etc.), el sistema mismo engendra sólo a los intelectuales que va a necesitar y que aceptan la formación y el papel que el sistema les proporciona.²⁹⁷

A la polémica entre Caro Baroja y Amorós siguió otra que fundamentalmente tenía el mismo origen: la cuestión de los derechos de autor. En el segundo caso, los protagonistas de la nueva *querelle* literaria fueron Carlos del Valle-Inclán, uno de los cinco hijos del autor, y la editorial Taurus, que publicó en 1973 la primeriza y casi inédita novela *La cara de Dios* (se había editado por entregas en 1899 y no había vuelto a imprimirse). A consecuencia del artículo «*La cara de Dios*, de Valle-Inclán, un doloroso plagio» de Julio Andrade Malde (*El Ideal Gallego*, 11/02/1973), en el cual el crítico probaba de manera irrefutable los préstamos narrativos de la novela *Nietochka Nezvanova* de Fiodor Dostoevskii (1849), Carlos del Valle-Inclán demandó a Taurus por falta de los permisos de edición, permisos que, por supuesto, la editorial sostenía

²⁹⁵ Cf. P. CARO BAROJA, «No se puede hablar de descubrimiento», *Triunfo*, 509, 1972, p. 45; V. MÁRQUEZ REVIRIEGO, «Baroja: historia de un inédito», *Triunfo*, 509, 1972, p. 45.

²⁹⁶ Cf. A. AMORÓS, «Sobre una novela inédita de Baroja: *Madrid en la revolución*», *Triunfo*, 511, 1972, pp. 38-39.

²⁹⁷ Cf. M. BOSQUET, J. DANIEL, «El último Marcuse», *Triunfo*, 540, 1973, pp. 18-21:20.

tener. La disputa volvía a sublevar la cuestión entre los legítimos derechos de propiedad intelectual de los herederos y los igualmente inalienables derechos del público; hasta qué punto, se interrogaba José Antonio Gómez Marín, una obra de arte tenía que permanecer en el patrimonio privado de los sucesores de su creador o, en cambio, en cuáles casos el Estado tenía que intervenir para proteger un bien común como la cultura.²⁹⁸

A las polémicas aquí mencionadas, habría que añadir el caso de plagio de Carlos Rojas, premio Planeta de 1973 con la novela *Azaña*, en la cual, como confirmó un análisis puntual de Manuel Aragón publicado en *Triunfo*, el galardonado había sacado a manos llenas citas y datos de las obras del antiguo presidente de la república, sin explicitar sus fuentes; si por un lado, la polémica mediática que este caso suscitó sirvió para volver a sacar a la luz un personaje censurado por el gobierno franquista, por otro subrayaba la nimiedad del panorama literario español.²⁹⁹ Sin embargo, la polémica sirvió perfectamente puesto que en el listado oficial de los libros más vendidos en España en 1974 elaborado por el INLE (Instituto Nacional del Libro Español), *Azaña* figuraba al quinto puesto de la clasificación general y al primero en la lista de las obras de los autores españoles.³⁰⁰ El “regreso” de *Azaña* puso de manifiesto aquel lento movimiento de recuperación de las figuras soterradas al finalizar la contienda civil y que en la fase terminal de la dictadura volvieron a ser debatidas pública y más

²⁹⁸ Cf. J. A. GÓMEZ MARÍN, «*La cara de Dios*: Valle, de la “entrega” al “esperpento”», *Triunfo*, 541, 1973, pp. 30-31; ÍD., «Los plagios de Valle-Inclán», *Triunfo*, 543, 1973, pp. 43-44. J. AGUIRRE, «Sobre *La cara de Dios*, respuesta de Jesús Aguirre», *Triunfo*, 549, 1973, p. 45 (Aguirre era entonces el director literario de Taurus Ediciones); J. M. VICENT CERNUDA, «*La cara de Dios*», *Triunfo*, 547, 1973, p. 44 (Vicent Cernuda era el abogado de Carlos del Valle-Inclán).

²⁹⁹ Cf. M. ARAGÓN, «Manuel Azaña, premio Planeta 1973», *Triunfo*, 584, 1973, pp. 53-55; ÍD., «De nuevo sobre la novela de Azaña», *Triunfo*, 586, 1973, p. 17; M. VÁZQUEZ MONTALBÁN, «Si Azaña levantara la cabeza», *Triunfo*, 578, 1973, p. 67.

³⁰⁰ Fuente: Instituto Nacional del Libro Español. Circular 57/FC/AGD, 10 de enero de 1975. El listado del INLE fue publicado en *Triunfo* en un artículo de Antonio Burgos en el cual el periodista analizaba las modalidades de elaboración de los datos por parte del Instituto Nacional del Libro, subrayando los vicios que infirmaban los criterios de objetividad de las estadísticas que el Instituto facilitaba cada mes a los órganos de comunicación. Las encuestas del INLE se realizaban entre un número determinado de librerías de España y no incluían ni las obras de carácter popular ni determinadas colecciones, con el resultado de que en estas clasificaciones no figuraban los títulos de editoriales importantes como Barral Editores, Anagrama, Península, Cuadernos para el Diálogo, Siglo XXI, Istmo, Alberto Corazón, Laia, Taurus, Lumen, todas editoriales que en *Triunfo* tenían semanalmente su pequeña representación. Las empresas que sí se incluían en las estadísticas del INLE eran: Planeta (que en 1974 tenía trece títulos en la clasificación, situándose en el primer puesto de las editoriales “productoras” de *best-seller*), Plaza y Janés, Grijalbo, Destino, Seix Barral, Alfaguara, Alianza, Espasa Calpe. Lo que sí se podía concluir leyendo las clasificaciones del INLE era la «escasa presencia de valores culturales» en la lista o, mejor, la defensa de ciertos valores. Cf. A. BURGOS, «El INLE. ¿Una fábrica de *bestsellers*?», *Triunfo*, 647, 1975, pp. 32-33.

honestamente. Al nombre del presidente, habría que añadir los de los muchísimos intelectuales que, como Corpus Barga [Andrés García de Barga y Gómez de la Serna], Ramón J. Sender, Antonio Espina, Max Aub, Rosa Chacel, César M. Arconada, habían emprendido el camino del compromiso político, pagando su idealismo con el exilio.

En concomitancia con los cambios que estaban afectando la realidad española (todos imputables a la decadencia física de Franco y a la incertidumbre política que esta situación alimentaba), *Triunfo* empleó sus contenidos literarios para vehicular la nueva postura política que se identificaba con el futuro democrático de España: el socialismo. De ahí que en la revista se recuperen los intelectuales que antes de la Guerra civil directa o indirectamente habían abogado por esta vía política, de Miguel de Unamuno al caso más paradigmático de Ramiro de Maeztu, ofreciendo una interpretación de sus obras en clave socialista.³⁰¹ Con motivo de tratar a estos escritores-símbolos, *Triunfo* recuperó también sus escritos menos “dignos”, los que habían publicado por entregas como el folletín *La cara de Dios* de Valle-Inclán o *La guerra del Transvaal* y *Los misterios de la Banca de Londres* de Van Poel Krupp [Ramiro de Maeztu] (publicados entre 1900 y 1901 en el periódico *El País*),³⁰² y que en los años setenta se incluían todavía entre las manifestaciones subliterarias. La interpretación que se da en la revista de estas novelas impregnadas de «romanticismo sensiblero», como escribía en un comentario José Antonio Gómez Marín, ofrece una visión del fenómeno de los *feuilleton* desde la perspectiva de la estética de la recepción que, de hecho, parece tomar vuelo a partir de 1975, cuando en *Triunfo* se empezó a dedicar una mayor atención a las teorías semióticas tanto de Eco como de Jauss, compartiendo el enfoque crítico que estos estudiosos habían propuestos en sus ensayos y orientando el punto de vista sobre el nuevo sujeto de la crítica literaria: el público.³⁰³

A pesar de las polémicas y de esporádicos casos, se nota en *Triunfo* la silenciosa ausencia de los clásicos de las modernas letras hispánicas; con la exclusión de algunas reseñas dedicadas a la reedición del *Quijote* o de algún texto de Quevedo, la literatura

³⁰¹ Cf. J. L. ABELLÁN, «Ramiro de Maeztu o la voluntad de poder», *Triunfo*, 592, 1974, pp. 23-26; A. ELORZA, «Inman Fox: el joven Maetzu y el socialismo», *Triunfo*, 606, 1974, p. 77; F. PÉREZ GUTIÉRREZ, «La crisis modernista», *Triunfo*, 653, 1975, pp. 42-45; ÍD., «Un Unamuno inédito», *Triunfo*, 635, 1974, pp. 52-55.

³⁰² Cf. R. DE MAEZTU, *La guerra del Transvaal y los misterios de la Banca de Londres*, prólogo de E. Inman Fox, Madrid, Taurus, 1974.

³⁰³ Cf. L. CEPEDA, «Umberto Eco: la revuelta del público», *Triunfo*, 647, 1975, pp. 38-39; J. A. GÓMEZ MARÍN, «Maeztu, un folletín para un centenario», *Triunfo*, 648, 1975, pp. 40-42.

anterior al siglo XIX no recibe mención ni como sujeto literario ni como objeto de crítica.

3.3 LA NUEVA NOVELA ESPAÑOLA

Al finalizar los años sesenta, el panorama cultural español experimentó algunos cambios significativos: por un lado, en 1966 se aprobó la reforma de la Ley de Prensa e Imprenta (conocida también con el nombre de su promotor, el entonces ministro Manuel Fraga Iribarne) y por otro lado, con la publicación en 1967 de *Cien años de soledad* llegó a su cumbre el *boom* de la novela latinoamericana, que tanta influencia tendría en la así llamada “nueva novela española”. A estos acontecimientos hay que añadir un más fácil acceso a la producción literaria extranjera, la europea y norteamericana en mayor medida, debido al aumento en el mercado editorial peninsular de obras traducidas.³⁰⁴ Estos hechos acabaron condicionando de manera incontrovertible a la nueva generación de creadores españoles que, alcanzada la madurez en los años setenta, se conocen también como los “novísimos”, término éste acuñado de la antología poética de Castellet,³⁰⁵ pero que, por extensión, ha acabado por designar a todos los miembros de esta generación, tanto a los poetas como a los novelistas.

En los años setenta seguían publicando autores ya consagrados como Gonzalo Torrente Ballester,³⁰⁶ Camilo José Cela³⁰⁷ y Miguel Delibes, todos ellos máximos

³⁰⁴ Los efectos del impacto cultural que la literatura extranjera provocó en España están todavía por medir; habría que analizar de manera sistemática las traducciones y las versiones originales que se publicaron en la década para averiguar la recepción, la influencia, la difusión, los géneros, etc. de la literatura que se escribía en contextos ajenos a la situación española. Es lícito suponer, por ejemplo, que el desarrollo de las literaturas regionales hispánicas (catalana, gallega, etc.) siguiera las pautas marcadas por la narrativa hispanoamericana, caracterizada por la recuperación del patrimonio cultural y lingüístico indígena. Cf. P. SCHELESINGER, «On National Identity», *Social Science Information*, 25, 1987, pp. 219-264.

³⁰⁵ Cf. J. M. CASTELLET (ED.), *Nueve novísimos poetas españoles*, Barcelona, Ediciones Península, 2007 (1ª ed. Barcelona, Barral, 1970). Sobre los novísimos, véase el capítulo dedicado a la creación poética en el presente trabajo.

³⁰⁶ Torrente Ballester es uno de los casos excepcionales de autores que, con una producción literaria ya relevante y reconocida, no se acomodan y siguen su existencia creadora intentando evolucionar, experimentando constantemente nuevos caminos. Cf. J. BATLLÓ, «Gonzalo Torrente Ballester a estas alturas de la edad», *Triunfo*, 581, 1973, pp. 62-65; S. RODRÍGUEZ SANTERBÁS, «La saga / busca de G. T. B.», *Triunfo*, 517, 1972, p. 44.

³⁰⁷ A demostración de que en *Triunfo* no se incluían sólo comentarios encomiásticos, hay una muestra de una crítica fuertemente negativa dirigida a Camilo José Cela por Santiago Rodríguez Santerbás el cual, reseñando el drama *María Sabina* y la farsa *El carro de heno o el inventor de la guillotina* (Madrid, Alfaguara, 1970), calificó la labor de Cela de «incontenible diarrea literaria» y de «menopausia creadora». Tanta acritud se justifica por la acusación que Rodríguez Santerbás dirigió al escritor de *La*

representantes de la generación del 36, a los que hay que añadir los nombres de los escritores del “medio siglo” como Juan y Luis Goytisolo, Juan Benet, José María Caballero Bonald, Juan Marsé, Carmen Martín Gaité. Entre estos maestros se sitúa la tercera promoción de narradores de la posguerra, autores nacidos aproximadamente entre 1939 y 1951.³⁰⁸ Estos novelistas, que ya no compartían la estética realista de las décadas anteriores, intentaron renovar su oficio y su obra, bajo la influencia de la literatura que llegaba desde América, tanto la del norte como la del sur, y, dentro de los confines europeos, la francesa es la a que más guardan. Quizá no sea de sobra recordar que ésta es la primera promoción que no vive directamente la Guerra civil; no sufre por tanto los traumas relacionados con aquellos dramáticos días y, además, asiste con una mirada atenta y partícipe a la revolución cultural que el mayo francés supuso.³⁰⁹ A pesar de esto, los setenta empezaron sin mucha *verve*, con tímidos intentos experimentales, por un lado, y cierta nostalgia del realismo, por otro, en un clima general de «confusión e indiferencia», como escribió Eduardo García Rico.³¹⁰

El reconocimiento de una promoción realmente vanguardista es siempre difícil de determinar y normalmente las etiquetas que se ponen a un determinado movimiento literario “experimental” o escuela artística “innovadora” pierden su valor andando el tiempo; sin embargo, la necesidad de identificarse con una manifestación de ruptura indica la voluntad de cambio, que puede ser realizado o no, en un círculo de intelectuales o artistas. El mismo Vázquez Montalbán, representante de los “vanguardistas” catalanes, habló de la existencia de un renacimiento cultural circunscrito a Madrid y Barcelona y propiciado en parte por una situación económica favorable, pero «fundamentalmente por una necesidad voluntarista de superar tantos

familia de Pascual Duarte (1942), o sea de oportunismo; según el periodista, contrariamente a otros compañeros de su generación, al alcanzar el reconocimiento literario, Cela había preferido «inmortalizarse en vida, jugar al insurgente desde su sillón de la Real Academia, vender libros como quien vende churros». S. RODRÍGUEZ SANTERBÁS, «C. J. C.: vivir de las rentas», *Triunfo*, 420, 1970, pp. 47-48; X. L. MÉNDEZ FERRÍN, «Camilo J. Cela. El novelista es el moralista y biógrafo de su tiempo», *Triunfo*, 528, 1972, pp. 38-41.

³⁰⁸ Cf. Á. BASANTA, *Literatura de la posguerra: la narrativa*, Madrid, Cincel, 1986; I. MONTERO, «La novela española de 1955 hasta hoy», *Triunfo*, 507 (extra), 1972, pp. 86-95; I. SOLDEVILA DURANTE, *La novela desde 1936*, Madrid, Alhambra, 1980, 2 vols.

³⁰⁹ Lo cual está confirmado también por uno de los narradores “novísimos”, Terenci Moix [Ramón Moix], que en una entrevista con Luis Carandell explicó que su propia mitología debía mucho al clima cultural en el cual creció la generación de posguerra, «desarrollada en ella y sin haber conocido otro orden de cosas. [...] Debo mi obra a esta generación, a sus mitos, a sus alienaciones, a su fuerza probable y, en gran parte, a los que la han manipulado a través de todo ello». L. CARANDELL, «Terenci Moix y el sadismo de nuestra infancia», *Triunfo*, 409, 1970, p. 43.

³¹⁰ E. GARCÍA RICO, «Muchos nombres famosos, un nombre nuevo», *Triunfo*, 447, 1970, pp. 28-31:28.

años de mediocridad cultural y vivencial».³¹¹ Algunos de los representantes de la denominada escuela de Barcelona – entre estos, Manuel de Pedrolo, Jaume Vidal Alcover, Jordi Sarsanedas, Montserrat Roig, María Antonia Oliver – no compartieron la opinión de Vázquez Montalbán, lamentando por el contrario las dificultades de difusión de sus obras tanto en el circuito regional como en el nacional y la discriminación lingüística que tenían que padecer.³¹² A pesar de esto, creo más correcto identificar la vanguardia literaria con los esfuerzos realizados por las culturas provincianas que, al margen de la industria cultural de los dos centros catalizadores, intentaron recuperar y difundir su tradición lingüística y literaria. En este sentido, no limitaría la definición de novela experimental a la investigación formal de ciertos autores (con un ejemplo cumbre en *Reivindicación del conde don Julián* de Juan Goytisolo),³¹³ sino extendería esta categoría a la narrativa que se crea a la sombra de las dos capitales culturales españolas. La cuestión del bilingüismo es una constante en las reflexiones de los cuantiosos autores que se entrevistaron en *Triunfo* por patentes razones. Desde el punto de vista creativo, el idioma es el instrumento fundamental con el cual se expresa la imaginación; de ahí que ocupe una parte esencial en la reflexión estética de un escritor; pero hay que insertar todo esto en un contexto literario y político más general: por un lado, la renovación lingüística que la narrativa hispanoamericana había introducido en las letras hispánicas afectó también los productos novelísticos españoles; por otro lado, a menudo estos escritores pertenecían o simpatizaban por aquellos movimientos regionalistas que en el tardofranquismo estaban volviendo a cobrar fuerzas, reivindicando una mayor autonomía política y, por supuesto, también cultural. La atención que en *Triunfo* se dedicó a las manifestaciones marginadas se insertaba en una más amplia estrategia de promoción de un paradigma cultural diferente, alternativo al dominante. Esta posición fue respaldada también por la *auctoritas* de Fernando Lázaro Carreter, el cual en una entrevista declaró:

³¹¹ M. VÁZQUEZ MONTALBÁN, «¡La *gauche divine*! Un informe subnormal sobre un fantasma cultural», *Triunfo*, 452, 1971, pp. 21-25:24.

³¹² Cf. M. BAYON, «Pedrolo: el peso de lo heterodoxo», *Triunfo*, 654, 1973, p. 42; M. A. Capmany, «Escribir en catalán», *Triunfo*, 560, 1973, pp. 28-31; M. ROIG, «El aliento poético de Mercé Rodoreda», *Triunfo*, 572, 1973, pp. 35-39; ÍD., «El catalán en el bachillerato», *Triunfo*, 571, 1973, pp. 28-29; ÍD., «Primer encuentro de escritores catalanes», *Triunfo*, 701, 1976, pp. 46-47; J. QUIJANO, «Francisco Candel, un obrero de la pluma», *Triunfo*, 654, 1973, pp. 32-33.

³¹³ Cf. J. GOYTISOLO, *Reivindicación del conde don Julián*, México, Joaquín Mortiz, 1970; J. ORTEGA, «Preguntas a Juan Goytisolo», *Triunfo*, 592, 1974, pp. 35-37; M. VÁZQUEZ MONTALBÁN, «Blanco White: la maldición del renegado», *Triunfo*, 592, 1974, pp. 34-35; ÍD., «Juan Goytisolo o la reivindicación de Boabdil el chico», *Triunfo*, 451, 1971, pp. 62-64.

La unidad idiomática no es un hecho natural y, por tanto, en cierto modo incontrolable por el hombre, sino que se trata de un hecho de cultura, que necesita de una atención explícita y de acuerdos entre sus hablantes para que no se rompa.³¹⁴

A esto hay que añadir la tendencia a la fosilización de aquella cultura que intentara imponer unas normas fijas a la evolución de su lengua; de ahí que en *Triunfo* se defendieran aquellas manifestaciones literarias que empleaban sus lenguas “periféricas” para vehicular su cultura, porque se interpretaba la riqueza e idiosincrasia lingüísticas como una manera para mantener viva la tradición más auténtica de España.

La novela andaluza fue una de las primicias de estos intentos de renovación. Según la cronología propuesta por Juan de Dios Ruiz Copete, la nueva narrativa sureña vivió su momento de auge entre 1968 y 1972 debido a la publicación de novelas de Manuel Andújar, Antonio Burgos, Alfonso Grosso, José María Vaz de Soto, etc., cuando periódicos y revistas quisieron ver en el renacimiento de estas letras un fenómeno parecido al siempre aclamado y rentable *boom* latinoamericano.³¹⁵ Pero, ¿existió realmente este movimiento o se trató más bien de otro experimento editorial avalado por el omnipresente Carlos Barral? La impresión de que Andalucía había vuelto a ser tierra fértil estaría fomentada por el número de premios (diecinueve) que se otorgaron a autores nacidos en la región en tan sólo una década (1967-1975).³¹⁶ *Triunfo* pudo aventajarse de una mirada privilegiada, desde el interior del supuesto fenómeno, puesto que entre sus colaboradores se hallaba el sevillano Antonio Burgos, incansable promotor de su tierra y representante de prestigio de la renovación cultural que se estaba intentando promover desde la marginada Andalucía.³¹⁷ Sin embargo, a despecho de los

³¹⁴ J. RÁBAGO, «Lingüística: una investigación en marcha. Entrevista con Lázaro Carreter», *Triunfo*, 728, 1977, pp. 44-45:45.

³¹⁵ J. DE DIOS RUIZ COPETE, *Introducción y proceso a la nueva narrativa andaluza*, Sevilla, Publicaciones de la Diputación Provincial, 1976; cf. también J. A. FORTES, *La nueva narrativa andaluza: una lectura de sus textos*, Rubí (Barcelona), 1990; F. MORALES LOMAS, *Literatura de Andalucía. Narradores del siglo XX*, Málaga, Consejería de Educación de la Junta de Andalucía, 2001; ÍD., *Narrativa andaluza fin de siglo (1975-2002)*, Málaga, Ediciones Aljaima, 2005.

³¹⁶ José María Martínez Cachero enumera los siguientes: 1967 premio Elisenda de Montcada a Manuel Ferrand; 1968 premio de la Crítica a Luis Berenguer y premio Planeta a M. Ferrand; 1969 premio Miguel de Cervantes a L. Berenguer; 1970 M. de Cervantes a Ramón Solís; 1971 premio Nadal a José María Requena, premio de la Crítica a Alfonso Grosso y Sésamo a Julio M. de la Rosa; 1972 premio de la Crítica a Francisco Ayala, Alfaguara a L. Berenguer, Ciudad de Marbella a Antonio Burgos, Biblioteca Breve a José Leyva y Ateneo de Sevilla a Manuel Barrios; 1973 premio Alfaguara a A. Grosso; 1974 premio M. de Cervantes a Aquilino Duque y Barral a José Manuel Caballero Bonald; 1975 premio de la Crítica al mismo Caballero Bonald y Ciudad de Barcelona a Manuel Barrios; 1977 premio Nadal a José Asenjo Sedano. Cf. J. M. MARTÍNEZ CACHERO, *La novela española entre 1936 y 1980*, cit., pp. 309-315.

³¹⁷ Cf. J. A. GÓMEZ MARÍN, «Los toques de Antonio Burgos», *Triunfo*, 482, 1971, pp. 49-50.

premios concedidos y de cierto espacio en la prensa especializada, el fenómeno de los “narraluces” no pasó los límites de su región, debido esto también a los problemas de producción, distribución y difusión que las micro-literaturas como la andaluza encontraban.

Ya casi envejecida la moda de la novela andaluza, al comienzo de los setenta el mercado editorial intentó producir otro *boom*, el de la narrativa canaria, enmarcado en la vía experimental y consagrado en la mesa de la crítica con la publicación en 1973 de la antología narrativa *Aislada órbita* a cargo de Rafael Franquelo.³¹⁸ *Triunfo* participó en el descubrimiento de esta realidad que, por quedar geográfica y culturalmente lejana de la capital, seguía permaneciendo casi desconocida al público de la península. Pudo hacerlo también gracias a la presencia en su equipo redaccional de uno de los protagonistas del renacimiento de las letras canarias, el escritor y periodista Juan Cruz Ruiz, que en la revista firmaba sus comentarios también con el seudónimo de Silvestre Codac. Cruz Ruiz se inscribía en la línea de la novela experimental, mereciendo la definición de «testimonio existencial recreado literariamente».³¹⁹

Como ya la narrativa andaluza y la canaria, también la “nova literatura galega” (con lo cual se identificaba la producción escrita en el idioma vernáculo) venía padeciendo dos graves desventajas: en primer lugar, no se le reconocía su estatus de producto cultural autónomo y auténtico y por consiguiente tenía que sufrir un descrédito a nivel nacional, que llevaba a la segunda consecuencia negativa, o sea la falta de una red de difusión editorial que garantizara un contacto con los otros centros del país. Los premios literarios, como por ejemplo el Premio Galicia del Centro Gallego de Buenos Aires fallado en 1970, intentaban llenar este *gap* sirviendo a la vez de estímulo para los creadores gallegos y de canal de comunicación con el exterior de la región, pero con resultados aproximativos.³²⁰ Por lo que a la novela se refiere, la real existencia de una producción de valor está puesta en cuestión por los lectores mismos de la revista que, estimulados por el comentario de Perfecto Conde Muruais sobre la novela *Adiós, María* de Xohana Torres (Premio Galicia 1970), plantearon sus dudas sobre la originalidad de estas creaciones, escritas sí en el idioma regional, pero que desde el punto de vista estético no suponían ningún avance o experimentación narrativa sino como una

³¹⁸ R. FRANQUELO (ED.), *Aislada órbita*, Las Palmas, Inventarios Provisionales, 1973.

³¹⁹ P. FERNAUD, «Crónica de la nada hecha pedazos», *Triunfo*, 548, 1973, p. 53.

³²⁰ Cf. P. CONDE MURUAIS, «Hacia el desarrollo de la novela gallega», *Triunfo*, 484, 1972, p. 46.

emulación de la novela latinoamericana.³²¹ La polémica entre los lectores surgida a consecuencia de la reseña de Conde Muruais condujo a la publicación en *Triunfo* de un estudio más detenido sobre la literatura gallega contemporánea. En su artículo, Xosé Alonso Montero proporcionaba una serie de escuetos datos acerca del (sub)desarrollo de la cultura en gallego, en una perspectiva histórica que abarcaba desde la posguerra hasta la actualidad. Analizando el público-destinatario según unos criterios socio-lingüísticos, el artículo ponía de relieve los límites que la recepción de una producción escrita en la lengua regional encontraba.³²² Casi paradójicamente, la literatura gallega era más apreciada en el extranjero, en los países que habían acogido a tantos exiliados y emigrados, donde tenía una red de editoriales que publicaban obras en el idioma originario y una tribuna de periodistas e intelectuales interesados en la difusión de esta producción; muy a menudo, también los creadores gallegos que vivían en su región tenían que editar sus obras en el extranjero, antes de que llegaran a distribuirse en el territorio nacional. Los exiliados, por otra parte, tenían el problema contrario, o sea podían esperar en mayores posibilidades de publicación, siempre y cuando quedaran fuera de los confines españoles. Baste pensar que Xosé Neira Vilas, uno de los escritores más leídos en la historia de la literatura gallega, exiliado desde 1949, había publicado su novela *Memorias dun neno labrego* en 1961 en Buenos Aires (Edición do Castro) y tuvo que esperar hasta 1968 para que su obra se propusiera en el mercado español, llegando inesperadamente, en 1972, a la cuarta edición.³²³ Los problemas que Alonso Montero detectaba eran los que también afectaban las otras expresiones no-castellanas: dicotomía entre la mayoría de vernáculo hablantes de baja extracción social y la minoría cultivada de habla castellana y simpatizantes del idioma originario; escasa fabricación de productos autóctonos, cuando mucho reservados a la minoría y costosos, y falta de una literatura de quiosco que acercara al público menos letrado a la afición por la lectura; falta de un sistema educativo y comunicativo aptos a la formación de una

³²¹ Cf. J. C. ARIAS, «El cuento gallego», *Triunfo*, 488, 1972, p. 40; E. BLANCO-AMOR, «El idioma gallego, hoy», *Triunfo*, 611, 1974, pp. 43-45; X. CASTRO, X. MARÍN, R. PATIÑO, «Dibujantes gallegos», *Triunfo*, 490, 1972, p. 40; M. CATOIRA, «Un novelista gallego», *Triunfo*, 489, 1972, p. 42; C. ESTÉVEZ, M. PERNAS, «Rescate de Rafael Dieste», *Triunfo*, 612, 1974, pp. 50-52; J. F. GONZÁLEZ, «La novela gallega. Nueva ruptura con la realidad», *Triunfo*, 487, 1972, p. 43; J. SOTO, «La novela gallega. Un género que no existe», *Triunfo*, 487, 1972, p. 43.

³²² Cf. X. ALONSO MONTERO, «La literatura gallega de hoy: un fenómeno conflictivo», *Triunfo*, 498, 1972, pp. 36-37. Lamentablemente, dos años después, María José Queizán volvería a confirmar los mismos problemas que los expresados por Alonso Montero. Cf. M. J. QUEIZÁN, «¿Por qué es barroca la literatura gallega?», *Triunfo*, 622, 1974, pp. 30-31.

³²³ Cf. X. ALONSO MONTERO, «Neira Vilas, en Galicia», *Triunfo*, 524, 1972, pp. 53-54.

base más amplia de lectores; falta de una eficaz red de difusión de los productos.³²⁴ De acuerdo con Enrique Ruiz García, la literatura, y más en general la cultura, seguiría siendo un privilegio hasta que los sistemas de producción y reproducción continuaran permaneciendo sometidos a la lógica del mercado y hasta que los medios de control siguieran obligando al empleo de un metalenguaje comprensible sólo por una parte de la audiencia.³²⁵

Al comienzo de la década, la narrativa española se hallaba en el aprieto entre la novela hispanoamericana, que seguía protagonizando las páginas de las revistas y los escaparates de las librerías, y la conflagración de la polémica que derivó de la publicación de la antología poética *Nueve novísimos poetas españoles*.³²⁶ De las reseñas que se escribieron en este periodo, se halla testimonio de que en *Triunfo* se seguía identificando el efectivismo de cierta narrativa española con las experimentaciones formales y lingüísticas que se habían llevado a cabo en la cercana Francia durante los años sesenta (el *nouveau roman*),³²⁷ cuyo influjo seguía siendo evidente en la así denominada “novela objetivista” al estilo de Jorge Cela Trulock, hermano del más conocido Camilo José Cela.³²⁸ Sin embargo, los nombres más llamativos y que recurren con mayor frecuencia en esta etapa de la literatura ibérica son los de Ana María y Terenci Moix, por una parte, representantes de la supuesta escuela narrativa catalana, y el de Juan Benet, por otra.³²⁹ En el caso de los dos hermanos Moix, la crítica de *Triunfo* se dividió entre los que reconocían un valor positivo en la prosa y en el estilo llanos que Ana María había empleado en su novela *Julia* (Barcelona, Seix Barral, 1970); se interpretaban la sencillez y la simple estructura narrativa como una respuesta a los

³²⁴ Cf. M. VÁZQUEZ MONTALBÁN, «Escribir en catalán, publicar en catalán», *Triunfo*, 471, 1971, pp. 40-41.

³²⁵ Cf. E. RUIZ GARCÍA, «Tecnología y dictadura», *Triunfo*, 502, 1972, pp. 10-12; ÍD., *La descolonización de la cultura*, Barcelona, Planeta, 1972. Cf. también J. C. MAINER, *El consumo de la cultura*, en ÍD., *De postguerra (1951-1990)*, Barcelona, Crítica, 1994, pp. 116-142.

³²⁶ Cf. J. M. CASTELLET (ED.), *Nueve novísimos poetas españoles*, cit.

³²⁷ En la definición de Ramón Chao, el *nouveau roman* se caracterizaría por la «ruptura del discurso narrativo, rechazo del personaje y de la psicología, importancia privilegiada de la mirada y de los objetos, exploración deliberada de los recursos materiales ofrecidos por el idioma, innovaciones sintácticas y tipográficas, manipulación del tiempo, del decorado, etcétera, todo ello enumerado sin la pretensión de citar todos los elementos». R. CHAO, «Giscard, N. Sarraute, Kubrick», *Triunfo*, 716, 1976, p. 62.

³²⁸ Cf. E. GARCÍA RICO, «El inventario de J. C. Trulock», *Triunfo*, 409, 1970, pp. 43-44; ÍD., «Jorge Cela Trulock: “Me aburre escribir”», *Triunfo*, 422, 1970, p. 37.

³²⁹ Es significativo que en el ensayo de José Corrales Egea titulado *La novela española actual: ensayo de ordenación* y publicado en 1971 (Madrid, Edicusa), el crítico incluyera en la nómina de los autores más representativos a Cela, Carmen Laforet, Miguel Delibes, Ignacio Agustí, Gironella y de los verdaderamente “actuales” nombrara a Juan Benet, silenciando por completo los exponentes de las microliteraturas regionales. Cf. J. A. GÓMEZ MARÍN, «La novela española actual», *Triunfo*, 481, 1971, p. 53.

tecnicismos de los epígonos del *nouveau roman*, como una tentativa para que los lectores volvieran a acercarse a la narrativa. Terenci Moix resumía el estereotipo del novelista novísimo, cuya prosa mezclaba elementos heterogéneos, típicos de la estética *camp*, con el uso del catalán como lengua creadora, reivindicando de esa manera una independencia tanto artística como intelectual. Benet, al contrario, se insertaba entre los escritores “difíciles”, de sólida formación cultural, por tanto “preparado”, como le definió Eduardo García Rico, o sea un narrador que conocía y dominaba con originalidad e ingenio el arte de escribir.³³⁰

A finales de 1972, Carlos Barral publicó en *Triunfo* un artículo en el que llamaba a la necesaria recuperación de la narrativa peninsular, poniendo así en marcha un nuevo caso editorial, el del *boom* de la nueva novela española.³³¹ Afirmaba en su artículo, que de hecho fue recibido casi como un manifiesto de las nuevas letras ibéricas:

Tengo el convencimiento de que sí existe, o comienza por lo menos a existir, una novela española y latinoamericana posterior al *boom*, una literatura que en su conjunto se debería definir como menos anecdótica, más preocupada por el material lingüístico y por las significaciones generales y aleatorias.³³²

Barral indicaba el nuevo rumbo en las figuras de Félix de Azúa, Javier Fernández de Castro, Ana María Moix, Carlos Trías y Javier del Amo (que el editor definía como “novísimos”) y en Antonio Ferrés, Juan García Hortelano, Concha Alós, Germán Sánchez Espeso y Ramón Carnicer (que pertenecerían a promociones anteriores, pero cuya obras estaban siguiendo una evolución continua y original). A partir de la publicación del comentario de Barral, se empezó a hablar de *postboom* de la

³³⁰ Comentaba García Rico: «Por fin tenemos un novelista “preparado”, que domina una dialéctica, es brillante y sabe de qué tema se habla cuando sale a relucir la palabra novela. Sin incurrir en ningún asombro provinciano, puede asegurarse que Benet sabe muchas cosas. También sabe servirse de ellas en un momento tan confuso como éste, en que todos los gatos son pardos y resulta difícil que se valore una empresa seria». E. García Rico, «Muchos nombres famosos, un nombre nuevo», *Triunfo*, 447, 1970, pp. 28-31:29. Pere Gimferrer volvería a respaldar el juicio sobre Benet cuando, al reseñar su nueva novela *Una tumba* (Barcelona, Editorial Lumen, 1971), comentó: «Benet es uno de los contadísimos novelistas españoles de posguerra que han hecho avanzar algo la prosa castellana y, al propio tiempo, es quizá de todos ellos el que más debe a los modelos clásicos». P. GIMFERRER, «Juan Benet, de nuevo en Región», *Triunfo*, 475, 1971, pp. 54-55.

³³¹ Cf. C. BARRAL, «Enfrentamientos novelísticos de continente a continente», *Triunfo*, 522, 1972, pp. 36-37. Para una breve reconstrucción cronológica del “nacimiento” de la nueva novela española, cf. en particular el capítulo «Historia de un lanzamiento editorial» en J. M. MARTÍNEZ CACHERO, *La novela española entre 1936 y 1980*, cit., pp. 316-327.

³³² C. BARRAL, «Puntualización de motivos. Enfrentamientos novelísticos de continente a continente», *Triunfo*, 522, 1972, pp. 36-37. Cf. también BARONESA D'ORCY [M. VÁZQUEZ MONTALBÁN], «La batalla de Covadonga y la Ostpolitik», *Triunfo*, 526, 1972, p. 56; [SIC] GARCÍA ALJAQUEN, «¿Epitafio para un boom?», *Triunfo*, 532, 1972, pp. 53-54.

narrativa latinoamericana y de nueva novela española. El imprevisto renacimiento de la narrativa ibérica tiene dos justificaciones substanciales: por una parte, respondía a la tentativa de las empresas por promover un producto cultural autóctono, o mejor, cabalgando la ola del éxito de la novela hispanoamericana, las editoriales intentaron crear un parecido efecto *boom* en la producción peninsular; por otra parte, después de una década de periódicas y continuas inundaciones de obras latinas en el mercado europeo, era previsible que se engendrara un efecto de inflación en detrimento de la narrativa hispanoamericana.

A partir de la publicación del artículo de Barral, los autores señalados por el editor catalán empezaron o volvieron a ocupar un lugar privilegiado en las páginas literarias de *Triunfo*, como la promesa José María Vaz de Soto³³³ y los ya conocidos Juan García Hortelano³³⁴ y Antonio Ferres,³³⁵ recibiendo generalmente juicios positivos por los logros de sus investigaciones lingüísticas y formales. El grado de experimentación de una novela se evalúa en *Triunfo* según el equilibrio entre reflexión formal y capacidad de activar en el lector su sentido crítico hacia la acción presentada (que muy a menudo se relaciona con episodios autobiográficos de los autores). Todos los partidarios de la experimentación narrativa, del ya clásico Juan Goytisolo al novel Mariano Antolín Rato, estaban de acuerdo de que era necesaria una ruptura con la narración lineal y con un lenguaje que se percibía como instrumento de opresión; de ahí que los autores experimentaran una nueva sintaxis lingüística y gráfica, intentando reformar las estructuras de la frase y también, si fuera posible, las estructuras del poder.

Aunque los ambiciosos propósitos auspiciados por Barral no se cumplieron del todo, el proyecto logró un objetivo igual de difícil, o sea despertar el somnoliento panorama cultural español de su larga apatía. El fenómeno de la nueva novela se articuló en dos tendencias principales: una que recuperaba el realismo tradicional, pero

³³³ Una promesa cumplida puesto que Vaz de Soto, después de haberse insertado en el panorama de las letras españolas con dos novelas experimentales o, si se prefiere, intelectualistas (*El infierno y la brisa*, de 1971, y *Diálogos del anochecer*, del año siguiente), se acercó al realismo (*El precursor*, de 1975), llegando finalmente a un buen compromiso entre las dos componentes narrativas en *Fabían*, de 1977. Cf. C. ALONSO DE LOS RÍOS, «La historia de nuestra adolescencia», *Triunfo*, 461, 1971, p. 47; ÍD., «Vaz de Soto: novela y diálogo moral», *Triunfo*, 776, 1977, p. 57; M. BAYON, «Los terribles curas», *Triunfo*, 806, 1978, p. 42; J. A. GÓMEZ MARÍN, «Vaz de Soto: *Diálogos del anochecer*», *Triunfo*, 530, 1972, 53; V. MÁRQUEZ REVIRIEGO, «*El precursor*: un monólogo para seguir», *Triunfo*, 660, 1975, p. 62; R. UTRERA, «Vaz de Soto: la educación franquista en un colegio de curas», *Triunfo*, 793, 1978, p. 36.

³³⁴ Cf. M. VILUMARA, «El “gran momento” de García Hortelano», *Triunfo*, 531, 1972, pp. 55-56.

³³⁵ Cf. A. FERRES, «El miedo al futuro en nuestra narrativa», *Triunfo*, 812, 1978, p. 33; L. SAAVEDRA, «La novela insinuada de Antonio Ferres», *Triunfo*, 552, 1973, p. 45.

con una reflexión lingüística renovada; y otra que intentaba acercarse al experimentalismo literario de las vanguardias europeas, mereciendo el membrete de “antinovela”, que según Gómez Marín se caracterizaría por

la tendencia a prescindir de las fábulas; desmitificación del héroe o renuncia al sentido pragmático de la narración; manipulación del tiempo, en el doble sentido de una notable reducción de la proyección temporal empleada y de una radical eliminación de su trascendencia cronológica; empleo del “punto de vista” o especial presencia del autor en el seno de la acción narrativa.³³⁶

Según otra interpretación, la de Martín Vilumara, en la “antinovela” se borran «los tres elementos tradicionales de la obra narrativa: planteamiento, nudo y desenlace, y, a la vez, se renuncia por sistema a todo recurso “objetualista”, “psicologista”, etc.». ³³⁷ Entre los autores consagrados, Camilo José Cela representaría el ejemplo máximo de las transformaciones que la narrativa española estaba experimentando: de la fase tremendista, Cela había pasado por la social, hasta alcanzar los límites de la “antinovela” con *Oficio de tinieblas 5* (Barcelona, Noguer, 1973).

Con motivo de comentar la nueva novela de Manuel Vázquez Montalbán, *Happy End* (Barcelona, La Gaya Ciencia, 1974), se introdujo en *Triunfo* el concepto de “postnovela” para indicar una narración que insistía en la utilización de los mitos contemporáneos (cine, música, literatura, etc.) para crear «una ficción cuya última intencionalidad sigue siendo, también, no el provocar un placer estético, sino una reflexión política en el lector». ³³⁸ Aunque sin ponerle una etiqueta, Juan Goytisolo también atestiguó la existencia y evolución de una experimentación novelística que se desarrollaría cumplidamente en la década de los ochenta y que se conoce hoy con el nombre de novela posmoderna; Goytisolo en una entrevista de 1975 confirmó la presencia de una nueva concepción del hecho literario que aunaba «los elementos narrativos, poéticos y críticos en el interior del espacio textual», una definición que anticipa la de metanovela relacionada con la narrativa de los años ochenta. ³³⁹ El escritor catalán volvería a confirmar la necesidad de una evolución de la creación literaria que abatiera las barreras entre escritor y crítico, entre obra creada y obra interpretada; según Goytisolo, el autor tenía que asumir al mismo tiempo el rol activo y pasivo, de poeta-crítico y crítico-poeta, para lograr crear «textos que sean a un tiempo crítica y creación,

³³⁶ J. A. GÓMEZ MARÍN, «Santos Sanz: *Tendencias de la novela*», *Triunfo*, 526, 1972, p. 59.

³³⁷ M. VILUMARA, «Para rechazar una dimisión», *Triunfo*, 592, 1974, p. 42.

³³⁸ ÍD., «La postnovelística de Vázquez Montalbán», *Triunfo*, 604, 1974, pp. 73-74.

³³⁹ C. ALONSO DE LOS RÍOS, «Juan Goytisolo sin tierra», *Triunfo*, 673, 1975, pp. 26-28.

literatura y discurso sobre la literatura y, por consiguiente, capaces de encerrar en sí mismos la posibilidad de una lectura simultáneamente poética, crítica, narrativa».³⁴⁰ Es sintomático que teóricos como Jean-François Lyotard y Jacques Derrida estuvieran desarrollando unas hipótesis muy parecidas, que acabarían por recibir el membrete de “crítica postmoderna”. A finales de 1976, Leopoldo Mateo utilizó por primera vez en *Triunfo* el término “metanovela” para definir aquella novela que es también

una investigación sobre el oficio de narrar, sobre la magia de la palabra escrita. [...] Meditaciones lúdicas sobre lenguajes y convenciones del pasado, acotaciones a obras reales o imaginarias, ensayos, experimentos estructurales, manipulación de artificios formales.³⁴¹

Triunfo ofreció sus escaparates para la promoción de la narrativa experimental que Barral intentó lanzar en el mercado; sin embargo, los esfuerzos de la revista no se centraron únicamente en esta corriente, sino se pusieron a disposición de la otra vertiente mayoritaria que venía desarrollándose desde las décadas anteriores, la de la narrativa realista. Entre los renovadores del género que reciben los elogios de los comentaristas de *Triunfo* se situaba Isaac Montero, un autor que en pleno auge de la novela experimental, publicó acto seguido dos obras que se adscribían en la corriente realista, pero que lograban superar la acusación de esterilidad y el exceso de asepticidad de una parte de esta producción.³⁴²

En el marco de la cultura alternativa, a la cual también *Triunfo* pertenecía, la reflexión histórica tuvo una importancia fundamental; la perspectiva historiográfica que se defendía en la revista se inserta en la línea del pensamiento marxista, con una deuda manifiesta con la escuela de los *Annales* y, más aún, con la corriente capitaneada por Vicens Vives y Manuel Tuñón de Lara. El debate sobre el pasado de España con el dictador aún en vida no fue posible sino de manera muy compasada; sin embargo, en el tardofranquismo el número de publicaciones de ensayos históricos aumentó de modo exponencial, con enteras colecciones dedicadas a la indagación y recuperación de la memoria (la misma empresa editorial de *Triunfo* de 1974 a 1982 editó el mensual *Tiempo de historia* con la finalidad de rescatar el pasado español en una perspectiva

³⁴⁰ J. GOYTISOLO, «Escritores, críticos y fiscales», *Triunfo*, 683, 1976, pp. 46-50:50.

³⁴¹ L. MATEO, «John Barth, o el placer de narrar», *Triunfo*, 726, 1976, p. 60.

³⁴² Las novelas eran: I. MONTERO, *Documentos secretos*, Madrid, Al Borak, 1972; ÍD., *Los días de amor, guerra y omnipotencia de David el Callado*, Barcelona, Plaza y Janés, 1972. Cf. M. VILUMARA, «Isaac Montero: luz y taquígrafos», *Triunfo*, 543, 1973, pp. 44-45; cf. también J. RODRÍGUEZ PADRÓN, «Isaac Montero: el realismo posible», *Triunfo*, 640, 1975, pp. 47-48.

menos viciada por los prejuicios franquistas).³⁴³ No sorprende por tanto que en la revista se dedicara una cierta atención a las novelas históricas y a las de testimonio³⁴⁴ porque ofrecían un aporte original en la interpretación de los hechos concretos, rescatando figuras y acontecimientos a menudo marginales con respecto a la Historia, pero que se acercaban mayormente a la cotidianidad del lector. La referencia obligada iba en dirección de Galdós, el autor que se reconocía como uno de los máximos representantes de la novela realista y por tanto como uno de los precursores de la moderna narrativa histórico-social. Lo cual se reflejó en la atención que el mercado editorial, y por consiguiente los medios culturales como *Triunfo*, volvió a dedicar al autor de *Marianela*.³⁴⁵ En la línea de Galdós se insertó Manuel Andújar, un escritor que actualizó los preceptos narrativos de su maestro, adaptándolos a algunos episodios particularmente discutidos en la reciente historia de España, sacados del periodo de la Guerra civil; ahí radicaba el proyecto de su novela *Historias de una historia* (Madrid, Al Barak, 1973), que seguía cronológicamente sus otras obras de tema histórico como *Partiendo de la angustia y otras narraciones* (México, Moncayo, 1944) y *Vísperas* (Barcelona, Editorial Andorra, 1970).³⁴⁶

Como consecuencia inmediata del éxito, más o menos efímeros, de la nueva novela española, las editoriales empezaron a inundar el mercado con antologías narrativas y guías de lectura que tenían que ayudar en la elección y comprensión de unas obras no siempre de fácil acceso, como *Tendencias de la novela española actual (1950-1970)* por Santos Sanz Villanueva (Madrid, Edicusa, 1972), la *Guía de literatura catalana contemporánea*, firmada entre otros por José María Castellet (Barcelona,

³⁴³ La colección completa de *Tiempo de Historia* (1974-1982) es accesible en versión digital en el mismo dominio de *Triunfo*: <http://www.triunfodigital.es>

³⁴⁴ Rodríguez Santerbás definió la novela testimonio como: «Novela-verdad, novela-reportaje, novela-testimonio... La terminología definidora es, en este caso, lo de menos. Lo importante es precisar que se trata de un género en el que toda intervención subjetiva del "narrador" se ha eliminado al máximo. [...] Estimo que la novela-testimonio – o, en términos más amplios, toda creación artística de índole testimonial – debe ser, ante todo, valorada en función de su eficacia». S. RODRÍGUEZ SANTERBÁS, «La novela-testimonio: de Oscar Lewis a Miguel Barnet», *Triunfo*, 448, 1971, pp. 36-37:37.

³⁴⁵ Cf. P. BERBÉN [E. HARO TECGLÉN], «Galdós, en *Le Monde*», *Triunfo*, 426, 1972, p. 38; J. I. FERRERAS, «Galdós y los gochistas de 1868», *Triunfo*, 560, 1973, pp. 42-43; E. GARCÍA RICO, «Galdós, vivo», *Triunfo*, 408, 1970, p. 42; J. A. GÓMEZ MARÍN, «El naturalismo de Galdós», *Triunfo*, 498, 1972, pp. 46-47; ÍD., «La familia de León Roch», *Triunfo*, 525, 1972, pp. 47-48; J. MONLEÓN, «Objetivo: Pérez Galdós», *Triunfo*, 462, 1971, pp. 28-31; S. RODRÍGUEZ SANTERBÁS, «Galdós, novelista primerizo», *Triunfo*, 444, 1970, pp. 40-41.

³⁴⁶ Cf. J. ESTEBAN, «Manuel Andújar o la literatura del arraigo», *Triunfo*, 562, 1973, p. 42.

Edicions 62, 1973),³⁴⁷ *La novela española entre 1939 y 1969. Historia de una aventura* de José María Martínez Cachero (Madrid, Castalia, 1973),³⁴⁸ *Novela de los orígenes y orígenes de la novela* de Marthe Robert (Madrid, Taurus, 1973),³⁴⁹ *Teoría de la novela* por Germán y Agnes Guillón (Madrid, Taurus, 1974),³⁵⁰ *Novela y cultura española de posguerra* de Fernando Álvarez Palacios (Madrid, Edicusa, 1976), que fue el primer manual dedicado a la narrativa que se reseñó desde el comienzo de la transición y que pudo incluir en su crítica una reflexión sobre temas como la influencia de la guerra en la novela y los autores exiliados, argumentos prohibidos hasta entonces³⁵¹ y finalmente *De mitólogos y novelistas* de Carlos Blanco Aguinaga (Madrid, Ediciones Turner, 1976).³⁵²

Con el comienzo de la transición, desde las reseñas que se publican en *Triunfo* se nota un cambio en las modalidades novelísticas de la vanguardia narrativa española; se asiste a la vuelta de la novela de factura tradicional, muy cercana a aquel realismo que las promesas de la nueva narrativa española habían rechazado durante el franquismo.³⁵³ Se puede interpretar este regreso como una reacción ante la conquistada libertad de expresión: los autores, que antes habían buscado en la experimentación lingüística y formal un refugio para expresar su sensibilidad sin ver sus obras irremediamente rasgadas por la censura, con la muerte del dictador viven la necesidad de un compromiso más patente; la responsabilidad ética y social, que los escritores sienten como algo impostergable, se concretiza en la creación de una narrativa más lineal y sencilla, que intenta llamar a la vuelta del lector, recuperando de esta manera una relación que la novela experimental había en parte desatendido.

La nueva narrativa española de los años setenta fracasó como corriente de vanguardia real y de renovación porque no se realizaron aquellas condiciones que

³⁴⁷ Cf. M. VÁZQUEZ MONTALBÁN, «De Maragall a Brossa», *Triunfo*, 560, 1973, p. 45.

³⁴⁸ Cf. J. A. GÓMEZ MARÍN, «Otro libro sobre la novela española», *Triunfo*, 585, 1973, pp. 90-91; J. M. MARTÍNEZ CACHERO, «Censura y novela», *Triunfo*, 585, 1973, pp. 61-64.

³⁴⁹ El título mismo sugería la derivación de la perspectiva crítica de Roman Jakobson, que había dedicado un estudio a la expresión poética titulado justamente *Poetry of Grammar and Grammar of Poetry*. Cf. R. YAHNI, «Psicoanálisis y novela», *Triunfo*, 618, 1974, pp. 49-50.

³⁵⁰ ÍD., «La novela y sus teorías», *Triunfo*, 631, 1974, p. 77.

³⁵¹ Cf. V. MÁRQUEZ REVIRIEGO, «Proceso a la narrativa española», *Triunfo*, 690, 1976, pp. 50-51.

³⁵² Cf. J. ALFAYA, «Investigación viva», *Triunfo*, 698, 1976, pp. 65-66.

³⁵³ Es el caso, por ejemplo, de José María Vaz de Soto, un autor que pertenecía a la promoción de los “nuevos” novelistas respaldada por Carlos Barral; y si sus primeras obras, *El infierno y la brisa* (1971) y *Diálogos del anochecer* (1972), bien pueden ser insertadas en la corriente experimental, la tercera novela, *El precursor* (1975), se sitúa por escritura y asunto entre las filas de la novela tradicional. Cf. V. MÁRQUEZ REVIRIEGO, «*El precursor*: un monólogo para seguir», *Triunfo*, 660, 1975, p. 62.

Donald L. Shaw identifica en la creación de un movimiento de ruptura estética, o sea la emersión de

un número suficientemente grande de creadores dentro de un lapso de tiempo relativamente breve y el nivel cualitativo de sus creaciones debe superar el nivel normal. Cuando estas condiciones no se cumplen, la novedad tiende a no superar los límites de cierta zona geográfica o de cierta lengua.³⁵⁴

Un destino que caracterizó el núcleo fundamental de la narrativa española joven. Debido en parte a la fragilidad de este movimiento de renovación literaria y en parte causado por las transformaciones extraliterarias que estaban interesando el país, la novela sufrió una evidente pérdida de interés mediático.

A partir de 1976, *Triunfo* extendió el espacio dedicado a los comentarios y a las entrevistas (en particular con los protagonistas de la nueva escena política), en detrimento de la sección reservada a las reseñas, en la cual además se asistió a un aumento de la presencia de la literatura de ensayo (historiográfico, político, sociológico, científico), con una ulterior muestra de desafección por la producción novelística. La narrativa no desapareció de las páginas de crítica literaria de la revista, pero sí pagó su debilidad cualitativa; casi las únicas excepciones están representadas por los exiliados españoles que por fin podían regresar a su país o simplemente ver publicadas sus obras en patria, como en los casos de Ramón Sender, Eduardo Blanco-Amor y Jorge Semprún, que, casi paradójicamente, en 1977 recibió por su novela *Autobiografía de Federico Sánchez* el discutido premio Planeta.

3.4 LA NARRATIVA EXTRANJERA

La narrativa española sufrió muchas influencias extranjeras, de la corriente existencialista al *nouveau roman*, del estructuralismo a la narrativa de la contracultura, compartiendo en esto una actitud que caracterizaba toda la producción del mundo occidental en lo que se puede identificar como el comienzo de la era de la cultura globalizada. El fenómeno fue estudiado en particular por Domingo Pérez Minik en su ensayo *La novela extranjera en España* (Madrid, Taller de Ediciones, 1973), cuyos resultados se ven confirmados analizando las obras reseñadas en *Triunfo*.³⁵⁵ Las

³⁵⁴ D. L. SHAW, *Nueva narrativa hispanoamericana*, Madrid, Cátedra, 1983, pp. 211-212.

³⁵⁵ Cf. J. CRUZ RUIZ, «Domingo Pérez Minik: una crítica muy contaminada», *Triunfo*, 576, 1973, p. 71.

literaturas que recurren con mayor frecuencia son seguramente la inglesa y la rusa. En particular, por lo que se refiere a la británica, en los años setenta se asiste a la penetración de los autores posmodernos como William Golding, Muriel Spark, Iris Murdoch y Doris Lessing, siempre acompañados por la presencia de los máximos renovadores de la narrativa inglesa moderna: James Joyce y Virginia Woolf; el mercado editorial español demostró una cierta predilección también por la tradición anglosajona alternativa, proponiendo nuevas ediciones del polémico Jonathan Swift y de un malabarista del lenguaje como Lewis Carroll. La novela posmoderna norteamericana también tuvo su pequeña representancia en las páginas de *Triunfo*, en particular la firmada por autores como William Burroughs, John Updike y Donald Barthelme; la “nueva literatura”, como fue etiquetada esta corriente en la revista de Ezcurra, se caracterizaba por la fragmentación de la visión de la realidad que ofrecía en sus narraciones, hasta el punto de ser identificada con la “poética del fragmento” de la obra abierta teorizada por entonces por críticos como Umberto Eco y Octavio Paz.³⁵⁶

La literatura rusa podía presenciar en las páginas de *Triunfo* y los escaparates de las librerías españolas sin temor a represalias gubernamentales en las versiones de los maestros de la narrativa realista de matriz psicológica como León Tolstoï y Fiodor Dostoevskii, o aún Mijail Bulgakov y el premio Nobel de Literatura de 1970, Aleksandr Solzhenitsyn. La novela social aparece también en su vertiente italiana, con reseñas dedicadas a los autores comprometidos como Cesare Pavese, Alberto Moravia y Pier Paolo Pasolini.

Si por un lado se nota en *Triunfo* la constante presencia de los grandes nombres de la literatura mundial (a los ya citados habría que añadir los de Jean-Paul Sartre, Marguerite Yourcenar, Alain Robbe-Grillet, Thomas Mann, Hermann Hesse, Raymond Chandler, Vladimir Nabokov y un largo etcétera), por otro lado la literatura consagrada no ocupa el sitio privilegiado en la sección «Arte, letras, espectáculos», un lugar que está reservado a una producción literaria más efímera, pero más difundida entre los lectores: la subliteratura.

³⁵⁶ Cf. R. M. PEREDA, «*City Life*, o lo que se puede hacer con un *puzzle*», *Triunfo*, 643, 1975, pp. 38-39.

3.5 LA SUBLITERATURA

De acuerdo con Donald L. Shaw, la “gran literatura”, allí incluida la novela literaria, la moderna música, el arte no-figurativo, etc., crea hasta cierto punto su propio público y forma o cambia de manera reducida el pensamiento de una audiencia numéricamente limitada.³⁵⁷ El factor gusto-del-público, fundamental en un sistema cultural organizado como una industria, es determinante no en el segmento de la cultura de elite, sino en el de las diferentes subculturas, empleando el término en el sentido lato, para referirnos, por ejemplo, a la novela no-literaria, las películas comerciales, la música pop, etc. En *Triunfo* la subliteratura está presente y, lo cual es más significativo, se evalúa como una manifestación cultural tan digna de estudio como la consagrada. Las subliteraturas más comentadas corresponden a los géneros más impopulares entre la crítica académica (la ciencia ficción, la novela rosa y la policíaca, los cómix), pero que más séquito tenían entre el público; además, estas muestras alternativas se interpretaban como un intento de ruptura del pensamiento impuesto por la cultura oficial. La reevaluación de este material heterogéneo inserta *Triunfo* entre los órganos propulsores de la metodología de los *Cultural Studies* en España, ofreciendo con sus reseñas y comentarios una perspectiva crítica innovadora y a la vez un *corpus* original a través del cual elaborar datos de primera mano útiles para el estudio de las fuentes, muy a menudo efímeras, de la subliteratura.

Triunfo dedicó una atención notable a un género literario que nunca ha gozado de una particular simpatía entre la crítica, aunque sí experimente cíclicas recuperaciones: la ciencia ficción. El desdén que desde siempre acompaña este género se justifica por dos razones: el nivel literario medianamente bajo de los cuentos y novelas de ciencia ficción (desde ahora abreviada en CF)³⁵⁸ y el éxito comercial masivo del cual se alimenta esta literatura. Si se excluyen los casos de los autores canónicos como Cervantes o Shakespeare o, más recientemente, Gabriel García Márquez, la crítica

³⁵⁷ Cf. D. L. SHAW, *Nueva narrativa hispanoamericana*, cit., pp. 211-212.

³⁵⁸ Muy a menudo en *Triunfo* se prefirió la sigla SF (*science fiction*) a la de CF (ciencia ficción) porque, como explicaban en un artículo Eduardo Haro Ibars y Miguel Ángel Arenas, era la más conocida y empleada a nivel internacional y, además, porque «el término “ciencia ficción” no está siquiera reconocido por el Diccionario de la Real Academia Española y respondería entonces a una no entidad». El DRAE ha llenado el vacío y en su 22ª edición (2008) define la ciencia ficción como un «género literario o cinematográfico, cuyo contenido se basa en logros científicos y tecnológicos imaginarios». M. Á. ARENAS, E. HARO IBARS, «La ciencia ficción a la conquista de lo imaginario», *Triunfo*, 765, 1977, pp. 34-37.

subscribe la regla de lo inversamente proporcional, según la cual “mayor es el éxito de ventas, menor es el valor literario de la obra”. Los resultados de esta proporción forman el conjunto de la “literatura con minúscula”, según una proyectada clasificación todavía en boga durante los años setenta. Hay un magistral artículo de sociología de la literatura firmado por Manuel Vázquez Montalbán, en el cual el periodista comentaba los cambios culturales que estaban interesando el mercado editorial español y ofrecía su valoración de la dicotomía Literatura / literatura (se trata sin lugar a dudas de uno de los ejemplos señeros de la introducción y recepción de las teorías semióticas y de los *Cultural Studies* en España). Con respecto al “caso Márquez”, el comentarista escribía, no exento de ironía:

Es curioso, e incluso interesante, desmontar el mecanismo valorativo que ha degradado al “bestseller”. [...] Es curioso, porque recientemente, en el transcurso de una conversación a propósito de García Márquez y de – cómo no – *Cien años de soledad*, tuve que oírme el siguiente comentario: “Cuando la leí me gustó mucho, pero ahora, con tanta venta, empiezo a desconfiar”. Funcionaba un mecanismo aristocrático de la obra degustada por pocos, como el caviar de importación o las vacaciones en las Bahamas.³⁵⁹

La posición de los comentaristas de *Triunfo* discrepa con la tendencia mayoritaria; aunque reconociendo la discontinuidad de la calidad de esta producción, la revista adoptó una actitud abierta ante el estudio de este subgénero. La explicación es doble: por un lado *Triunfo*, por su carácter de publicación de cultura general, reflejaba en sus contenidos al lector medio, interesando tanto en el artículo de política internacional como en la economía de mercado, en el congreso de los jóvenes filósofos y en la literatura de consumo, como justamente la CF; por otro lado, el renacimiento de esta tendencia fue un fenómeno generalizado que interesó el mundo cultural occidental, en concomitancia con otros cambios que estaban experimentando las nuevas generaciones de uno y otro lado del Atlántico (allí incluido todo el bagaje de la cultura alternativa o contracultura).³⁶⁰

³⁵⁹ M. VÁZQUEZ MONTALBÁN, «Enjundia y literatura», *Triunfo*, 423, 1970, pp. 21-24:24.

³⁶⁰ Comentando un estudio del sociólogo Theodore Roszak (*El nacimiento de una contracultura*, Barcelona, Kairós, 1970), Eduardo Haro Tecglen interpretó la contracultura como «la emancipación juvenil en todas sus manifestaciones – desde una cierta manera de vivir hasta unas obras literarias y filosóficas – que desafían y tratan de romper la cultura oficial, centrada en el cientifismo y la tecnocracia. [...] La respuesta es ahora una negación de la “consciencia objetiva” y la “visión chamanística del mundo”, un cierto “regreso a la naturaleza” y el reconocimiento de que el misterio existe». E. HARO TECGLEN, «Contracultura y tecnocracia», *Triunfo*, 430, 1970, p. 38.

La CF se insertó en este contexto que contemplaba la recuperación de la imaginación y de lo irracional como viático para alcanzar un nivel otro de la realidad; además, la CF era el género que mejor se adaptaba a la nueva sensibilidad no sólo desde el punto de vista argumental (con sus metáforas sobre la diversidad, el Otro, el progreso, el miedo a la mecanización de la vida humana, etc.), sino también desde la óptica mediática, porque la CF se expresó al mismo tiempo a través de los modos narrativos tradicionales (novela y cuentos) y los propios de la modernidad (cine y tebeos). En cierto sentido, la ruptura de los límites racionales que este género proporcionaba se inserta en una línea paralela a la recorrida por el realismo mágico, con su propuesta de superar la neta dicotomía entre mundo real y mundo fantástico; desde siempre, la recuperación de la base irracional del pensamiento es índice de una etapa de crisis que la sociedad atraviesa: la literatura no es sino otro medio desde el cual expresar un malestar común.

En cierto sentido, la CF asumía la misma función que *Triunfo* atribuía al metalenguaje que se utilizaba en la revista: el desplazamiento, habitual en este género de narración, a otro espacio y tiempo para contar, en realidad, el presente era una faceta más de aquella estrategia de transdiegetización teorizada por Gérard Genette y que también en *Triunfo* se empleaba.³⁶¹ No es casual que Vázquez Montalbán publicara una “crónica marciana” en la cual suponía la reconstrucción de la historia de algunas excavaciones arqueológicas realizadas por «la venusiana Universidad de Yale-3 en un antiguo rincón terrestre que se llamó España (corre el año 2276)»;³⁶² una manera para hablar de la contingencia, con ironía y el justo distanciamiento de la realidad que permitiera la elusión de la censura. El mismo Vázquez Montalbán interpretaba la CF como una literatura concienciadora y nada menos que un instrumento de divulgación científica, de previsión moral y de denuncia histórica.³⁶³ En el exhaustivo número monográfico que *Triunfo* consagró a la CF (489, 1972), se publicó un ensayo de Carlo Frabetti en el cual se presentaba un logrado intento de teorización del género desde la perspectiva de los estudios culturales, investigando las motivaciones que habían relegado la narrativa de ciencia-ficción entre los géneros sub; desde su análisis, Frabetti rescataba esta producción que tanto la *masscult* como la *midcult* percibían como una

³⁶¹ Cf. G. GENETTE, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, París, Seuil, 1982.

³⁶² M. VÁZQUEZ MONTALBÁN, «Españología», *Triunfo*, 411, 1970, pp. 22-25.

³⁶³ ÍD., «La ciencia-ficción: entre la utopía y el *Reader's Digest*», *Triunfo*, 489 (extra), 1972, pp. 6-11.

trivialización de otros géneros más cultos, y reivindicaba la finalidad didáctica de la CF, afirmando:

Si admitimos que la función básica de la enseñanza no es suministrar “recetas” e interminables listas de nombres a aprender de memoria, sino **enseñar a pensar**, habremos de reconocer el interés didáctico de una narrativa que estimula la imaginación, la actitud especulativa y el sentido crítico.³⁶⁴

Contrariamente a lo que Carlos Barral había deseado, la nueva narrativa española que había intentado lanzar en 1972 no cumplió con sus promesas de renovación del panorama literario español, hasta el punto que, al comienzo de la transición, se asistió a la vuelta a la narración al estilo realista también por los que, como por ejemplo José María Vaz de Soto, habían empezado su carrera justamente entre la promoción literaria avalada por el editor catalán. Según Eduardo Haro Ibars, la innovación del lenguaje en la cual la novela experimental había fallado fue realizada por las manifestaciones más altas de la narrativa de ciencia-ficción, como en el caso de la novela *De Vulgari Zyklon B Manifestante. Elementos de psicocartografía literaria* de Mariano Antolín Rato (Madrid, Júcar, 1975), puesto que el elemento verdaderamente creador se identificaba con el lenguaje mismo, violado, privado de su significado habitual, de su utilización como instrumento de comunicación.³⁶⁵ Mientras en la década de los setenta, tanto la narrativa clásica como la experimental pasaron por un periodo de estancamiento por el cual se habló repetidas veces de la crisis y la muerte de la novela, los productos de CF no cruzaron por este mismo trayecto, como demuestra la presencia constante de reseñas dedicadas al género que continuaron a publicarse en *Triunfo* durante toda la década. Como un río subterráneo, escondido pero siempre en movimiento, la CF siguió editando obras y, sobre todo, siguió conquistando a un

³⁶⁴ Subrayado del autor. C. FRABETTI, «La ciencia-ficción como fenómeno cultural», *Triunfo*, 489 (extra), 1972, pp. 24-28:28. Además de los ya citados artículos de Vázquez Montalbán y Frabetti, el monográfico incluía los ensayos de: A. ÁLVAREZ VILLAR, «Predecir lo que está ocurriendo», pp. 78-82; J. CUADRADO, «Los guiones de ciencia-ficción en España», pp. 72-74; I. FONTES, F. LARA, «Comics y SF. La historieta española, el destino de América y Europa: lo sofisticado y la moda», pp. 58-65; D. GALÁN, F. LARA, «Cine y SF: cualquier tiempo futuro fue peor», pp. 50-58; L. GASCA, «La mil y una galaxias», pp. 66-72; E. HARO TECGLÉN, «Política-ficción», pp. 20-23; T. INGLÉS, «Teatro y SF: del R.U.R. al Living», pp. 83-85; A. MARTÍN, «Documentación y bibliografía», pp. 95-96; S. MARTÍNEZ, «Constructores de futuros: los autores de ciencia-ficción», pp. 86-91; L. PARAMIO, «La ciencia en la ciencia-ficción», pp. 41-54; D. SANTOS, «Monstruos, robots, invasores: los temas de la ciencia-ficción», pp. 12-18; L. VIGIL, «Cuando la SF se queda en ficción», pp. 34-40. Además se publicaban algunas viñetas por Eguidor, Ops y Chumy-Chúmez y los relatos: R. BRADBURY, «El Peaton», pp. 75-77; C. BUIZA, «Historia de amor», pp. 92-94; A. DNEPROV, «Los cangrejos corren por la isla», pp. 29-34.

³⁶⁵ Cf. E. HARO IBARS, «*De Vulgari Zyklon B Manifestante*», *Triunfo*, 666, 1975, pp. 53-54; ÍD., «Invención de un mundo, invención de un lenguaje», *Triunfo*, 783, 1978, pp. 46-47.

público de estimadores reducido pero fiel. La interpretación ideológica de la literatura que siempre se da en *Triunfo* no excluyó por supuesto la vertiente fantástica; Eduardo Haro Ibars y Miguel Ángel Arenas detectaban en la tentativa de la CF de representar el presente adivinando el futuro un instrumento de crítica peligroso «para un régimen que base su existencia en la negación de toda crítica y que pretenda imponer una visión de la realidad de un solo sentido dictada desde el poder».³⁶⁶ Con este artículo de 1977, Arenas y Haro Ibars ponían al día el análisis que se había llevado a cabo en *Triunfo* en el pionero número extra 489 (1972) dedicado al tema, atestiguando la vigencia tanto del género como del interés de las editoriales y del público.

Al lado de la CF, también el fenómeno de la literatura “de corazón”, o sea la novela rosa y la fotonovela, gozó de cierto prestigio en *Triunfo*. Este subgénero está estudiando en la revista en particular por el interés sociológico que el asombroso éxito editorial de las obras de autores como Corín Tellado – una escritora que llegó a publicar cerca de 4.000 títulos, vendiendo más de 400 millones de ejemplares – y Guillermo Sautier Casaseca alcanzaron en la década de los setenta.³⁶⁷ Desde la perspectiva de *Triunfo*, la masiva difusión de estas novelas entre los lectores españoles tenía unas consecuencias más bien deletéreas puesto que se interpretaba este género como un premeditado intento de envilecimiento de la función crítica de la literatura y se le acusaba de seguir defendiendo un sistema de valores ya anacrónico.³⁶⁸ Por lo contrario, en la revista se guarda con mayor indulgencia a la novela erótica la cual, aunque insertada entre las manifestaciones “sub”, tenía un mérito fundamental para *Triunfo*: el de infringir y subvertir la norma instituida; mientras la novela rosa tenía como finalidad la de confirmar las dinámicas sociales tradicionales, las obras eróticas, aunque a menudo de escasa trascendencia literaria, rompían la *pruderie* de las costumbres

³⁶⁶ M. Á. ARENAS, E. HARO IBARS, «La ciencia ficción a la conquista de lo imaginario», cit., p. 34.

³⁶⁷ Sobre Corín Tellado cf. B. ÁLVAREZ, *Corín Tellado*, Madrid, Grupo Libro 88, 1992; Á. CARMONA GONZÁLEZ, *Corín Tellado: el erotismo rosa*, Madrid, Espasa Calpe, 2002; M. T. GONZÁLEZ, *Corín Tellado, medio siglo de novela de amor (1946-1996)*, Oviedo, Pentalfa, 1998; C. TELLADO [MARÍA DEL SOCORRO TELLADO LÓPEZ], *Corín Tellado, 60 años de novela de amor*, Oviedo, Dirección General de Promoción Cultural y Política Lingüística, 2007. Sobre la estética de la radionovela de Sautier Casaseca, autor de 1.200 guiones radiofónicos y 72 novelas, cf. D. GALÁN, F. LARA, «Real como la vida misma», *Triunfo*, 455, 1971, pp. 32-33.

³⁶⁸ Cf. A. AMORÓS, «Novela rosa y fotonovela: Corín Tellado», *Triunfo*, 423 (extra), 1970, pp. 26-28; ÍD., *Sociología de una novela rosa*, Madrid, Taurus, 1968; A. BURGOS, «María: simplemente un desclasamiento», *Triunfo*, 665, 1975, p. 63; J. I. FERRERAS, «Fotonovelas para latinos», *Triunfo*, 565, 1973, pp. 34-36; I. FONTES, «Fotonovela y alienación», *Triunfo*, 521, 1972, pp. 45-46.

sociales.³⁶⁹ La represión sexual a la cual estaban sometidos los españoles se relaciona en *Triunfo* con la temática más general de la censura: en esta perspectiva, la inhibición se percibía como un instrumento de control a la par del suministro de una literatura vacía y boba. A estas conclusiones llegó también Juan Goytisolo comentando la coprofilia que él detectó en Francisco de Quevedo a partir del análisis de sus obras; en su artículo el escritor investigaba la naturaleza y el mecanismo que regían los tabúes sociales, entre los cuales se halla la obsesión por lo excremental, y justificaba las “desviaciones” del ser humano afirmando:

Mientras la ideología tiránica niega el cuerpo a fin de ganar el cielo o lo reduce a la condición de un instrumento de trabajo al servicio de la productividad, la presunta animalidad evita al individuo la pesadilla de la abstracción judeo-cristiana y de la reificación capitalista y burocrática.³⁷⁰

En su lectura transversal de los motivos literarios, Goytisolo abogó repetidas veces por la liberación del hombre de las superestructuras morales que la cultura occidental había impuesto, rechazando y condenando la parte instintiva del sentir humano; Goytisolo reivindicaba la literatura como «acto saludablemente subversivo y provocador»³⁷¹ tanto para el autor como para el lector que, acomunados por el lenguaje de la obra, volvían a apoderarse de una realidad que las normas sociales muy a menudo rechazaban como sucia e inmoral. Aunque en su artículo Goytisolo hacía referencia únicamente a la producción de Severo Sarduy, la misma perspectiva crítica puede ser aplicada a *La Celestina* y *La Lozana andaluza*, dos obras que el autor catalán admiraba y a las cuales había dedicado dos notables estudios publicados con anterioridad en *Triunfo*.³⁷²

Quizá el ejemplo máximo del mecanismo maquiavélico desvelado en *Triunfo* y que regía la industria subcultural española se encuentre en la persona de Milagros

³⁶⁹ Cf. X. DOMINGO, «Rehabilitación del doctor Felipe Trigo, novelista sexólogo español», *Triunfo*, 434 (extra), 1970, pp. 28-30. En este mismo número extraordinario, se publicaba también una lectura erótica del *Quijote* por Camilo José Cela y un interesante análisis sociológico sobre el erotismo en España firmado por Gonzalo Torrente Ballester. Cf. C. J. CELA, «Leyendo el Quijote en busca de una sola palabra», *Triunfo*, 434 (extra), 1970, pp. 25-27; G. TORRENTE BALLESTER, «El erotismo en la calle y aledaños», *Triunfo*, 434 (extra), 1970, pp. 43-46. Sobre la novela rosa y la erótica, cf. también J. ESTEBAN, «Joaquín Belda y la novela erótica», *Triunfo*, 794, 1978, pp. 66-67; I. GIBSON, «La vida secreta de Henry Spencer Ashbee», *Triunfo*, 777, 1977, pp. 40-41; P. GIMFERRER, «Zamacois o el pasado», *Triunfo*, 485, 1972, p. 43; R. GUBERN, «En defensa del erotismo», *Triunfo*, 697, 1976, pp. 50-51; C. MARTÍN GAITE, «Los malos espejos», *Triunfo*, 511, 1972, pp. 34-35.

³⁷⁰ J. GOYTISOLO, «Quevedo: la obsesión excremental», *Triunfo*, 710, 1976, pp. 38-42:40.

³⁷¹ ÍD., «Severo Sarduy: el lenguaje del cuerpo», *Triunfo*, 719, 1976, pp. 58-60:59.

³⁷² Cf. ÍD., «La España de *La Celestina*», *Triunfo*, 674, 1975, pp. 18-23; ÍD., «Notas sobre *La Lozana andaluza*», *Triunfo*, 689, 1976, pp. 50-55.

Hidalgo, autora de la novela corta *La taquillera del metro* (Madrid, Imprenta Giralda, 1970) y protagonista de una entrevista realizada por Diego Galán.³⁷³ Del diálogo con esta “novísima”, como se le definió haciendo referencia a la nueva promoción narrativa propulsada por Barral, se pueden sacar algunas consideraciones interesantes. El personaje: Milagros Hidalgo, una mujer de cincuenta y cinco años, de orígenes humildes, era empleada de taquillera en la empresa Metro de Madrid, había experimentado la guerra y sus consecuencias, conservando sus valores cristianos y su dignidad de mujer honrada; había entrado en Metro desde el escalón más bajo y gracias a su empeño había llegado al puesto de taquillera; de su afición por la escritura (y no por la lectura, como admitía ella misma) había empezado a crear cuentos y novelas a partir de sus experiencias cotidianas en la taquilla. El recorrido para llegar a la publicación de la novela también parece sacado de una novela de formación: Milagros, antes de buscar una editorial, sintió la obligación moral de presentar el mecanografiado a la compañía Metro que, después de muchas semanas de silencio, comunicó la intención de imprimirla y repartirla entre el personal; la decidida autora, no aceptando un tan mísero destino para su obra, se dirigió a diferentes editoriales, algunas de las cuales se mostraron interesadas pero al final Milagros optó por publicarla con la modesta imprenta Giralda, que le aseguró un precio de venta muy asequible (30 pts. por ejemplar). El cuento prometía un feliz desenlace puesto que la tirada inicial de 5.000 copias se estaba agotando rápidamente. Más allá de la anécdota, la entrevista, que Galán condujo con profesionalidad y rigor, aunque acompañada de una nota de ironía, ofrece una insólita perspectiva: la de una subautora, si así se le puede llamar. Además, el lector entraba en contacto con un mundo cultural que se diferenciaba totalmente del descrito en las entrevistas, por ejemplo, de Cortázar, García Márquez o Juan Benet. Sin embargo, el caso de Milagros Hidalgo simbolizaba el ocaso de los valores de la Alta literatura, puesto que con la publicación de su novela demostraba cómo escribir y vender con éxito una obra ya estaba al alcance de todos, en una total democratización, si queremos dar una valoración positiva al fenómeno, del proceso literario. No sólo la heroína de su novela, sino la misma Hidalgo encarnaba el mito de la *self-made woman*, que con tan sólo su fuerza de voluntad había logrado superar miles de dificultades, mejorando su estatus sin perder su integridad moral.

³⁷³ Cf. D. GALÁN, «La taquillera del Metro», *Triunfo*, 449, 1971, pp. 24-26.

Durante los años setenta, la novela policíaca experimentó un discreto *revival* editorial. La cumbre de este fenómeno quizá esté representada por las aventuras del comisario Maigret, el personaje creado por Georges Simenon, un autor que, sin alcanzar la vastísima producción de Corín Tellado, llegó a dedicar a su comisario cerca de ochenta novelas. Es interesante ver la posición de Simenon delante de la cuestión acerca de la definición del intelectual y su opinión sobre la subliteratura; en una entrevista que se publicó en *Triunfo*, el autor belga rechazó con firmeza el estatus de Escritor con mayúscula, aclarando que él era «un intuitivo, no un intelectual – y añadía – lo que más me interesó de esos escritores [Dickens, Stevenson, Conrad] es su capacidad de escribir para un público muy amplio sin hacer concesiones».³⁷⁴ Frente a una literatura culta, pero incomprensible a la mayoría de los lectores, Simenon reivindicaba una escritura menos elaborada y rica lingüísticamente, pero al alcance del público medio. Hay en la postura del escritor francés una importante reivindicación de aquella producción “sub”, rechazada por la élite cultural, pero al servicio del lector.³⁷⁵ La literatura policíaca se interpretó positivamente en *Triunfo* porque se detectaba en ella aquel cuestionamiento de la realidad que la revista respaldaba: reflexionar sobre el hombre, investigar sobre sus funciones y condicionamientos, para llegar a una más profunda comprensión del ser. El género, a partir de su fase “negra” con Edgar Allan Poe hasta el aburguesamiento que se consigue con Maigret y Poirot, sacaba sus materiales de la antropología, psicología, medicina y, por supuesto, de la mitología literaria (Eduardo Chamorro llegó a indicar *Las metamorfosis* de Apuleyo como el antecedente del género policíaco),³⁷⁶ mezclando imaginación y teoría científicas, en línea con un neopositivismo que se compartía también en la revista. En la perspectiva de *Triunfo*, la mejor literatura negra se había y se estaba desarrollando en los países demócratas, donde la crítica a las instituciones que

³⁷⁴ J.-C. ZYLBERSTEIN, «Georges Simenon: “No soy un intelectual”», *Triunfo*, 427, 1970, pp. 26-27:26.

³⁷⁵ A la pregunta sobre la función de la literatura, Simenon contestó: «La literatura puede ayudar a aquellas personas que no se sienten orgullosas de sí mismas. Los que se consideran cobardes, débiles, los perezosos, los viciosos, los que sufren de sus defectos. A todos ellos les alivia saber que no son peores que sus vecinos. En una novela, el hombre encuentra a sus hermanos». *Ibíd.*, p. 27. Cf. también J. GONZÁLEZ YUSTE, «Sherlock Holmes: la nostalgia de un género», *Triunfo*, 554, 1973, pp. 55-56; S. F., «La novela criminal», *Triunfo*, 428, 1970, pp. 37-38.

³⁷⁶ Cf. E. CHAMORRO, «La novela policíaca. Un género que siempre da de sí», *Triunfo*, 517, 1972, pp. 36-39. En parte contestando a la hipótesis genética de Chamorro, Juan Ignacio Ferreras escribió: «Ocurre a los historiadores de la novela policíaca lo mismo que a los historiadores de la novela de ciencia-ficción: para glorificar el objeto de su estudio, no dudan, lo más cándidamente del mundo, en encontrarla los padres más antiguos, lo más considerados, los ya institucionalizados y consagrados». J. I. FERRERAS, «La novela policíaca o la falsa inquietud», *Triunfo*, 613, 1974, pp. 40-43:40-41.

la novela policíaca suponía estaba respetada, sin miedo a incurrir en la censura del poder; en España, como subrayaba Martín Vilumara, ese género narrativo no había tenido cultivadores y no por falta de imaginación o argumentos (la crónica ibérica ofrecía numerosos episodios adaptables a las tramas policíaca), sino por la inmadurez del público español, que no estaba preparado para la recepción de una crítica tal vez feroz a los fundamentos de su sociedad.³⁷⁷ Este vacío narrativo empezó a llenarse en 1972 con la publicación de *Yo maté a Kennedy. Impresiones, observaciones y memorias de un guardaespaldas* (Barcelona, Planeta), la primera novela de Manuel Vázquez Montalbán con protagonista su detective privado Pepe Carvalho.³⁷⁸ Como siempre cuando se trata del escritor catalán, la obra en cuestión no era simplemente lúdica, sino tenía que ser un estímulo para la reflexión sobre la realidad; *Yo maté a Kennedy* no se alejaba de este propósito: Montalbán partía de un acontecimiento concreto y cierto (el asesinato del presidente norteamericano) para describir y descubrir una verdad que los medios de comunicación habían edulcorado y camuflado, a través de la mirada corrosiva de Carvalho.

Finalmente, tampoco los inocentes tebeos podían sustraerse a la lente de la lectura política que estaba siempre regulada con el mensaje comunicativo que se quería vehicular en *Triunfo*,³⁷⁹ de ahí que no puedan sorprender comentarios como el de Santiago Rodríguez Santerbás que afirmaba:

Constatemos que la sistemática ridiculización de las legiones romanas en el cómic de Asterix es, en definitiva, un reflejo del antiamericanismo preconizado por la política del general De Gaulle, y, en última instancia, una muestra de la tradicional xenofobia francesa».³⁸⁰

³⁷⁷ Cf. M. VILUMARA, «Los asesinos del orden», *Triunfo*, 601, 1974, p. 56. Hay que hacer una nota al margen sobre la valoración positiva que Batlló dio a la obra de Vázquez Montalbán y, más en general, al “nuevo” género narrativo. Como se desprende de un anuncio publicitario que apareció también en *Triunfo*, Batlló era el editor de la serie de novelas policíacas “Círculo negro”, dirigida por José Luis Guarner. Además del segundo capítulo de la saga de Pepe Carvalho (M. Vázquez Montalbán, *Tatuaje*, José Batlló Editor, 1974), la serie anunciaba publicar las obras de Dashiell Hammett, Jim Thompson, Edward Stewart, Carolyn Weston y «famosos novelistas españoles que prefieren guardar, por el momento, hasta el misterio de sus nombres». Cf. *Triunfo*, 635, 1974, p. 55.

³⁷⁸ Cf. J. A. GÓMEZ MARÍN, «La verdadera verdad de una farsa», *Triunfo*, 532, 1972, p. 53; M. VILUMARA, «La posnovelística de Vázquez Montalbán», *Triunfo*, 604, 1974, pp. 73-74. Acerca del segundo episodio de la serie protagonizada por Pepe Carvalho, cf. C. ALONSO DE LOS RÍOS, «Una policíaca de Vázquez Montalbán», *Triunfo*, 660, 1975, p. 69.

³⁷⁹ Si la excesiva politización es un pecado que acomuna a muchos de los medios de comunicación progresistas en el tardofranquismo, es fácil otorgar el perdón puesto que, de acuerdo con Juan Goytisolo, «cuando no hay libertad política, todo es política». J. GOYTISOLO, *El furgón de cola*, París, Ruedo Ibérico, 1967, p. 41.

³⁸⁰ S. RODRÍGUEZ SANTERBÁS, «La irresistible ascensión del galo Astérix», *Triunfo*, 413, 1970, p. 43; F. LARA, «Goscinnny, el padre de Asterix», *Triunfo*, 536, 1973, pp. 36-37.

Eduardo Haro Ibars, un atento observador de las manifestaciones subculturales españolas y no, confirmó la lectura ideológica de su colega Rodríguez Santerbás, expresando su juicio negativo contra el cómic tradicional, mientras que defendió con pasión la versión crítica de tebeo, el cómix.³⁸¹ La mutación lingüística de –cs a –x marcaba una diferencia fundamental en la definición de uno y otro tipo de publicación. Si con el término “cómic” se entiende simplemente una «serie o secuencia de viñetas con desarrollo narrativo» (DRAE, 22ª ed., 2008), los “cómix” identifican las publicaciones fuertemente politizadas, nacidas en el ambiente *underground* estadounidense a finales de los años sesenta

para detener la acción perniciosa de los demás tebeos americanos, con sus valientes soldados matadores de vietnamitas, sus infantiles superhombres neuróticos perdidos y toda la gama de publicaciones infantiles que solamente sirven para afirmar valores, mitos y comportamientos que apoyan a las estructuras en el poder.³⁸²

Esta descripción de Chumy-Chúmez, uno de los mejores dibujantes de humor de *Triunfo*, volvía a confirmar la inevitable lectura política de los tebeos. En la óptica de la revista, el discurso ideológico, el mensaje tácito que encubre una u otra intención política están siempre presentes; por esto no sorprende que también el humor se interprete con una finalidad comunicativa o educativa y no simplemente como diversión. En una entrevista de Fernando Lara y Diego Galán con el viñetista Francisco Ibáñez esta posición es evidente: mientras las preguntas de los dos periodistas intentaban investigar la estructura de la historieta en su contexto histórico y social, presuponiendo siempre una posible doble lectura (para los niños y para los adultos, más o menos politizada), el entrevistado no compartía ésta que él percibía como una constricción interpretativa.³⁸³ De diversa opinión eran los viñetistas de *Triunfo*, como Chumy-Chúmez, Ops, Quino o Forges, que empleaban su diseño gráfico como un

³⁸¹ Cf. E. HARO IBARS, «Tebeo y literatura marginal en España», *Triunfo*, 699, 1976, pp. 69-70.

³⁸² CHUMY-CHÚMEZ [J. M. GONZÁLEZ CASTRILLO], «Prensa *underground*», *Triunfo*, 434, 1970, pp. 49-51. Cf. también I. FONTES, «El arte de la contracultura», *Triunfo*, 508, 1972, p. 47; S. RODRÍGUEZ SANTERBÁS, «Literatura infantil y colonialismo ideológico», *Triunfo*, 435, 1970, p. 38; A. SASTRE, «Popeye: racismo al alcance de la infancia», *Triunfo*, 582, 1973, pp. 60-61; S. CÁMARA [M. VÁZQUEZ MONTALBÁN], «Los humoristas», *Triunfo*, 483, 1972, p. 11.

³⁸³ Valga tan sólo una cita de Ibáñez que calificó su humor, «como el de todos los historietistas actuales, de evasión, pura y simplemente de evasión». D. GALÁN, F. LARA, «Ibáñez, un stajanovista de la historieta», *Triunfo*, 485, 1972, pp. 34-37:36.

medio de comunicación, sátira y protesta.³⁸⁴ En este comienzo de la era de la imagen, los comics participaron en el planteamiento de una literatura crítica de base semiótica y estructuralista que intentara explicar las superestructuras y los metalenguajes de la historieta; no sorprende, por tanto, que en estos años radicarán y proliferarán los estudios dedicados a esta moderna expresión de la realidad.³⁸⁵ El juicio de Ignacio Fontes, colaborador de *Triunfo* y especialistas de la cultura de los comics, es muy crítico frente a la instrumentalización ideológica a la cual los tebeos habían sido sometidos en España (y no sólo), en particular durante la guerra, cuando fueron empleados como eficaces e inmediatos medios de comunicación, y en la posguerra, cuando se transformaron en “opio pretelevisivo”.³⁸⁶ En el discurso sobre la libertad de expresión que se defiende en *Triunfo*, el lenguaje humorístico entraba directamente en el meollo de la cuestión puesto que la ruptura del nexo comunicativo primario que las mejores viñetas o narraciones empleaban como técnica estilística para provocar la reacción del lector, suponía también un acto de trasgresión de las normas narratológicas que los censores difícilmente podían tachar.

³⁸⁴ Cf. E. CHAMORRO, «El humanismo gráfico de Chumy-Chúmez», *Triunfo*, 470, 1971, p. 36; J. CUADRADO, I. FONTES, «Mafalda, o de la amarga realidad», *Triunfo*, 487, 1972, p. 46; A. ELORZA, «El humor y la política. En la muerte de Robledano», *Triunfo*, 598, 1974, pp. 42-45; I. FONTES, «Superman y Batman, otra vez en España», *Triunfo*, 489, 1972, pp. 46-47; D. GALÁN, «La biografía soñada de Chumy-Chúmez», *Triunfo*, 559, 1973, p. 39; A. M. MOIX, «Los complejos del padre de Mafalda», *Triunfo*, 502, 1972, p. 43.

³⁸⁵ Cf. I. FONTES, «Nostalgia y dialéctica de los comics», *Triunfo*, 542, 1973, pp. 44-45; ÍD., «Por una semántica de los comics», *Triunfo*, 511, 1972, p. 46.

³⁸⁶ ÍD., «Por una semántica de los comics», *Triunfo*, 511, 1972, p. 46.

«Por cuerdo te juzgaba, aunque poeta»
Luis de Góngora

«Cuando no hay libertad política,
todo es política»
Juan Goytisolo

4. LA POESÍA

4.1 LA POESÍA EN *TRIUNFO* (CON UN APARTE SOBRE LA CANCIÓN)

En un discurso pronunciado en 1949 por León Felipe, el poeta exiliado interrogaba a su audiencia, preguntando: «¿Oísteis? En todo el mundo se ha muerto la canción. Nadie sabe hoy cantar. ¿Sabéis vosotros cantar?». ³⁸⁷ *Triunfo* intentó contestar, funcionando como un eco para las voces de aquellos poetas que habían sido silenciadas por los medios de comunicación oficial.

La poesía es el género literario menos presente en *Triunfo*. Las causas pueden ser principalmente dos: la mayor dificultad para interesar a un público vasto y el menor grado de producción y difusión de las obras poéticas; si se excluyen las revistas especializadas, habitualmente la prensa y periódicos de cultura general reservan un espacio reducido a la poesía, esta pequeña Cenicienta de la literatura. *Triunfo* no violó la norma, aunque intentó cumplir con su deber, informando a su lector sobre los autores, las obras y las corrientes más interesantes o contradictorias del panorama editorial español. Los criterios que guiaban la elección de los libros poéticos que reseñar eran los mismos de siempre: la promoción de las creaciones más innovadoras y la recuperación de aquella tradición que por motivos ajenos al quehacer literario había sido despojada de la corona de laurel. La revista tenía entre sus objetivos el rescate de aquella memoria histórica común que la guerra y el franquismo habían intentado borrar; la poesía fue otro canal cultural que *Triunfo* utilizó para devolver al pasado su legítima dignidad, o mejor,

³⁸⁷ Se trata de una penetrante reflexión sobre la función de la poesía que León Felipe leyó en México el 14 de abril de 1949 con ocasión del décimo aniversario de la muerte de Antonio Machado. *Triunfo* publicó el texto, todavía inédito, a finales de 1978, como homenaje póstumo a aquellos intelectuales españoles que habían bajado de sus altares para ponerse al lado del “pueblo” y con él habían padecido los horrores de la guerra y las privaciones del exilio, cuando no la muerte. L. FELIPE, «Responso... a la poesía muerta. Un inédito de León Felipe», *Triunfo*, 816, 1978, pp. 52-55:52.

come escribió Vázquez Montalbán, para restituir «la paz de los muertos, la paz para los muertos».³⁸⁸

Durante toda la década de los setenta, en *Triunfo* es fuerte el debate sobre la función del intelectual en la sociedad; de ahí que también en el campo de la poesía se privilegien aquellas manifestaciones más ligadas a la estética del arte comprometido que a la concepción lúdica de la creación. La convergencia histórica tanto de España como de los países latinoamericanos reclamaba a la élite intelectual una actitud de este tipo, por lo cual la lectura de la producción poética que se comenta en *Triunfo* en este periodo está marcada por este propósito. En este sentido, la posición crítica que la revista defiende puede ser calificada como «antropoética», según la definición que el exiliado Celso Emilio Ferreiro propuso, o sea la de una poética que se preocupa antes de todo del oficio del hombre y de su destino.³⁸⁹

Sin embargo, habría que reservar un aparte a los cuantiosos artículos que se dedicaron al estudio de la canción y música de los años setenta, desde los textos de Bob Dylan a las letras de la “nova cançó” de *Raimon* (Ramón Pelegrero Sanchis)³⁹⁰ y Joan Manuel Serrat,³⁹¹ desde la revolución de los Beatles hasta sus imitaciones ibéricas,

³⁸⁸ En la necrológica que el periodista catalán dedicó al poeta Josep Carner, su posición queda clara: la unidad de las dos Españas sólo podía conseguirse con la aceptación del estatus de los exiliados y por tanto no podía ser reducida a una simple ceremonia fúnebre en la cual se enterraban el cuerpo y los ideales de aquellos que lucharon en el bando “equivocado”; esto significaría una segunda y aún más cruel violencia de la administración franquista, mientras que España necesitaba «la paz de los muertos, la paz para los muertos». M. VÁZQUEZ MONTALBÁN, «En la muerte de Josep Carner», *Triunfo*, 419, 1970, p. 44.

³⁸⁹ Hablando de su producción artística, el poeta gallego afirmó: «Profeso con entusiasmo la antropoética porque me preocupan el oficio de hombre y su destino; y de ahí que mi poesía sea fundamentalmente testimonial, dispuesta en una actitud que obedece a raíces gallegas muy profundas, semejantes, sin duda, a las que alimentaron la poesía contestataria de todos los tiempos, ya que la historicidad del fenómeno *engagé* es incuestionable». Cf. C. ESTÉVEZ, M. PERNAS, «Celso Emilio Ferreiro: poesía, testimonio, emigración», *Triunfo*, 595, 1974, pp. 42-43:42. Sobre Ferreiro y la nueva poesía gallega, véase también A. DE ALBORNOZ, «Poetas gallegos contemporáneos», *Triunfo*, 619, 1974, p. 48; X. ALONSO MONTERO, «Cincuentenario de *Ronsel*», *Triunfo*, 620, 1974, p. 51; ÍD., «El poeta gallego Lorenzo Varela retorna del exilio», *Triunfo*, 763, 1977, pp. 50-51; R. CHAO, «Cabanillas, censurado», *Triunfo*, 621, 1974, pp. 32-33; J. A. DURÁN, «Recuerdo de Ramón Cabanillas», *Triunfo*, 726, 1976, pp. 52-53; M. HERNÁNDEZ, «Celso Emilio Ferreiro, en Celanova», *Triunfo*, 667, 1975, pp. 52-53.

³⁹⁰ Cf. J. BATLLÓ, «Raimon al vent del mon», *Triunfo*, 546, 1973, pp. 32-35.

³⁹¹ A Serrat se le debe un polémico homenaje dedicado a Miguel Hernández; el cantante catalán publicó en 1973 un LP en el cual daba su «traducción» musical de la obra del poeta de Orihuela; un lector de *Triunfo* calificó de «traición» a esta operación, más comercial que literaria, que a su ver intentaba aprovecharse del valor artístico y humano de una producción poética como la de Hernández para alcanzar los primeros puestos en la lista de éxitos (el lector habla, entre otros calificativos, de «prostitución», «sonsonete musical», «declamación monótona dicha por un niño repelente de Escuela Primaria»). La publicación de esta carta causó la reacción de otros lectores que se erigieron en defensa de la labor de Serrat. Cf. J. CASTRO-FIGUEROA, «Serrat y Miguel Hernández», *Triunfo*, 541, 1973, p. 40; M. CALVO TORRES, «Serrat-Hernández», *Triunfo*, 543, 1973, p. 40; F. SÁENZ, «Sí a Serrat», *Triunfo*, 545, 1973, p. 52.

porque la música, tanto la eléctrica como la más comedia de los cantautores, fue percibida e interpretada como una forma de expresión poética en línea con la sensibilidad moderna de la así llamada “nueva cultura” o “cultura alternativa”. Es seguramente Eduardo Haro Ibars el colaborador de *Triunfo* que mejor asumió e interpretó esta nueva sensibilidad, como demuestran algunos de sus comentarios en los cuales se pueden leer pasajes como:

Parece que el tiempo que nos ha tocado vivir no propicia el hecho poético, al menos en su forma tradicional: la poesía se refugia ahora en lugares que no son los libros, y vuelve a los escenarios de donde surgió: a la calle, al espectáculo de lo cotidiano; se hace poesía y teatro en el “rock”; poesía e imagen en el cine y en el “cómic”.³⁹²

O aún:

La poesía, dicen, es un arte en decadencia; dicen que no tiene cabida en una civilización electrificada y que se expresa más por la imagen que por la palabra. Sin embargo, resulta curioso ver cómo gran parte de los cantantes-autores de rock hacen gala de su talento poético, desde Bob Dylan hasta Patti Smith. Parece que quisieran avalar su trabajo, enraizándolo con la tradición más antigua de la poesía.³⁹³

Desde una perspectiva crítico-literaria, el valor lírico de estas canciones es desigual; lo cual no anula la importancia sociológica que este tipo de expresión alcanzó entre los jóvenes lectores de *Triunfo*, cuyo horizonte ideológico se formó sacando nociones del pozo de la cultura de izquierdas, allá incluidas la música pop y rock. La música alternativa se interpreta en *Triunfo* como una evolución natural de los cancioneros populares de antigua memoria, que habían vivido un primer *revival* durante la guerra civil y que volvían a renovarse en las canciones de protesta y en el movimiento generalmente conocido como “la nueva canción”.³⁹⁴

Sin lugar a dudas, las directrices que marcaron la producción lírica que se comenta con mayor detenimiento en *Triunfo* fueron dos: la corriente social y el fenómeno de los novísimos; sin embargo, al margen de éstas, logró abrirse el paso un tercer camino, aunque menos trillado y por tanto menos visible entre el espeso bosque

³⁹² E. HARO IBARS, «Esplendor negro», *Triunfo*, 764, 1977, pp. 52-53:53.

³⁹³ ÍD., «Poesía y rock», *Triunfo*, 761, 1977, p. 56.

³⁹⁴ Cf. M. VÁZQUEZ MONTALBÁN, «La mujer española en las canciones», *Triunfo*, 439, 1970, pp. 39-42; F. ALMAZÁN MARCOS, «Portugal: “O nosso amargo cancionero”», *Triunfo*, 527, 1972, pp. 38-39; C. MARTÍN GAITE, «Cuarto a espadas sobre las coplas de postguerra», *Triunfo*, 529, 1972, pp. 36-39. Habría que dedicar un estudio particular al tratamiento que se reservó en *Triunfo* a la música, a partir del análisis de los cuantiosísimos comentarios publicados en las secciones «Discos», «Música» y «Canción». Se trata de una verdadera enciclopedia de la música grabada, ejecutada y escuchada en la España de los años setenta.

cultural que crecía entre las páginas de la revista; se trataba de un conjunto de experiencias poéticas, herederas de las vanguardias puras, que intentaron forzar los límites formales de la composición lírica para plasmar un híbrido constituido no por “simples” palabras, sino por la unión de signos gráficos y asociaciones sonoras que lograran estimular y sorprender de manera imprevista al lector. Estas experiencias ahondaban sus raíces en los diferentes –ismos de comienzo del siglo XX (creacionismo, ultraísmo, surrealismo, postismo) y desembocaron en la poesía fonética, visiva y objetual.³⁹⁵ *Triunfo* siguió de cerca las evoluciones de los experimentadores como los del grupo N.O. (No Obsequioso), fundado en 1968 por los poetas Fernando Millán, Jokin Díez, Juan Carlos Aberasturi, Enrique Uribe y Jesús García Sánchez; las experiencias maduras por estos creadores lograron reunir en una única encrucijada caminos diferentes, que batían los terrenos tanto del lenguaje verbal como de los extraverbales, desde el musical hasta los visual y táctil.³⁹⁶ Los adelantos estéticos alcanzados por estas investigaciones fueron quizá mayores que los que lograría la promoción poética de los novísimos, pero por dos motivaciones fundamentales (menor difusión mediática y mayor grado de complejidad conceptual) quedaron entre las corrientes poéticas minoritarias.

³⁹⁵ Cf. J. ALEJO, «La música acallada de Francisco Pino», *Triunfo*, 710, 1976, pp. 51-53; ÍD., «Música celestial y otros poemas», *Triunfo*, 613, 1974, p. 63; A. DE ALBORNOZ, «Vicente Huidobro: antipoeta y mago», *Triunfo*, 597, 1974, pp. 46-47; F. ALMAZÁN MARCOS, «Experimentalismo poético N.O.», *Triunfo*, 465, 1971, pp. 43-44; C. ALONSO DE LOS RÍOS, «Una carta de León Felipe y noticia de Juan Larrea», *Triunfo*, 605, 1974, p. 66; E. HARO IBARS, «En busca de un nuevo lenguaje: experimentos poéticos», *Triunfo*, 682, 1976, pp. 28-29; F. LÓPEZ BARRIO, «Carlos Edmundo de Ory: de la vida, la poesía, el exilio y otras incertidumbres», *Triunfo*, 809, 1978, p. 46; J. MONLEÓN, «Brossa, ese desconocido cada vez más famoso», *Triunfo*, 570, 1973, pp. 44-45; ÍD., «Poesía surrealista en España», *Triunfo*, 621, 1974, pp. 46-47; J. RODRÍGUEZ PADRÓN, «La poesía de las cosas», *Triunfo*, 592, 1974, pp. 43-44; S. RODRÍGUEZ SANTERBÁS, «“Postismo” y poesía maldita», *Triunfo*, 433, 1970, pp. 37-38; L. SUÁREZ, «Pedro Garfias: condenado a poeta», *Triunfo*, 769, 1977, pp. 38-39; M. VILUMARA [J. BATLLÓ], «El exilio y el reino de José Ángel Valente», *Triunfo*, 1973, 557, p. 49.

³⁹⁶ Cf. C. DE FRANCISCO GUINEA, «La poesía experimental en España en una entrevista con Fernando Millán», 23/05/97, www.ucm.es/info/especulo/numero6/millan.htm

4.2 LA POESÍA ESPAÑOLA

4.2.1 LA GENERACIÓN DEL 98

La vertiente poética de los creadores de la generación del 98 está representada en *Triunfo* por las figuras de Juan Ramón Jiménez y Antonio Machado.³⁹⁷ Aunque su presencia ocupe un espacio reducido si comparado con las otras manifestaciones literarias que se comentan en la revista, la calidad de los trabajos que a ellos se dedican y el significado que se atribuye a sus obras subrayan sin lugar a dudas el prestigio del cual seguían gozando Juan Ramón Jiménez y Machado. Es significativo que el trabajo más extenso se dedique, a comienzos de 1975, a Antonio Machado. Se trata de un articulado homenaje que Aurora de Albornoz tributaba a la figura del intelectual sevillano, analizando las diferentes etapas creadoras de su producción.³⁹⁸ El aspecto más interesante del ensayo publicado en *Triunfo*, además de los numerosos y minuciosos datos que la comentarista facilitaba, se halla en la clave interpretativa que Aurora de Albornoz quiso sugerir a sus lectores. Un año después del comienzo de la Revolución de los Claveles en Portugal (25 de abril de 1974), la España progresista estaba esperando que su historia también evolucionara siguiendo las pautas del país vecino. A partir de esta perspectiva, Albornoz expresaba su adhesión – y la de *Triunfo* también – a los ideales socialistas, que entonces representaban la esperanza de un cambio concreto en España, encontrando en la experiencia machadiana un válido antecedente de esta línea política. Aurora de Albornoz sacaba de las obras de este autor aquellos temas

³⁹⁷ Sobre Juan Ramón Jiménez, cf. A. DE ALBORNOZ, «Juan Ramón Jiménez, “maestro de maestros”», *Triunfo*, 557, 1973, pp. 32-35; J. ESTEBAN, «Juan Ramón Jiménez, en una nueva antología», *Triunfo*, 581, 1973, p. 80; R. GULLÓN, «El último Juan Ramón», *Triunfo*, 650, 1975, pp. 44-45; J. RODRÍGUEZ PADRÓN, «“Juan Ramón Jiménez”, de Ángel González», *Triunfo*, 638, 1974, pp. 83-85. A Machado se reserva un espacio un poco más extenso; cf. A. DE ALBORNOZ, «Antonio Machado: homenaje (1875-1975)», *Triunfo*, 652, 1975, pp. 26-33; C. ALONSO DE LOS RÍOS, «Antonio Machado, aún prohibido», *Triunfo*, 666, 1975, p. 20; F. ÁLVAREZ PALACIOS, «Sevilla: en el centenario de Antonio Machado», *Triunfo*, 671, 1975, pp. 16-17; C. BLANCO AGUINAGA, «El realismo progresista de Antonio Machado», *Triunfo*, 708, 1976, pp. 40-43; A. BURGOS, «Antonio Machado como planta siderúrgica», *Triunfo*, 738, 1977, pp. 28-29; ÍD., «Machado, prohibido en su tierra», *Triunfo*, 685, 1976, p. 51; A. MACHADO, «Las prosas vivas de Antonio Machado», *Triunfo*, 446, 1970, pp. 7-13 (se trataba de un *collage* de textos en prosa del escritor sevillano); F. PÉREZ GUTIÉRREZ, «Canto de frontera de Antonio Machado», *Triunfo*, 674, 1975, pp. 28-29; J. REJANO, «Antonio Machado: última imagen. Notas para un centenario», *Triunfo*, 654, 1975, pp. 48-49.

³⁹⁸ Cf. A. DE ALBORNOZ, «Antonio Machado: homenaje (1875-1975)», *Triunfo*, 652, 1975, pp. 26-33.

gratos a *Triunfo*, como la concepción de una cultura al servicio del pueblo, equidistante tanto de la “cultura universitaria” como de la simplista “sabiduría popular”. El propósito del artículo está claro: Albornoz abogaba por un empeño político-social de los intelectuales más fuerte e incisivo porque «el pueblo es a la vez maestro y destinatario de la obra de arte».³⁹⁹ Aún más radical es la propuesta de lectura de otro colaborador de *Triunfo*, Carlos Blanco Aguinaga, que, después de analizar el borrador del discurso que Machado estaba preparando en 1931 para su ingreso en la Real Academia de la Lengua, llegaba a divisar en la trayectoria poética del autor sevillano el pasaje de un pensamiento centrado en la subjetividad a una posible «lírica comunista», de una idea de la cultura vagamente folklorista a «la noción casi gramsciana de cultura nacional-popular», de una simple concepción progresista de la política a la participación en el Frente Popular.⁴⁰⁰

La lectura en clave política de los autores más importantes del siglo XX causó no pocas polémicas mediáticas, en particular a partir del comienzo de la transición cuando, finalmente, las administraciones públicas empezaron a permitir las celebraciones de los homenajes a las figuras “malditas” como Machado, García Lorca o Miguel Hernández. Al *battage* polémico que acompañó estas manifestaciones – y sobre el cual *Triunfo* dio puntual noticia –⁴⁰¹ contestó José Luis Cano desde la tribuna de la

³⁹⁹ ÍD., «Antonio Machado: homenaje (1875-1975)», *Triunfo*, 652, 1975, pp. 26-33:31. Me permito hacer una pequeña nota al margen de la interpretación y la recepción del mensaje machadiano entre el público de *Triunfo*. El ejemplar del número 654 de la revista que consulté al comienzo de mis investigaciones (cuando aún no existía la versión *on-line* de *Triunfo*) tiene algunos subrayados del anónimo propietario del ejemplar. Hay uno en particular que está relacionado con el artículo de Juan Rejano, «Antonio Machado: última imagen. Notas para un centenario» (*Triunfo*, 654, 1975, pp. 48-49); reproduzco aquí la frase pronunciada por Machado y que tanto impactó al lector: «En España no hay modo de ser persona bien nacida sin amar al pueblo». Se trata de una pequeña y casi insignificante prueba de la correspondencia ideológica entre emisor y receptor del mensaje periodístico.

⁴⁰⁰ Cf. C. BLANCO AGUINAGA, «El realismo progresista de Antonio Machado», *Triunfo*, 708, 1976, pp. 40-43.

⁴⁰¹ Sobre el homenaje a Antonio Machado, cf. A. DE ALBORNOZ, «Antonio Machado: homenaje (1875-1975)», *Triunfo*, 652, 1975, pp. 26-33; C. ALONSO DE LOS RÍOS, «Antonio Machado, aún prohibido», *Triunfo*, 666, 1975, p. 20; F. ÁLVAREZ PALACIOS, «Sevilla: en el centenario de Antonio Machado», *Triunfo*, 671, 1975, pp. 16-17; A. BURGOS, «Machado, prohibido en su tierra», *Triunfo*, 685, 1976, p. 51; J. REJANO, «Antonio Machado: última imagen. Notas para un centenario», *Triunfo*, 654, 1975, pp. 48-49. Sobre el homenaje a Federico García Lorca, cf. J. MONLEÓN, «Fuentevaqueros: homenaje a García Lorca», *Triunfo*, 698, 1976, pp. 16-17; ÍD., «Homenaje catalán a Lorca», *Triunfo*, 720, 1976, pp. 73-74; N. GUILLÉN, «Recuerdos de García Lorca», *Triunfo*, 698, 1976, p. 17; A. RAMOS ESPEJO, «Homenaje a García Lorca», *Triunfo*, 696, 1976, p. 51. Finalmente, sobre el homenaje dedicado a Miguel Hernández, cf. V. MÁRQUEZ REVIRIEGO, «Madrid: homenaje a Miguel Hernández», *Triunfo*, 698, 1976, p. 67; J. MILLÁS, «El homenaje a Miguel Hernández», *Triunfo*, 697, 1976, p. 13; F. NAVARRO, «Miguel Hernández, treinta y cuatro años después», *Triunfo*, 689, 1976, p. 31; M. VÁZQUEZ MONTALBÁN, «Homenaje nacional a Miguel Hernández», *Triunfo*, 695, 1976, p. 19.

revista, intentando poner punto final a la cuestión. Resumiendo el punto de vista de Cano, en una situación histórica como la en la cual había vivido España durante cuarenta largos años, durante los cuales cualquier manifestación de disenso estaba prohibida, fue natural que la oposición intentara expresar su opinión también por medio de la cultura, politizándola. Pero, como preguntaba Cano a su lector,

¿Es politizar a Machado recordar que estuvo siempre con el pueblo y al lado de la República en la guerra civil? [...] ¿Es acaso politizar a Miguel Hernández recordar que luchó en el ejército de los vencidos en la guerra civil, que por ese hecho fue condenado a muerte y que se le dejó morir lentamente en una cárcel? ¿Es politizar a García Lorca recordar que fue asesinado en Granada, como tantos miles de republicanos y socialistas?⁴⁰²

4.2.2 LA GENERACIÓN DEL 27

Triunfo intentó colmar el hueco dejado por los exiliados (y los muertos) ofreciendo el terreno blanco y llano de sus páginas a las semillas editoriales echadas desde el extranjero y, en algunos arriesgados casos, desde las manos de los más atrevidos editores españoles. La recuperación de autores y textos olvidados fue la particular contribución que la revista dedicó a una tradición inicua descreditada por la cultura oficial. Lorca, Aleixandre, Cernuda, Alberti, Altolaguirre son sólo algunos de los nombres de los poetas del 27 que *Triunfo* intentó rescatar de la ignominia reseñando y publicando textos que, como en el caso de *Los placeres prohibidos* de Cernuda, a las alturas de los años setenta bien podían ser clasificados como inéditos.

José Esteban volvió a presentar al público de la revista el artículo «Soledades de España» que Cernuda firmó para el diario madrileño *Luz* el 10 de octubre de 1933 y que, hasta 1972, no había sido recogido todavía en ninguna antología o colección de obras.⁴⁰³ Anticipando algunas de las conclusiones que alcanzaría en *Desolación de la Quimera* (1962), en este artículo Cernuda reivindicaba la necesidad para los jóvenes de acabar con un sistema social que estaba anquilosado y que también intentaba paralizar a sus fuerzas más innovadoras. En *Desolación de la Quimera*, Cernuda definiría España como «un país donde todo nace muerto, vive muerto y muere muerto»; mientras que en «Soledades de España» escribía:

⁴⁰² J. L. CANO, «Literatura y política. ¿Quién politiza a quién?», *Triunfo*, 706, 1976, p. 49.

⁴⁰³ Cf. J. ESTEBAN, «Un texto rescatado de Luis Cernuda», *Triunfo*, 484, 1972, p. 47.

[Los ojos infantiles] tenían tal brillo y vivacidad que me apenaba pensar cómo al transcurrir el tiempo la inercia, falta de estímulo y sordidez de ambiente, ahogarían las posibilidades humanas que en aquellas miradas amanecerían. [...] ¿No es posible aligerar, dilatar la rígida y mezquina vida española?⁴⁰⁴

Afortunadamente, que algo estuviese cambiado también en la España eterna fue confirmado por la reedición de las primeras colecciones de poemas de Rafael Alberti; el hecho en sí no es muy significativo puesto que se trataba de obras ya ampliamente conocidas (*Marinero en tierra, La amante, El alba del alhelí*), pero adquiere un sentido nuevo porque por primera vez la editorial que se había hecho cargo de la publicación era española (Castalia):⁴⁰⁵ casi como si se tratara del comienzo del deshielo, las obras de los exiliados empezaban a recobrar sus espacios en patria, anticipando así el regreso físico de sus autores. Otra muestra del cambio en acto se constata en la posibilidad que la censura otorgó a *Triunfo*, dejando publicar sin repercusiones legales ni administrativas una entrevista al poeta catalán Josep Vicenç Foix que, expresando su punto de vista sobre la relación entre creación lírica y política, afirmó sin muchos rodeos: «Hay un masoquismo político en el pueblo que llama a un dictador para que ponga orden y luego le mantiene».⁴⁰⁶ La entrevista a Foix anticipó de algunas semanas la que concedió Rafael Alberti; es sumamente interesante comparar las posiciones de estos dos antiguos compañeros sobre la cuestión inherente a la relación que el intelectual tenía que guardar con la política: mientras el catalán defendía la independencia de la creación poética,⁴⁰⁷ el gaditano no podía concebir la poesía sin compromiso.⁴⁰⁸ Una y otra vez, *Triunfo* volvía a defender la pluralidad de expresión

⁴⁰⁴ L. CERNUDA, *Desolación de la Quimera (1956-1962)*, México, Joaquín Mortiz, 1962; ÍD., «Soledades de España (con el Museo del Pueblo)», *Triunfo*, 484, 1972, p. 47.

⁴⁰⁵ Cf. J. ESTEBAN, «Marinero en Roma», *Triunfo*, 542, 1973, p. 45.

⁴⁰⁶ Anteriormente, *Triunfo* había sido amonestado por mucho menos. D. FONT, «Octogenario Foix. “Soy catalanista en el plano ético, no político”», *Triunfo*, 551, 1973, pp. 38-41:41.

⁴⁰⁷ Foix definía la poesía como «una actividad del espíritu. De la realidad el poeta extrae la magia de las cosas, esa magia que, por desgracia, se impone tanto en religión como en política. [...] Yo considero que la poesía llega siempre a unos pocos, y si estos la entienden, ya es suficiente – y añadía – me cuesta entender qué quiere decir un “poeta revolucionario”, tanto desde el punto de vista político, como social». ÍD., «Octogenario Foix. “Soy catalanista en el plano ético, no político”», cit., pp. 38-41.

⁴⁰⁸ Alberti se definía como «un poeta de mi tiempo, y un poeta de su tiempo no necesita recibir el calificativo de “engagé” o comprometido. Uno está comprometido naturalmente, ya que cuando un hombre cumple su misión con conciencia de lo que existe, de lo que hay, con conciencia histórica de su país, lógicamente, normalmente, es una persona comprometida. [...] Así se hace el poeta y el escritor. Porque el poeta y el escritor que no están en esa línea prácticamente no existen. No tienen repercusión ninguna – y concluía – la poesía, en un proceso revolucionario, se vuelve un arma muy peligrosa». A. GARCÍA CALVO, «Hablando en Roma con Alberti», *Triunfo*, 553, 1973, pp. 40-45.

como condición necesaria para el desarrollo democrático del país porque, como concluía José Luis Cano en su entrevista a Vicente Aleixandre: «La riqueza del mundo sólo puede decirse desde la multiplicidad».⁴⁰⁹

La recuperación del pasado republicano pasó también por el espacio reservado a las obras de Jorge Guillén, un poeta que a partir de los años setenta aparece con cierta asiduidad en las páginas de *Triunfo*, con entrevistas y reseñas a él consagradas.⁴¹⁰ Lo que destaca en estos artículos es la conformidad del juicio de los diferentes comentaristas: al momento de hacer el balance del tratamiento reservado en patria tanto a Guillén como a sus compañeros de generación, todos los periodistas están de acuerdo en subrayar el bajísimo nivel de atención dedicada a los exiliados y la inadecuación de los estudios publicados en España. Es sorprendente leer, a las alturas de 1974, las palabras de José Esteban acerca de otra de las figuras clave de este grupo, José Bergamín; en su reseña, el colaborador de *Triunfo* escribía:

Dentro de la llamada generación del 27, José Bergamín ocupa un puesto no suficientemente valorado. Amigo y compañero de todos sus miembros, creador y animador de sus empresas culturales y poéticas, su digna posición política, su “agudeza y arte de ingenio” y su altivez en el gobierno de su vida le han conducido a un lugar molesto para sus compañeros de generación aún vivos, para los detentadores del poder cultural, y un desconocido para los jóvenes.⁴¹¹

De igual manera, César Alonso de los Ríos, comentando el homenaje que México rindió a León Felipe en el sexto aniversario de su muerte (11 de abril de 1968), concluía su reportaje con las siguientes palabras:

⁴⁰⁹ J. L. CANO, «Vicente Aleixandre y sus “Diálogos del conocimiento”», *Triunfo*, 598, 1974, p. 54.

⁴¹⁰ Cf. E. GARCÍA RICO, «El argumento de la obra», *Triunfo*, 414, 1970, pp. 43-44; A. GARCÍA RAYO, «En Florencia con Jorge Guillén», *Triunfo*, 571, 1973, pp. 43-44; C. ALONSO DE LOS RÍOS, «Jorge Guillén, poeta “impuro”», *Triunfo*, 594, 1974, 45; A. DE ALBORNOZ, «Una nueva antología de Jorge Guillén», *Triunfo*, 600, 1974, pp. 52-53; M. HERNÁNDEZ, «Jorge Guillén: “Y otros poemas”», *Triunfo*, 623, 1974, pp. 41-42; E. SALCEDO, «Jorge Guillén, doctor Honoris Causa», *Triunfo*, 771, 1977, p. 67.

⁴¹¹ J. ESTEBAN, «El poeta José Bergamín», *Triunfo*, 603, 1974, p. 63. Algunas semanas después, César Alonso de los Ríos realizó una entrevista con Bergamín centrada en la experiencia de *Cruz y Raya* (Madrid, 1933-1936), la revista literaria fundada por el escritor madrileño y cuya edición facsímil acababa de ser publicada por la alemana Detlev Auvermann KG. En la entrevista, Bergamín no dudaba en calificar la revista como hija de la República: «*Cruz y Raya* nació en aquella República, diríamos que de aquella República y hasta para aquella República, identificándose con ella, con su íntima lucha o agonía» (subrayados del autor). C. ALONSO DE LOS RÍOS, «José Bergamín y su *Cruz y Raya*», *Triunfo*, 615, 1974, pp. 34-37:35. Las palabras de José Bergamín causaron la reacción del hispanista francés Jean Bécarud, autor de un ensayo dedicado a *Cruz y Raya* que en su entrevista Bergamín había definido como «completamente desenfocado»; Bécarud eligió *Triunfo* como medio de expresión de su disenso, dando así lugar a una pequeña polémica entre los dos encausados. Cf. J. BÉCARUD, «Bécarud y *Cruz y Raya*», *Triunfo*, 625, 1974, pp. 54-55; J. BERGAMÍN, «Respuesta de J. Bergamín a J. Bécarud», *Triunfo*, 628, 1974, p. 55.

Nuestra participación en este homenaje nos ha hecho ingresar en la mala conciencia mexicana [por la ausencia de algunos nombres importantes, como el de Octavio Paz],⁴¹² sentirnos mexicanos desde nuestra mala conciencia española [por el tratamiento reservado en patria a los exiliados].⁴¹³

Estos poetas, además de su precaria condición existencial, habían tenido y seguían teniendo que enfrentarse con una estructura editorial que no permitía el acceso y la difusión de sus obras en territorio ibérico, favoreciendo así la incompreensión y el desamor por esta producción poética.⁴¹⁴ A partir de los años setenta, se asistió en España a la lenta recuperación de estas figuras, un “rescate” que pasó también por el espacio que las editoriales y los medios de comunicación quisieron concederles. *Triunfo*, cabalgando la oleada de notoriedad que acompañó la rehabilitación de otro exponente de la generación del 27, Juan Gil-Albert,⁴¹⁵ publicó una larga entrevista en la cual el poeta alicantino recorría las diferentes etapas de su biografía artística: las primeras experiencias al lado de los compañeros de la generación del 27 y, más tarde, la relación con los poetas de la generación de la posguerra; la colaboración como redactor y secretario editorial de *Hora de España* (Valencia-Barcelona, 1937-1939) y,⁴¹⁶ ya en el exilio hispanoamericano, su experiencia al lado de Octavio Paz en la revista *Taller* (México, 1938-1941); el regreso a España en 1947 y la actividad creadora desarrollada durante el exilio interior.⁴¹⁷ La conversación, además de añadir una buena cantidad de

⁴¹² En una carta de León Felipe dirigida a Juan Larrea se deja constancia de la conflictiva relación entre el poeta zamorano y el mexicano; Felipe escribía: «Si Octavio no fuese tan vanidoso y egoísta y no se hubiese puesto ya la corona de Rey... Le estorban todos. Y no será posible trabajar ni avanzar junto a él (México, 9 de abril de 1956)». C. ALONSO DE LOS RÍOS, «Una carta de León Felipe y noticia de Juan Larrea», *Triunfo*, 605, 1974, p. 66; J. LARREA, «A León Felipe. Un homenaje frustrado», *Triunfo*, 694, 1976, pp. 48-49.

⁴¹³ C. ALONSO DE LOS RÍOS, «Con León Felipe en Chapultepec», *Triunfo*, 604, 1974, pp. 10-13:13.

⁴¹⁴ Hay que pensar, por ejemplo, que *Sombra del paraíso* de Vicente Aleixandre, publicado en 1944 por la madrileña Adán, fue el primer libro de un autor del 27 editado en España después de la guerra; hay también que notar que Aleixandre había quedado en patria, por tanto su influencia sobre las jóvenes generaciones de poetas fue más directa y fuerte que la ejercida por sus compañeros en el exilio. Cf. M. VILUMARA [J. BATLLÓ], «Presencia de Vicente Aleixandre», *Triunfo*, 614, 1974, p. 55.

⁴¹⁵ En tan sólo un año, el 1974, en los escaparates de las librerías españolas se asomaron seis obras del escritor: *Crónica general* (Barcelona, Barral), *La metafísica* (Barcelona, Llibres de Sinera), *Mesa revuelta* (Valencia, Fernando Torres), *Los días están contados* (Barcelona, Tusquets), *Valentín (homenaje a Shakespeare)* (Barcelona, La Gaya Ciencia) y la reedición de *Las ilusiones con los poemas de El Convaleciente* (Barcelona, Barral; primera edición Buenos Aires, Imán, 1943). Finalmente, terminaba el largo exilio interior en el cual Gil-Albert había tenido que encerrarse.

⁴¹⁶ Una pequeña curiosidad: en *Triunfo* se publicó un artículo de María Zambrano que había sido incluido en el número XXIII de *Hora de España* (Barcelona, enero de 1939), el último ejemplar que había sido impreso pero que no había llegado a distribuirse, de manera que se había creído perdido para siempre. Cf. M. ZAMBRANO, «*Hora de España*. El número perdido», *Triunfo*, 629, 1974, pp. 46-49.

⁴¹⁷ Cf. J. MILLÁS, «Juan Gil-Albert: un poeta-isla», *Triunfo*, 617, 1974, pp. 36-39. Ya empezado el proceso de transición política, Millás volvería a entrevistar al poeta en concomitancia con la publicación

datos necesarios para profundizar el conocimiento de este ilustre desconocido, se concluía con una nota positiva, o sea ponía de manifiesto que aquel puente que desde algunos años se estaba intentando tender, realmente estaba alcanzando su objetivo: las viejas y las nuevas generaciones poéticas (representadas en el primer caso por el mismo Gil-Albert y en el segundo por nombres como el de Jaime Siles) se habían encontrado finalmente.⁴¹⁸ Los frutos acerbos de este injerto se dieron en la antología titulada *Poetas españoles poscontemporáneos* (Barcelona, El Bardo, 1974), comentada en *Triunfo* por Jorge Rodríguez Padrón y cuya publicación oficializó el patrocinio de Gil-Albert a la nueva promoción poética.⁴¹⁹ Hay que señalar que ésta es la primera vez que en *Triunfo* recurre el término «poscontemporáneo» aplicado a la creación lírica que, según la definición del comentarista, indicaba aquella poesía «que se está haciendo al margen de toda bambolla publicitaria y editorial; la poesía aún nonata».⁴²⁰ Sin embargo, el juicio de Rodríguez Padrón no es indulgente en absoluto cuando escribe:

Nos encontramos ante un lenguaje que parece haber agotado sus posibilidades de regeneración: que o bien se encastilla en la *pose* petulante e iconoclasta de los llamados novísimos o se enreda en las disquisiciones teóricas que buscan un nuevo lenguaje poético al socaire de formalistas y estructuralistas; que o bien insiste en un cierto culteranismo de lo cotidiano o se hunde en el trasnochado neorromanticismo. [...] Hay hasta brotes tardíos de poesía social.⁴²¹

El silencio y el olvido que los escritores del 27 padecieron durante los largos años de la dictadura fueron en parte borrados con la asignación, en 1977, del premio Nobel de literatura a Vicente Aleixandre, un reconocimiento que, como se escribió en *Triunfo*, «tiene para nosotros esta significación: es el premio a la generación de 1927,

de su *Drama patrio* (Barcelona, Tusquets, 1977). Cf. ÍD., «Juan Gil-Albert: meditación autobiográfica», *Triunfo*, 756, 1977, pp. 34-36.

⁴¹⁸ Sobre la joven generación poética española representada por personalidades como Jaime Siles, Alfonso López Gradolí, Jesús Munárriz o Francisco Brines, el “viejo” poeta declaró en *Triunfo*: «En estos jóvenes amigos míos creo haber influido más como persona que como escritor. [...] A veces parecemos separados por un siglo. Pero me atrevo a pensar que debido a esa gran distancia me estiman más, y como algo vivo aún y que, sin duda, les sorprende, o sea el que, a pesar de todo, no me encuentren caduco, anticuado, académico. Yo los veo moverse en torno como una guirnalda de laurel reciente». ÍD., «Juan Gil-Albert: un poeta-isla», cit., pp. 36-39:39.

⁴¹⁹ Los poetas antologizados fueron: Félix de Azúa, Guillermo Carnero, Antonio Carvajal, Antonio Colinas, José Elías, Angel Fierro, Joaquín Giménez-Arnau, Pere Gimferrer, José Luis Jover, Antonio Martínez Sarrión, Enrique Morón, Aníbal Núñez, Eugenio Padorno, Ángel Sánchez, Lázaro Santana, Jaime Siles, Jenaro Taléns, José-Miguel Ullán y Manuel Vázquez Montalbán. Cf. J. RODRÍGUEZ PADRÓN, «No ha sido muy sincera nuestra historia...», *Triunfo*, 631, 1974, pp. 78-79.

⁴²⁰ ÍD., «No ha sido muy sincera nuestra historia...», *Triunfo*, 631, 1974, pp. 78-79:79.

⁴²¹ ÍD., «No ha sido muy sincera nuestra historia...», *Triunfo*, 631, 1974, pp. 78-79:79.

pero es también el premio a la época que la supo hacer posible, y a quienes han resistido toda una vida para mantener su forma de civilización».⁴²²

4.2.3 LA GENERACIÓN DEL 36 Y LA GENERACIÓN DEL MEDIO SIGLO

Al igual que la novela y más en general la literatura, también la poesía tuvo que padecer las graves consecuencias de la posguerra; si por un lado, los poetas que se insertaron en las filas de los exiliados dejaron detrás de sí un hueco difícilmente colmable, por otro lado, los que habían quedado en patria tuvieron que escoger entre dos caminos: el que conducía hacia la glorificación del nuevo imperio y el que intentaba mostrar la nueva realidad en sus aspectos más cotidianos y, por consiguiente, más patéticos y crudos.⁴²³ Esta segunda vía correspondería a la así llamada “poesía realista” o “social” que, aunque quedando dentro del cerco de la literatura oficial, intentó devolver dignidad a la creación literaria, anteponiendo los contenidos a la forma.⁴²⁴

Triunfo, compartiendo las líneas principales de esta corriente, contribuyó a la divulgación de las obras de estos poetas con los instrumentos que estaban a su alcance. Aunque a las alturas de los años setenta la poesía social ya había perdido su vigor tanto entre los creadores como entre los críticos y el público, la revista siguió ocupándose de esta corriente, comentando las muestras más meritorias que se produjeron en la nueva

⁴²² S. F., «El Nobel de Aleixandre. Premio a una cultura», *Triunfo*, 768, 1977, p. 15. Cf. también C. ALONSO DE LOS RÍOS, «Nobel para Velingtona», *Triunfo*, 768, 1977, pp. 72-73; R. CHAO, «Con Vicente Aleixandre», *Triunfo*, 768, 1977, p. 76; J. L. CANO, «Vicente Aleixandre, desde la pasión a la meditación», *Triunfo*, 768, 1977, pp. 74-75.

⁴²³ Es interesante la opinión sobre la situación cultural española de una de las voces oficiales de la intelectualidad franquista de los primeros años, Dionisio Ridruejo, Director General de Propaganda durante la guerra y miembro del grupo Escorial; Ridruejo describió el panorama de posguerra con estas palabras: «En el periodo que nos ocupa – 39-50 y en la década siguiente – la política ha incidido sobre la vida intelectual española más intensamente que en cualquier otro tiempo de nuestra historia. [...] Incide tratando de promover, sin verdadera decisión, la formación de un cuerpo intelectual justificador y propagandístico del orden político que la condiciona. Incide mucho más prohibitivamente, imponiendo unos estilos de reticencia y doble sentido que sorprenderán a los historiadores literarios del futuro. E incide también obligando a los escritores, pensadores, divulgadores y artistas a cargar con los menesteres del político y del moralista de modo exagerado. [...] Pero la vida intelectual es cosa viva, no manufactura política». D. RIDRUEJO, «La vida intelectual española en el primer decenio de la posguerra», *Triunfo*, 507 extra, 1972, pp. 71-80:80. Ridruejo es uno de los rarísimos casos de poetas de derechas que se trata en *Triunfo* (quizá por su lento pasaje a la oposición). Cf. C. ALONSO DE LOS RÍOS, «Ridruejo: yunque del aire», *Triunfo*, 699, 1976, p. 65; J. BENET (ED.), *Dionisio Ridruejo: de la Falange a la oposición*, Madrid, Taurus, 1976.

⁴²⁴ O, como dijo el poeta Ángel González, «lo que define como social a la poesía no es el estilo, sino el tema»; afirmación citada por Eduardo GARCÍA RICO, «Poesía “social”», *Triunfo*, 167, 1965, p. 7.

década. Entre los críticos que se ocuparon de reseñar las novedades editoriales, Eduardo García Rico cubrió un rol privilegiado hasta la interrupción de su colaboración con la empresa de Ezcurra.⁴²⁵ Con motivo de comentar la salida de las obras completas de Gabriel Celaya (*Poesía completa*, Madrid, Aguilar, 1969), Rico dedicó su reseña a reflexionar sobre la “curva”⁴²⁶ de la poesía de Celaya, caracterizada por la búsqueda del compromiso en el arte, objetivo éste que encajaba perfectamente también con el credo del periodista de *Triunfo*.⁴²⁷ Entre los autores *engagés* alabados por García Rico no podía faltar Blas de Otero,⁴²⁸ reconocido maestro junto con Celaya de la corriente social, una corriente que, aunque pasada de moda entre los voraces productores y consumidores de novedades editoriales, mucho tenía aún por decir a los lectores de los años setenta puesto que, de acuerdo con José Hierro, «la poesía social puede salvarse cuando responde a una verdad; su finalidad la ennoblece si tiene calidad».⁴²⁹ Verdad y calidad son dos características que acompañaron la evolución de Otero, cuyo influjo en los autores de la generación del Medio Siglo es evidente.

Si analizamos, por ejemplo, las entrevistas a personalidades como José Manuel Caballero Bonald, José Ángel Valente o Ángel González,⁴³⁰ la conformidad de ideas entre los maestros de la generación y sus herederos es indiscutible. Hay en estas

⁴²⁵ No obstante los importantes cargos que cubría en *Triunfo* (secretario general editorial y, aunque no oficialmente, subdirector), al entrar en la etapa más luminosa Rico decidió abandonar el proyecto por «discrepancias internas y ciertos excesos editoriales de algunos textos suyos». Cf. J. Á. EZCURRA, *Crónica de un empeño dificultoso*, cit., pág. 498.

⁴²⁶ García Rico tenía una particular predilección por la poesía de Celaya, lo cual queda reflejado en los comentarios que el periodista dedicó a este autor. Cf. E. GARCÍA RICO, «Celaya, premiado», *Triunfo*, 340, 1968, p. 12; ÍD., «La empresa poética de Celaya», *Triunfo*, 402, 1970, p. 42; ÍD., «Celaya: Lorca, la Residencia, el estructuralismo», *Triunfo*, 426, 1970, p. 37.

⁴²⁷ Si analizamos de manera transversal la contribución de García Rico en *Triunfo*, nos daremos cuenta de que su producción está caracterizada por el constante esfuerzo por la defensa de un arte activo y comprometido, de clara derivación marxista (quizá no sea de sobra acordar que García Rico era un miembro del clandestino PCE y por esto tropezó con la justicia franquista). En un comentario a la poesía del autor turco Nazim Hikmet, Rico escribió: «La calidad [poética] se ve fecundada por el “compromiso” si este “compromiso” se vive entero y hasta el fondo». E. GARCÍA RICO, «Hikmet, compromiso y nostalgia», *Triunfo*, 423, 1970, p. 64.

⁴²⁸ Cf. ÍD., «¿Dónde está Blas de Otero?», *Triunfo*, 415, 1970, pp. 43-44; ÍD., «Blas de Otero: “Historias fingidas y verdaderas”», *Triunfo*, 437, 1970, p. 38.

⁴²⁹ ÍD., «José Hierro, “juanramonísimo”», *Triunfo*, 432, 1970, p. 36. *Triunfo* volvería a dedicar sus páginas a Hierro en una larga reseña firmada por Aurora de Albornoz en la cual la periodista recorría las etapas creadoras de este autor y las de la corriente “desarraigada”. Cf. A. DE ALBORNOZ, «Relectura de José Hierro», *Triunfo*, 626, 1974, pp. 64-65.

⁴³⁰ Cf. J. M. CABALLERO BONALD, «Últimas escaramuzas de la virtud o los infortunios de la poesía española», *Triunfo*, 447, 1970, pp. 33-35; E. GARCÍA RICO, «La poesía de Ángel González», *Triunfo*, 405, 1970, p. 47; ÍD., «Vivir para contarlo», *Triunfo*, 403, 1970, p. 43; J. A. MARFIL, «Ángel González: charla informal con un poeta», *Triunfo*, 725, 1976, pp. 64-65; J. M. ULLÁN, «José Ángel Valente: poeta sin identidad», *Triunfo*, 430, 1970, p. 38.

conversaciones dos cuestiones que se perciben como fundamentales: la primera se refiere a la relación que une el lenguaje poético y la «estética del compromiso», como la llama Ángel González;⁴³¹ la segunda se interroga sobre el futuro de la poesía social ante la avanzada de la oleada “novísima”, de la que hablaré en el párrafo siguiente. Si el juicio medio acerca de la operación de José María Castellet es escéptico, cuando no negativo, por lo que se refiere a la poesía social, los entrevistados no tenían dudas: esta corriente no podía extinguirse en virtud de su estrecha conexión con la realidad. *Triunfo* intentó alimentar esta esperanza prestando sus páginas a la difusión de las voces y obras de los representantes de una generación que, a las alturas de los años setenta, ya no gozaba del mismo prestigio que en la década anterior y por esto venía sufriendo el silencio de los medios de comunicación. Si consideramos la promoción que la revista reservó a la corriente social, es fácil intuir la correspondencia ideológica que unía los principios de este movimiento con el propósito informativo que *Triunfo* se había prefijado. No tiene que sorprendernos, por ejemplo, el título con el cual se encabezó la última entrevista que el poeta vasco Gabriel Aresti concedió algunos días antes de su fallecimiento (acaecido el 5 de junio de 1975); el titular reproducía una declaración del poeta, según el cual «la poesía es un medio de educación de las masas», una opinión que en la entrevista expresaba más extensamente, aclarando su concepción de poesía:

La poesía para mí no es sino un medio didáctico de educación de las masas. Por lo tanto, he tenido que utilizar una clase de lenguaje muchas veces no poético, e incluso a veces un lenguaje agresivo y bélico. [...] Había que hacer una lengua útil y comprensible a la mayoría del pueblo vasco parlante.⁴³²

La polémica entre poesía novísima y poesía social permitió que no se apagaran los focos sobre estos últimos; los séquitos de este enfrentamiento se hallaban todavía en las reseñas que se publicaron en *Triunfo* a los tres años de la salida de la antología de Castellet. Los ejes seguían siendo los mismos – ética y estética, lenguaje cotidiano y lenguaje barroco – así como los periodistas seguían dividiéndose entre partidarios de

⁴³¹ Cf. Á. GONZÁLEZ, «Celaya, 30 años después (Juan de Leceta)», *Triunfo*, 730, 1977, pp. 42-45:42. Este artículo era una anticipación del más amplio ensayo que González incluiría en su edición de la *Antología poética* de Gabriel Celaya (Madrid, Alianza Editorial, 1977).

⁴³² De manera algo parecida a lo que harían en 1977 los del grupo teatral Akelarre con su espectáculo *Irrintzi*, Aresti había experimentado una poesía que quería entrar en directa comunicación con la gente y para lograr su objetivo había recuperado la tradición de los *bertsolaris* (literalmente, «hacedores de versos»), asimilables a los juglares de antigua memoria. Cf. L. HARANBURU-ALTUNA, «Gabriel Aresti: “La poesía es un medio de educación de las masas”», *Triunfo*, 666, 1975, pp. 44-45:44.

uno u otro bando.⁴³³ Además, ya empezada la transición política, se asistió a un verdadero refloreamiento de los autores realistas que, como escribió en su comentario Jorge Rodríguez Padrón, rechazaban aquellas posiciones de «garcilanistas hibernados, socialrealistas impenitentes, novísimos, ultranovísimos», intentando representar en sus obras «un mundo más real y auténtico».⁴³⁴ Que la poesía española estaba regresando en la senda de lo social más genuino está testimoniado también por la reaparición en los escaparates de las librerías de poetas como José María Valverde,⁴³⁵ o aún por las propuestas de la colección El Bardo, una editorial que a las alturas de 1976 volvía a apostar por autores como, Blas de Otero o Gloria Fuentes.⁴³⁶

4.2.4 LA POLÉMICA DE LOS “NOVÍSIMOS”

Los años sesenta habían asistido al preludio de la polémica literaria que se encendería en 1970, fecha de publicación de la antología poética *Nueve novísimos poetas españoles* a cargo de José María Castellet y editada por Carlos Barral.⁴³⁷ Haciendo un rápido repaso cronológico, en 1960 el mismo Castellet había inaugurado la década con otra discutida recopilación titulada *Veinte años de poesía española. Antología 1939-1959*,⁴³⁸ en la cual había defendido a todo trance la corriente realista en

⁴³³ Con motivo de comentar la segunda edición de la colección poética de Ángel González *Palabra sobre palabra* (Barcelona, Barral Editores, 1972; primera edición Barcelona, Seix Barral, 1968), el colaborador de *Triunfo* escribió: «“Palabra sobre palabra” constituye hoy un verdadero hito en la poesía española de posguerra. Síntesis de un tiempo difícil, donde el prosaísmo y el tecnicismo han invadido todos los rincones; síntesis del desajuste entre la realidad y el deseo». J. ESTEBAN, «La segunda salida de “Palabra sobre palabra”», *Triunfo*, 536, 1973, p. 43. El hecho de que la poesía social, quizá agonizante, todavía no había muerto está testimoniado por la continua, aunque pausada, publicación de obras originales de los autores tanto de la generación del 36 como de la del Medio Siglo, como por ejemplo *Poesía con nombres de Blas de Otero* (Madrid, Alianza-Alfaguara, 1977) y *Muestra de algunos procedimientos narrativos y de las actitudes sentimentales que habitualmente comportan* de Ángel González (Madrid, Turner, 1976).

⁴³⁴ El periodista de *Triunfo*, Ernesto Escapa, se refería a autores hoy conocidos más como narradores, como Luis Mateo Díez y José María Merino. E. ESCAPA, «Una poética mesetaria», *Triunfo*, 689, 1976, p. 68.

⁴³⁵ Cf. J. A. HORMIGÓN, «Trabajos poéticos de Valverde», *Triunfo*, 764, 1977, p. 52.

⁴³⁶ Cf. J. RODRÍGUEZ PADRÓN, «El Bardo, vuelta a empezar», *Triunfo*, 690, 1976, pp. 52-53.

⁴³⁷ Cf. J. M. CASTELLET (ED.), *Nueve novísimos poetas españoles*, Barcelona, Barral, 1970; en la edición de 2007 publicada por Ediciones Península (Barcelona) se incluye un apéndice crítico, con las reseñas y los artículos que acompañaron la salida de la antología, además de un comentario autobiográfico de los poetas que fueron insertados en la nómina de los novísimos.

⁴³⁸ Cf. ÍD., *Veinte años de poesía española. Antología 1939-1959*, Barcelona, Seix Barral, 1960.

boga por entonces. A esta antología, siguieron las editadas por Luis Jiménez Martos, José Luis Cano, Manuel Mantero, Leopoldo de Luis y José Batlló.⁴³⁹

Quiera o no quiera, con su eclosión polémica la generación de los novísimos caracterizó la vida editorial de la poesía española de los últimos quince años de la dictadura. Se trataba de autores nacidos entre 1939 y 1954 que «no reaccionaron contra una poesía [social] que, histórica y lingüísticamente, estaba ya muerta, sino contra la noción dominante de un discurso que, desde 1939 y salvo muy pocas excepciones, apenas – pensaban – había experimentado variación».⁴⁴⁰

Como todo intento de clasificación, los límites generacionales asimilan autores y experiencias muy diferentes dentro de un mismo amasijo temporal. Es lo que pasa también con los novísimos, término que empezó a usarse con relación a los poetas incluidos en la antología de Castellet, pero que realmente vino a extenderse a aquellos creadores que en el setenta ya no eran ni tan jóvenes ni tan nuevos y siguió aplicándose también a los poetas que se asomarían al panorama cultural español en los años ochenta. Hay quien, como el anteriormente citado Siles, individua tres etapas del discurso novísimo, que corresponderían a la escansión cronológica 1965-1970 / 1970-1975 / 1975-1985, en la cual la fecha de 1970 sería el punto de eclosión de una poética que venía elaborándose desde los años sesenta pero que logró expresarse públicamente a partir de la resonancia que tuvo la antología de Castellet en el artrítico mundo editorial español. Por otra parte, el estudioso César Nicolás prefiere dividir la experiencia novísima en tan sólo dos fases: la primera empieza con la publicación en 1966 de *Arde el mar* de Pere Gimferrer, que rompió con los recursos estilísticos de la poesía social, y se cierra en 1976 con *L'espai desert* del propio Gimferrer; la segunda fase, que

⁴³⁹ Cf. L. JIMÉNEZ MARTOS (ED.), *Nuevos poetas españoles*, Madrid, Ágora, 1961; J. L. CANO (ED.), *Antología de la nueva poesía española*, Madrid, Gredos, 1963; M. MANTERO (ED.), *Poesía española contemporánea (1939-1965)*, Barcelona, Plaza & Janés, 1966; L. DE LUIS (ED.), *Poesía Social. Antología (1939-1968)*, Madrid, Alfaguara, 1969; J. BATLLÓ, *Antología de la nueva poesía española*, Barcelona, El Bardo, 1968. Para una información más exhaustiva sobre estas antologías poéticas, cf. J. URRUTIA, «Las antologías de poesía española de 1950 a 1969», *Ínsula*, 721-722, 2007, pp. 23-26; P. YAGÜE LÓPEZ, *Los innovadores sesenta*, en ÍD., *La poesía en los setenta. Los Novísimos, referencia de una época*, A Coruña, Universidade da Coruña, 1997, pp. 17-32. Sería interesante llevar a cabo una comparación entre las ediciones de estas antologías que se publicaron en el mercado español y en el extranjero: el estudio de las tachaduras, en el primer caso, y las integraciones, en el segundo, podría ayudar en el adelanto de la comprensión de la “psicología” de la censura en España.

⁴⁴⁰ J. SILES, «Los Novísimos: la tradición como ruptura, la ruptura como tradición», *Ínsula*, 505, 1989, pp. 9-11:9.

terminará en 1988, abandona el afán experimental de la primera época y se dirige hacia el minimalismo poético.⁴⁴¹

Las novedades formales y estéticas de esta poesía, contrariamente a la percepción que los creadores y los lectores tuvieron en su tiempo, no fueron muchas. La actitud rebelde, la incorporación de elementos visuales retomados de la cultura *pop* (música, arte, cine, moda, etc.), la utilización de un lenguaje mestizo, a menudo auto-referencial, enriquecido de galicismos y productor de metáforas originales denotaban la búsqueda de una libertad estética, más que política.⁴⁴² Además, la inclinación por el juego lingüístico y la actitud desmitificadora habían sido rasgos típicos de las vanguardias históricas, hacia las cuales los novísimos guardaban. Si se quiere hablar de originalidad, habría que identificarla en el cambio de perspectiva que se realiza entre la de los realistas y la de estos “poetas neocapitalistas”, como les llama Marta Beatriz Ferrari:⁴⁴³ en el primer caso, los poetas dirigieron su mirada hacia dentro, retratando la realidad española; en el segundo, los hijos del *boom* económico, metropolitanos y cosmopolitas, por lo menos en las intenciones, levantaron la vista hacia las cumbres de los Pirineos y ultramar, aceptando o simplemente reproduciendo el lenguaje y el imaginario de los países “libres”.⁴⁴⁴ Afirmaba el mismo Castellet:

[La de los Novísimos] es una generación que está harta de España. Es una generación que está harta de que sus mayores hablen de la guerra civil. Es una generación que está harta de un cierto tipo de poesía patriótica de resistencia. Es una poesía que intenta buscar sus raíces en lo que ha sido su formación, es decir esta cultura de los medios de comunicación de masa, o descaradamente intenta buscar en el extranjero, en poetas extranjeros.⁴⁴⁵

El hermetismo lingüístico y el conceptualismo que caracterizaron esta producción pueden ser interpretados como el modo que estos poetas eligieron para

⁴⁴¹ Cf. C. NICOLÁS, «Novísimos (1966-1988): notas para una poética», *Ínsula*, 505, 1989, pp. 11:13-14.

⁴⁴² Cf. A. DEBICKI, «La poesía postmoderna de los novísimos: una nueva postura ante la realidad y el arte», *Ínsula*, 505, 1989, pp. 15-16.

⁴⁴³ Cf. M. B. FERRARI, *Crónica de una polémica anunciada: Nueve Novísimos poetas españoles*, <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/library?e=d-000-00---0eventos--00-0-0--0prompt-10---4-----0-11-1-es-50---20-about---00031-001-1-0utfZz-8-00&cl=CL2.1&d=HASHf681bbd7798b568b315c86&x=1>. Una interpretación muy similar la ofrecía ya en 1970 Manuel Vázquez Montalbán en *Triunfo*. Cf. M. VÁZQUEZ MONTALBÁN, «Seix y Barral, segundo acto», *Triunfo*, 406, 1970, p. 42.

⁴⁴⁴ Cf. A. GARCÍA BERRIO, «El imaginario cultural en la estética de los Novísimos», *Ínsula*, 508, 1989, pp. 13-15.

⁴⁴⁵ J. M. CASTELLET, *Cuarenta años de poesía (1939-1979)*, en O. Lottini, M. C. Ruta (eds.), *La cultura spagnola durante e dopo il franchismo. Atti del convegno internazionale di Palermo, 4-6 maggio 1979*, Roma, CADMO, 1982, pp. 169-186:183.

criticar la política franquista, centrada en la trivialización de la cultura y por tanto sin deseo alguno de buscar el encuentro y la comunicación con el lector medio.

Pero, esta “generación de ruptura”, como la llama Castellet en su prólogo,⁴⁴⁶ ¿existió realmente o más bien se trató de un invento procedente de las réplicas y contrarréplicas acerca de la antología que se publicaron en prensa y revistas? Dicho de otro modo, ¿los novísimos fueron un grupo poético con características estéticas precisas o un producto de los críticos que, desde las tribunas que las publicaciones periódicas les ofrecían, lanzaron la antología con una hábil operación de *marketing*? En su juicio acerca del fenómeno de los novísimos, el crítico y poeta Jenaro Taléns es cauteloso;⁴⁴⁷ si por un lado reconoce que si el antólogo hubiera sido otro, con menor fama, y la editorial menos conocida, el éxito polémico y comercial quizá no hubiera sido el mismo, por otro lado, Taléns defiende la figura de Castellet, acusado por muchos de ser simplemente un hábil vendedor de cultura, cuando, como subraya Taléns, si uno se detiene en la lectura del prólogo de los *Nueve poetas novísimos*, el antólogo allí admitía los límites estéticos de su trabajo. De ahí que no se pueda insertar la polémica a un nivel simplemente literario, sino que se desemboque también en el terreno del cotilleo cultural con acusaciones directas a las personas del antólogo y del editor. Lo que me parece más sugestivo en la propuesta crítica de Taléns es su evaluación de la producción novísima a partir de los nuevos principios culturales que se estaban sentando en la España de los años setenta, desde la influencia de la televisión generalista en la conciencia colectiva a la sofisticación de las estrategias publicitarias; estos elementos entran, por un motivo o por otro, en el horizonte cultural de los creadores y, además, su misma obra no está exenta de los mecanismos publicitarios que critican o escarnecen.

El estudio del tratamiento que esta antología recibió en las páginas de *Triunfo* puede ser útil para añadir nuevos datos para la evaluación de la cuestión. La polémica estalló como era previsible también en la revista, pero, insospechablemente, entró desde una puerta accesoria, la de la sección «Lectores». La primera noticia de la inminente aparición de la antología de Castellet la dieron dos lectores, en cuya carta dedicada a la

⁴⁴⁶ Cf. J. M. CASTELLET (ED.), *Nueve novísimos poetas españoles*, Barcelona, Península, 2001, pp. (1ª ed. Barcelona, Barral, 1970).

⁴⁴⁷ Cf. J. TALÉNS, *De la publicidad como método historiográfico. La generación poética española de 1970*, Valencia, Centro de semiótica y teoría del espectáculo, 1989; también en L. M. PANERO, *Agujero llamado Nevermore*, edición de J. Taléns, Madrid, Cátedra, 2000, pp. 9-51.

ambigua conexión entre cultura y mercado, introducían los extremos de la polémica.⁴⁴⁸ En su escrito, comentaban el anunciado lanzamiento de una nueva escuela literaria por parte de Castellet, respaldado por el apoyo editorial de Carlos Barral. Los poetas elegidos (Manuel Vázquez Montalbán, Antonio Martínez Sarrión, José María Álvarez, Félix de Azúa, Pedro Gimferrer, Vicente Molina Foix, Guillermo Carnero, Ana María Moix, Leopoldo María Panero) estaban etiquetados como “neo-capitalinos” por su pertenencia a los cenáculos de Madrid y Barcelona; estaban insertados, por consiguiente, en unas realidades culturales bien definidas (la metropolitana y, dentro de esta, respectivamente de tradición castellana y catalana), con las cuales no toda la España literaria y lectora se identificaba. *Triunfo*, seguramente por tener a Montalbán entre sus colaboradores, dedicó una particular atención a los exponentes de este grupo, con reseñas, comentarios y entrevistas que permitieran un mayor acercamiento a sus obras y a su mentalidad.⁴⁴⁹ El éxito editorial que la polémica aseguró está atestiguado también por las continuas referencias que autores ajenos a esta tendencia, como José Hierro o Claudio Rodríguez, hacían en las entrevistas publicadas en *Triunfo*;⁴⁵⁰ su juicio acerca de la operación actuada por Castellet es medianamente negativo y no está dirigido tanto a la calidad fluctuante de las obras antologizadas, sino al peligro de trivialización que los epígonos de los novísimos podían causar, reduciendo la creación lírica a un *collage* de palabras vacías, sin una verdadera reflexión lingüística y métrica de fondo.⁴⁵¹

Como en otros casos, la polémica echó raíces entre los atentos lectores de la revista que ofrecieron sus contribuciones al desentrañamiento de la cuestión; en particular, el análisis de tal Gloria Moreno denota el nivel que había alcanzado la

⁴⁴⁸ Cf. J. CHAMORRO GAY, A. NÚÑEZ, «Cultura e industria», *Triunfo*, 397, 1970, pp. 39-40.

⁴⁴⁹ Con respecto a esto, hay un caso curioso en el cual se proporcionaron al lector las respuestas de Pedro Gimferrer a las treinta preguntas del cuestionario “Marcel Proust”; entre las réplicas más interesantes hay las que se refieren a los caracteres históricos que el poeta más despreciaba («Los que encarnan la mediocridad en el poder»), la cosa más detestada («La estupidez») y el acontecimiento militar más admirado («Los encaminados a oponerse espontáneamente a la injusticia»): el retrato del perfecto progresista. Cf. M. RIVIÈRE, «Pedro Gimferrer», *Triunfo*, 408, 1970, p. 44.

⁴⁵⁰ Cf. E. GARCÍA RICO, «José Hierro, “juanramonísimo”», *Triunfo*, 432, 1970, p. 36; ÍD., «Claudio Rodríguez: el hombre que escribía al caminar», *Triunfo*, 434, 1970, pp. 61-62.

⁴⁵¹ Como bien lo apuntó en una entrevista uno de los novísimos, Antonio Martínez Sarrión, lo que aglutinaba o que justificaba la presencia de personalidades tan diferentes en el mismo calderón poético no era la unidad de estilo, sino algunos elementos extraliterarios constituidos alrededor de una cierta mitología cinematográfica, en particular la del cine americano de los años cuarenta. Cf. E. CHAMORRO, «Sarrión, un “novísimo” fronterizo», *Triunfo*, 450, 1971, p. 38.

contienda.⁴⁵² Esta lectora situaba el eje espacial de la cuestión ya no entre poetas puros e impuros, o entre conservadores y progresistas, sino entre unos y otros autores de izquierdas, agrupados según su tendencia militante (inclúyanse Blas de Otero, Celaya, Carlos Álvarez, etc.) o radical (los novísimos). La señora Moreno en su extensa carta dirigía a *Triunfo* una acusación, creo, sin fundamentos: la lectora, aunque reconociendo en *Triunfo* «la mejor revista que hay», cuya influencia «es mucho mayor de la que sería si hubiera dos o tres de la misma altura y de distintas corrientes», detectaba en el tratamiento reservado a las dos corrientes poéticas un cierto desequilibrio a favor de los novísimos que, en su opinión, habían tenido un respaldo publicitario mayor que los poetas *engagés*. Como demuestra en cambio el número de entrevistas y reseñas relacionadas con la poesía social, *Triunfo* cumplió su tarea informativa sin prejuicios ni omisiones.

A finales de 1970 la polémica alcanzó su cumbre entre las páginas de la revista y el estallido llegó del corrosivo ataque de José Miguel Ullán, colaborador de *Triunfo* y poeta no incluido en los novísimos, que desde las páginas de la revista acusó duramente la operación de Castellet afirmando:

Me parece perfectamente justa mi exclusión de esa ensalada a lo divino. Castellet, docto ignorante del reino, confundió esta vez la coqueluche con la menstruación. La “Antología”, por lo demás, se asemeja a un montaje carpetovetónico de apoteosis revisteril donde algún poeta potable y otros varios muy mediocres han servido de coristas para que resaltase la figura egregia, bilingüe y emplumada de la Celia Gámez de la novísima poesía en castellano, alias Pedro Gimferrer.⁴⁵³

El caso del tan duramente increpado Gimferrer puede ser tomado como paradigma de la vivacidad del debate y de la heterogeneidad de visiones que se daban en *Triunfo*. Hay un ejemplo de eso en una reseña de *Martín Vilumara* (seudónimo de otro poeta y editor, José Batlló) dedicada al análisis de la producción lírica bilingüe de Gimferrer. Se trataba de un comentario más bien crítico hecho por un poeta propenso a la estética social sobre un poeta novísimo; Batlló acompañó su reflexión sobre Gimferrer con un comentario encomiástico sobre la admirable labor de traducción del catalán al castellano – Batlló la calificó de «reescritura enriquecedora» – hecha por el

⁴⁵² Cf. G. MORENO, «La poesía, hoy», *Triunfo*, 440, 1970, pp. 33-34.

⁴⁵³ R. CHAO, «José Miguel Ullán: escritor por legítima defensa», *Triunfo*, 439, 1970, p. 64.

antiguo surrealista Juan Ramón Masoliver.⁴⁵⁴ La reseña de Batlló produjo una polémica dentro de la polémica, en la cual el antagonista fue protagonizado por el novelista Juan Benet que acusó al colaborador de *Triunfo* de practicar una crítica desproporcionada e injustificadamente negativa frente a una obra de reducido alcance editorial como la antología poética en catalán de Gimferrer;⁴⁵⁵ la respuesta de Batlló fue directa y mordaz:

Agradecería a Juan Benet diese a conocer la lista de libros y autores de que pueda hablarse, favorablemente o no, y de las publicaciones y extensión indicadas para cada caso. [...] Juan Benet debe haber seguido unas clases de lectura rápida y por eso ha confundido a Gimferrer, como persona, con Gimferrer como sujeto poético, y a éste me refiero exclusivamente en mi trabajo.⁴⁵⁶

Sin embargo, Gimferrer no está presente sólo como autor reseñado y duramente criticado, sino firma él mismo algunos comentarios que se publican en *Triunfo*. Dentro de la diatriba que se instauró entre poesía social y poesía novísima, es interesante notar como las barreras estéticas e ideológicas que supuestamente separaban una sensibilidad de la otra, en *Triunfo* se derrumban. Un ejemplo se halla en la reseña que Pere Gimferrer dedicó a uno de los máximos exponentes de la generación del Medio Siglo, Claudio Rodríguez, en la cual el poeta novísimo, aunque perteneciendo a una mitología cultural completamente diferente, reconocía al autor de *Don de ebriedad* la riqueza y expresividad de su léxico “rural”, «muy superior al enrarecido y codificado lenguaje neutro de los centros urbanos».⁴⁵⁷ El ejemplo de esta reseña me brinda la oportunidad para hacer una rápida digresión sobre la importancia del material hemerográfico en los estudios literarios. La reseña es un género muy practicado en la escritura revisteril y quizá por esto normalmente se la considera como una parcela minoritaria de la ensayística, de menor valor porque es un producto de vida efímera y condicionado por el mercado editorial, que propone este u otro autor, este u otro texto, según sus estrategias de ventas. Pero si miramos la cuestión desde otra óptica, la reseña puede

⁴⁵⁴ Batlló escribió: «Gimferrer acarrea sus materiales de los poetas medievales catalanes, de los renacentistas italianos y castellanos. Son en gran parte ejercicios de estilo. La severa lección que recibe de su traductor, el cual “reescribe” con mayor riqueza y soltura los poemas originales, debería servirle para reflexionar largamente sobre el sentido de su obra». M. VILUMARA [J. BATLLÓ], «Gimferrer en catalán», *Triunfo*, 525, 1972, p. 51.

⁴⁵⁵ Cf. J. BENET, «Juan Benet sobre una crítica de Martín Vilumara», *Triunfo*, 528, 1972, p. 59.

⁴⁵⁶ M. VILUMARA, «Respuesta de Martín Vilumara», *Triunfo*, 528, 1972, p. 59.

⁴⁵⁷ Una calificación ésta que nos favorece Gimferrer que, si no me equivoco en la interpretación, bien puede referirse al lenguaje urbano y “capitalino” de los novísimos. P. GIMFERRER, «La poesía de Claudio Rodríguez», *Triunfo*, 472, 1971, pp. 54-55:54.

significar mucho para el conocimiento de su autor; por ejemplo, en el caso de los breves comentarios del Gimferrer-reseñador, las referencias a otros autores y otras obras que según su interpretación podían relacionarse con el texto objeto de la reseña revelan, de manera indirecta, el horizonte estético y los gustos artístico-literarios de nuestro poeta-comentarista. Las reseñas que se publican en *Triunfo*, por ser un producto bastante intuitivo, debido esto a la cantidad y frecuencia con las cuales aparecen en la revista, pueden revelar unas características estilísticas y unos detalles autoriales que la escritura más cincelada de un ensayo crítico o una antología poética no conserva.

La polémica sobre los novísimos arremetió también contra el antólogo o, como lo había apostrofado el cáustico José Miguel Ullán,⁴⁵⁸ el «docto ignorante del reino» que fue galardonado con el Premio Taurus 1970 por su ensayo *Iniciación a la lectura de la obra poética de Salvador Esprú*; la composición del jurado no dejaba lugar a dudas sobre la calidad del trabajo de Castellet: Gerardo Diego, Pedro Laín Entralgo, Emilio Alarcos Llorach, Francisco Yndurain, Alonso Zamora Vicente, José María Martínez Cachero y Francisco Rico.⁴⁵⁹ La asignación del premio volvió a atizar el fuego y también volvió a centrar la atención en la figura del crítico, dejando a un lado la cuestión fundamental: el valor de las obras publicadas, tanto en el caso de la antología como en el del estudio sobre Esprú. Vázquez Montalbán intentó reconducir la polémica dentro de unos términos más civiles, logrando centrar el eje de la discusión: la falta de preparación cultural de los críticos e intelectuales españoles al enfrentarse con un pensamiento pluralista. La carga positiva que toda polémica literaria siempre tuvo en el progreso del pensamiento se veía anulada en el caso de los novísimos, aniquilada por una violencia verbal («lenguaje exterminador», lo califica Montalbán)⁴⁶⁰ que poco tenía que ver con una democrática confrontación dialéctica. Y lo peor era que la polémica se desarrollaba internamente a la «cultura progresiva» o «elíptica»,⁴⁶¹ ya de por sí en una posición tan precaria y desaventajada. La explosión provocada por Ullán no se resolvió en una simple nube de polvo, sino esparció sus escombros hasta los contiguos arrabales periodísticos, como *Cuadernos para el diálogo* y *Madrid*,⁴⁶² que acogieron en sus

⁴⁵⁸ M. VILUMARA, «Respuesta de Martín Vilumara», *Triunfo*, 528, 1972, p. 59.

⁴⁵⁹ Cf. S. F., «Castellet, Premio Taurus 1970», *Triunfo*, 444, 1970, p. 42.

⁴⁶⁰ M. VÁZQUEZ MONTALBÁN, «Bajo el signo polémico», *Triunfo*, 447, 1970, pp. 26-27:26.

⁴⁶¹ ÍD., «Castellet o la ética de la infidelidad», *Triunfo*, 446, 1970, pp. 28-29:29.

⁴⁶² Cf. E. GARCÍA RICO, «Notas sobre un tiempo confuso», *Cuadernos para el diálogo*, 1970; J.-M. FOSSEY, «La poesía heterodoxa de José Miguel Ullán», *Madrid*, 11/11/70.

páginas los dares y tomares que Ullán y su principal acusador, Eduardo García Rico (a estas alturas, ya ex colaborador de Ezcurra) se intercambiaron hasta que Ullán decidió volver al campo neutral de *Triunfo* para cerrar, por su parte, la cuestión.⁴⁶³ Entre los periodistas que se ocuparon del “caso Castellet”, el que demostró actuar como un verdadero crítico literario y no como un simple comentador de gaceta fue Montalbán el cual, reseñando el estudio dedicado a Espriu, dejó a un lado las cuestiones extraliterarias volviendo a prestar atención al valor científico de la metodología propuesta por Castellet, quizá cuestionable, pero que constituía un verdadero intento de superación del esquematismo de la tradicional ensayística española.⁴⁶⁴

Sin embargo, los rescoldos de la polémica no se apagaron rápidamente, como confirman dos reseñas que se publicaron en *Triunfo* en 1974, una reservada a la poesía de Juan Agustín Goytisolo – uno de los máximos representantes de la generación del Medio Siglo – y la otra dedicada al entonces jovencísimo Jaime Siles que, con tan sólo veinte años, acababa de ganar el premio Ocnos 1973 y se imponía como una de las mejores promesas de la poesía española. En ambas reseñas, los comentaristas – *Martín Vilumara* y Jorge Rodríguez Padrón – incluían una indefectible referencia a los novísimos y al cambio del canon estético que sus obras supuestamente habían empujado.⁴⁶⁵ De hecho, la polémica dio impulso al descubrimiento de aquellas figuras que se habían quedado algo apartados de las dos corrientes principales; poetas como el mismo Siles o el gaditano Jenaro Taléns⁴⁶⁶ fueron adscritos entre los epígonos de los novísimos por cierto culturalismo estetizante que caracterizaba también su estilo, aunque realmente sus experiencias fueran diferentes de las de los antologizados por Castellet. En *Triunfo*, se observó el fenómeno con una actitud de cautelosa duda; como volvía a subrayar *Martín Vilumara*, Castellet había sido el responsable tanto del descubrimiento de los novísimos como de los realistas, y buena parte de los poetas que antes se habían incluido en la corriente social, a partir de los años setenta cambiaron su

⁴⁶³ Cf. J. M. ULLÁN, «Tiempo confuso», *Triunfo*, 451, 1971, pp. 57-58.

⁴⁶⁴ El mayor mérito del método de análisis de Castellet, en opinión de Montalbán, estaba en el cambio de perspectiva que el crítico proponía, que dejaba así los trajes del estudioso para ponerse los del lector o, en palabras del periodista de *Triunfo*: «Castellet no parte de una actitud de escuela, parte, simplemente, de una nueva postura de lector cuya finalidad es desenmascarar todas las actuaciones del escritor. [...] Dentro de la cultura literaria española, invito a que se me presenten muchos modelos de crítica ensayística sobre una obra viva, que equivalga al empeño de Castellet». M. VÁZQUEZ MONTALBÁN, «La perpetua iniciación a las posiciones críticas de Castellet», *Triunfo*, 476, 1971, p. 95.

⁴⁶⁵ Cf. M. VILUMARA, «Palabras que no se lleva el viento», *Triunfo*, 582, 1973, p. 73; J. RODRÍGUEZ PADRÓN, «Canon», *Triunfo*, 582, 1973, p. 73-74.

⁴⁶⁶ Cf. J. A. ICARDO, «Lectura de un proceso de lectura», *Triunfo*, 608, 1974, p. 77.

perspectiva, virando hacia el experimentalismo.⁴⁶⁷ De ahí que los críticos se encontraran en dificultad en su tarea de discernimiento entre lo que era una verdadera búsqueda innovadora y lo que era simplemente un objeto de moda.

Al margen de la polémica de los novísimos, otra querrela ocupó las páginas de las revistas, o sea la originada por la separación de Carlos Barral de la histórica editorial Seix y Barral. *Triunfo* tuvo la ventaja de tener entre sus colaboradores la persona de Manuel Vázquez Montalbán, a la vez miembro de la supuesta escuela de los poetas novísimos, penetrante cronista de la vida cultural de la provincia y estremo defensor de la “catalanidad”.⁴⁶⁸ De ahí que, con motivo de informar a la «inmensa minoría culturalizada»⁴⁶⁹ que leía *Triunfo*, Montalbán no pudiera eximirse de comentar, desde su irónica perspectiva, la inusitada notoriedad periodística que se le otorgó a un caso en apariencia de orden administrativo y económico como el de Seix y Barral.⁴⁷⁰

Las consecuencias de la separación de Carlos Barral y la consiguiente fundación de la editorial que llevaba su nombre se repercutieron en el inestable mundo editorial español de área catalana causando un verdadero cataclismo. El poeta-editor no era simplemente un elemento fundamental en la organización de Seix y Barral, sino que a su sol y sombra seguían proyectos importantes como el premio Biblioteca Breve y relaciones de amistades con los autores que allí publicaban (José María Castellet,

⁴⁶⁷ Cf. M. VILUMARA, «El callejón sin salida», *Triunfo*, 610, 1974, p. 71.

⁴⁶⁸ Sus artículos relacionados con la realidad catalana son cuantiosos en *Triunfo* y, por medio del empleo de sus seudónimos, variados en los registros como, por ejemplo, cuando firma con el nombre de *Baronesa d'Orcy* unas crónicas sumamente irónicas y casi panfletarias sobre el mundillo literario en la órbita barcelonesa. Cf. M. VÁZQUEZ MONTALBÁN, «Amigos y enemigos de la cultura catalana», *Triunfo*, 399, 1970, pp. 20-23; BARONESA D'ORCY [M. VÁZQUEZ MONTALBÁN], «El Premio Barral 1971 o Todos los caminos llevan a la Hispanidad», *Triunfo*, 471, 1971, p. 43; ÍD., «Erskine Caldwell, el superviviente», *Triunfo*, 476, 1971, p. 93; ÍD., «Por los siglos de los siglos, cada loco con su tema», *Triunfo*, 479, 1971, p. 56; ÍD., «“La gauche qui rit”, in memoriam», *Triunfo*, 481, 1971, p. 59; ÍD., «El escándalo Solzhenitsin», *Triunfo*, 491, 1972, pp. 45-47; ÍD., «Comunicación o incomunicación», *Triunfo*, 524, 1972, pp. 8-9; ÍD., «La batalla de Covadonga y la “Ostpolitik”», *Triunfo*, 526, 1972, p. 56. Aconsejo también la lectura de la crónica que Montalbán escribe sobre la Feria del libro de Barcelona de 1970 en la cual se encuentra un esbozo sagaz y desencantado de la intelectualidad catalana: una muestra del más excelente periodismo cultural. Cf. M. VÁZQUEZ MONTALBÁN, «Días de libros y rosas», *Triunfo*, 413, 1970, pp. 30-31.

⁴⁶⁹ ÍD., «Sordina para el caso Seix y Barral», *Triunfo*, 399, 1970, p. 44.

⁴⁷⁰ Como explica Montalbán en sus crónicas, las familias Seix y Barral detenían respectivamente el 40% de la editorial, mientras que el restante 20% estaba en las manos de Antonio Comas, hombre de confianza de los Seix; el equilibrio se rompió en el momento en el que la parte fuerte del grupo decidió despedir a Rosa Regás y Rafael Soriano, estrechos colaboradores de Carlos Barral que, como es sabido, finalmente eligió separarse de la editorial y fundar su propia. Cf. ÍD., «Sordina para el caso Seix y Barral», *Triunfo*, 399, 1970, p. 44; ÍD., «Seix y Barral, se aproxima el desenlace», *Triunfo*, 412, 1970, p. 43; ÍD., «Días de libros y rosas», *Triunfo*, 413, 1970, pp. 30-31; ÍD., «Carlos Barral, a la “recherche du temps perdu”», *Triunfo*, 438, 1970, pp. 40-41; ÍD., «Un jurado para el Biblioteca Breve», *Triunfo*, 456, 1971, p. 62.

Gabriel García Márquez, Mario Vargas Llosa, tan sólo con nombrar a algunos) y que, al conocer la situación, decidieron seguir siendo fieles a su amigo. Pero, ¿por qué *Triunfo* informaba sobre ésta que podría calificarse más bien como una querrela entre profesionales y, por tanto, como un acontecimiento de escaso interés para los lectores? Porque el propósito de la revista no se agotaba en las informaciones literarias que proporcionaba a su público en forma de reseñas y críticas, sino que se completaba con la descripción de lo que pasaba entre los bastidores del mercado editorial (del cual formaba parte la misma empresa de Ezcurrea) para que el lector dejara de una vez su condición de receptor pasivo de productos culturales y se diera cuenta de los mecanismos que regían los premios culturales, la dirección de una empresa editorial, la publicación de un libro o de una revista, etc.

El mérito de ilustrar al lector la situación se le debe en gran parte a Vázquez Montalbán que, con su profunda capacidad de análisis, ofreció un retrato fiel de la realidad cultural española; conocedor tanto de la industria como del ambiente intelectual, Montalbán eligió como ejemplo la experiencia catalana que, como habían demostrado la polémica sobre los novísimos y la sobre el caso Barral, venía encontrándose en unas condiciones de inesperada vitalidad crítica, sin por esto haber logrado solucionar un problema que acomunaba el panorama catalán al nacional: la falta de lectores. Como bien subrayaba Montalbán en un artículo,⁴⁷¹ un sistema educativo carente como el español había producido un público ausente y silencioso, que casi no se interesaba por las cuestiones culturales macroscópicas (como el debate sobre el estatus de las lenguas autonómicas) y mucho menos por las de menor impacto social, como las querrelas poéticas. Y, como venía defendiendo *Triunfo* desde su tercera etapa, había que intervenir desde las raíces y por tanto desde la reforma del sistema educativo e informativo para cambiar aquel pensamiento viciado por tantos años de desculturización franquista.

Con motivo de comentar el día del libro de 1972, Montalbán volvió a reflexionar sobre la relación entre mercado editorial y cultura, poniendo de relieve como al incremento exponencial del número de los textos impresos no había seguido un paralelo aumento del número de los compradores y, por tanto, de lectores.⁴⁷² El periodista

⁴⁷¹ Cf. ÍD., «Escribir en catalán, publicar en catalán», *Triunfo*, 471, 1971, pp. 40-41.

⁴⁷² El comentario, acompañado por la ironía que siempre caracteriza el estilo de Montalbán, es el siguiente: «Con paciencia, uno puede encontrar 700 libros sobre las maneras de guisar el cordero y 200

indicaba como causas de este *gap* las condiciones anormales o subnormales en las cuales la comunicación entre emisor y receptor se realizaba en un contexto tan particular como España; las consecuencias de esta disconformidad, seguía su reflexión Montalbán, conducían al «control político de la escritura, que es, en última instancia, control político de la lectura, control político del público»⁴⁷³ y concluía:

Sólo es posible recuperar la relación literaria si la palabra se libera de su controlador empresarial, de su controlador político y de su controlador instrumental. Si la palabra se libera del libro, la revista, el diario.⁴⁷⁴

La renovación cultural que *Triunfo* venía defendiendo tenía que pasar por la reconquista de la misma estructura económica que detenía el mando de la producción del saber; limitándome aquí al ejemplo de la poesía, *Triunfo* participaba en el cambio propulsando aquellas editoriales que, demostrando una valentía que muy a menudo se acercaba peligrosamente al suicidio comercial, seguían proponiendo pequeñas joyas de poesía (estoy pensando, por ejemplo, en Librería Clan, Ediciones Javalambre, Visor Libros, Llibres de Sinera o El Bardo). De acuerdo con Montalbán, el lenguaje escrito necesitaba una renovación instrumental radical para que lograra romper el régimen de sometimiento cultural al cual estaba expuesto. La contribución de los poetas, por cuanto fácticamente limitada, iba en esa dirección.

4.3 LA POESÍA EXTRANJERA

4.3.1 HISPANOAMÉRICA

La innovación es el resultado de una tradición que se recupera para evolucionar en otra forma. El ejemplo de la experiencia cubana es, entre las hispanoamericanas, la que con mayor firmeza defendió esta posición; la poesía creada en la isla caribeña tenía como referente inmediato la obra del siempre aludido José Martí, profundo renovador

novelas internacionales sobre el problema de la impenetrabilidad; [...] 700 libros de poemas “novísimos”, 233 libros de poemas “viejísimos” y media docena cumplida de libros de poemas intemporales. [...] El libro está ahí, como la falda de ternera en los supermercados, o el *ossobuco*, o los cantimpalitos pequeños. [...] Los editores producen y producen porque saben que venden poco de cada título, pero venden muchos títulos. Ello demuestra que el número de compradores no evoluciona». ÍD., «El maldito embrollo de la cultura escrita», *Triunfo*, 499, 1972, pp. 31-35:31-32.

⁴⁷³ ÍD., «El maldito embrollo de la cultura escrita», *Triunfo*, 499, 1972, pp. 31-35:33.

⁴⁷⁴ ÍD., «El maldito embrollo de la cultura escrita», cit., p. 35.

de la lírica del siglo XIX y autor que ya había acabado por entrar a formar parte del canon. Martí volvió a ser leído en España a consecuencia del proyecto editorial planteado por Júcar que consagró su colección «Los poetas» al descubrimiento de nuevos y antiguos talentos como el propio Martí. El poeta y ensayista Juan Marinello (él mismo cubano), contestando a las preguntas de Ramón Chao, aprovechó la ocasión de la salida de la obra de su coterráneo en tierra ibérica para ofrecer su personal punto de vista acerca de la interpretación que algunos críticos habían querido atribuir a Martí, o sea la de precursor del modernismo, un mérito que Marinello, aunque reconociendo la profunda carga renovadora de la escritura martiana, reservaba únicamente a Rubén Darío.⁴⁷⁵ Con motivo de reseñar la recopilación de textos de Roberto Yahni, *Prosa modernista hispanoamericana. Antología* (Madrid, Alianza Editorial, 1974), Aurora de Albornoz volvió sobre la cuestión expresando una posición completamente opuesta a la de Marinello; según la poeta y colaboradora de *Triunfo*, aunque Darío constituyó la cumbre de la mejor producción modernista, el mérito de la invención de esta nueva sensibilidad había que atribuirse a Martí, cuya novela *Amistad funesta* (1885) bien podía ser considerada como la primera obra al estilo modernista.⁴⁷⁶

Entre los poetas hispanoamericanos más comentados en *Triunfo*, un lugar especial está reservado para el cubano José Lezama Lima; las motivaciones principales son dos: por considerarle un verdadero renovador del arte poético contemporáneo y por su admiración y semejanza con el estilo de Luis de Góngora y Argote; de ahí que los comentarios se centraran en la tentativa de establecer una *corrispondenza d'amorosi sensi* entre el creador cubano y el autor cordobés.⁴⁷⁷ Lezama Lima fue protagonista también de una de las entrevistas más logradas aparecidas en la etapa del *Triunfo* de las luces.⁴⁷⁸ El entrevistador, Fernando Martínez, tiene el mérito de haber estructurado el diálogo según una serie de preguntas muy genéricas, pero también extremadamente lindantes con la poética lezamalimeña (como las sobre el sentido de Dios o de la muerte, o aún las sobre el significado y función de la palabra en su horizonte poético); Martínez abría la entrevista con una clara y exhaustiva introducción al poeta que permitía al lector poco familiarizado con la obra de Lezama Lima de acercarse a esta figura desde una

⁴⁷⁵ Cf. R. CHAO, «Entrevista con Juan Marinello», *Triunfo*, 519, 1972, pp. 43-44.

⁴⁷⁶ Cf. A. DE ALBORNOZ, «El modernismo, ayer y hoy», *Triunfo*, 635, 1974, p. 81.

⁴⁷⁷ Cf. E. GARCÍA RICO, «Lezama Lima: visto por Goytisolo», *Triunfo*, 406, 1970, p. 42.

⁴⁷⁸ Cf. F. MARTÍNEZ, «Lezama Lima: "A todos soy deudor"», *Triunfo*, 604, 1974, pp. 56-61.

doble perspectiva, la humana y la artística, rompiendo aquel muro de silencio que afligía la voz de este poeta en España.⁴⁷⁹

A la huella del prestigio de Lezama, *Triunfo* atestiguó el brote del interés que la poesía de la isla caribeña recibió en España, a partir de la relación privilegiada que el poeta José Agustín Goytisolo tenía con los autores cubanos. A él puede atribuirse la introducción de esta nueva sensibilidad en España gracias a las ediciones de algunas antologías como *Poesía completa* de Lezama Lima (La Habana, Instituto del Libro, 1970) y *Nueva poesía cubana* (Barcelona, Península, 1970) de las cuales Goytisolo se hizo cargo.⁴⁸⁰ *Triunfo* siguió informando con constancia sobre la literatura que se escribía y publicaba en Cuba, una elección ésta que tiene su razón en ser la única posibilidad que la revista tenía para hablar indirectamente de lo que estaba pasando en el «primer país libre del Nuevo Mundo».⁴⁸¹ Los miembros del grupo *Orígenes* están bien representados en las páginas de la revista; al lado de Lezama Lima, otro de los promotores de la renovación de la poesía cubana presente en *Triunfo* fue Cintio Vitier. También en este caso, la interpretación del reseñador está al servicio de los valores defendidos en el periódico: apoyo a la literatura testimonial (que permitía la conservación de la memoria histórica de la colectividad), con una particular consideración por la función creativa que se reserva al lector. Aunque Vitier perteneciera a la que puede ser definida como la escuela hermética cubana, caracterizada por tanto por una cierta dificultad hermenéutica, el comentarista de *Triunfo* detectaba en la obra de Vitier un profundo anhelo «testimoniante», asimilable casi a la experiencia mística o religiosa.⁴⁸² Una perspectiva ésta que encontramos, aunque enraizada en un terreno radicalmente diferente, también en el poeta cubano más conocido y amado en patria, Nicolás Guillén Batista y Urrá. En una entrevista realizada por Fernando Martínez, el poeta-periodista, como él mismo se definía, declaraba:

⁴⁷⁹ Como el mismo Lezama Lima aclaraba en la entrevista, su novela *Paradiso* (La Habana, UNEAC, 1966) no fue editada en España porque censurada con la acusación de pornografía. Cf. F. MARTÍNEZ, «Lezama Lima: “A todos soy deudor”», *Triunfo*, 604, 1974, pp. 56-61.

⁴⁸⁰ Cf. S. F., «Los nuevos poetas de Cuba», *Triunfo*, 419, 1970, p. 45; E. GARCÍA RICO, «“Los pequeños infiernos”», *Triunfo*, 428, 1970, p. 38.

⁴⁸¹ Cf. J. A. GACIÑO, «Poesía cubana en tiempos difíciles», *Triunfo*, 463, 1971, p. 44.

⁴⁸² Rodríguez Patrón definió la poesía de Vitier como un «acto de creación participada. [...] Cintio Vitier habla de un “acto divino de eterna creación” en el que la participación se produce. Y esta participación se logra a través de la escritura. [...] Se trata de una participación en la sustancia de la realidad, en los nombres. [...] La imagen en esta acepción no es “imaginaria”, sino “testimoniante”». J. RODRÍGUEZ PADRÓN, «Cintio Vitier: la fidelidad interior», *Triunfo*, 596, 1974, pp. 43-44:44.

Yo soy un revolucionario, no soy un romántico del siglo diecinueve. Un escritor revolucionario no puede hacer el tonto en este campo, porque hay libros que sirven al enemigo, textos que no debemos entregarle porque le estamos dando armas en contra nuestra. [...] ¿No será el papel de la revolución en la cultura?⁴⁸³

De ahí que la poesía tenga necesariamente que ser testigo de la realidad y estar sumida en la historia. Con motivo de ofrecer su personal interpretación de la obra de Federico García Lorca, Guillén volvería a defender la necesidad para el intelectual de comprometerse en la vida. Dirigiéndose al lector, el poeta cubano escribía:

Se nos dirá que no era su poesía una poesía política, ni él mismo un político de militancia partidaria, como Alberti. Pero, ¿acaso no es hacer política ir hacia el pueblo como Lorca fue, y meterse en su entraña y divulgar sus tradiciones y exaltar su espíritu? [...] ¿No es política, alta política, hacer del verso agua que refleja a gitanos y toreros?⁴⁸⁴

En un contexto histórico caracterizado por las violencias de los golpes militares en toda Hispanoamérica, es comprensible que también los poetas interpretaran su obra (y la de sus antepasados) en clave política; como explicaba en una entrevista Mario Benedetti, uruguayo exiliado en Cuba, en un tiempo de urgencia como el que estaban viviendo muchos latinoamericanos, tanto los intelectuales como los poetas tenían que medirse con la realidad para lograr conectar con la gente, porque «en este momento [...] es mucho más importante la influencia de la realidad que la influencia de escritores».⁴⁸⁵

Hablando de la poesía hispanoamericana contemporánea, la referencia va sin demora al nombre de Pablo Neruda. El verdadero protagonista cultural de la primera mitad de los años setenta fue seguramente el poeta chileno; el consabido valor de su obra artística junto con el compromiso político que el hombre-Neruda asumió consagraron de manera definitiva a este intelectual, laureado oficialmente con el premio Nobel de Literatura en 1971.⁴⁸⁶

⁴⁸³ F. MARTÍNEZ, «Nicolás Guillén, poeta nacional», *Triunfo*, 599, 1974, pp. 34-37:37.

⁴⁸⁴ N. GUILLÉN, «Recuerdos de García Lorca», *Triunfo*, 698, 1976, p. 17.

⁴⁸⁵ R. CHAO, «Mario Benedetti. Otro Uruguay, otra literatura, otra crítica y otro hombre», *Triunfo*, 731, 1977, pp. 44-45:45.

⁴⁸⁶ La partición del alma de Neruda es neta, pero al mismo tiempo sus pedazos se compenetran mutuamente, como se deduce de algunas declaraciones del poeta publicadas en *Triunfo*: «Mis estudios se vieron abandonados por la política, por una parte – era yo muy joven, tenía dieciséis, diecisiete años... – y por la poesía, por el amor. Entonces fue el descubrimiento total. [...] Al terminar la guerra de España creé en Chile la primera organización de intelectuales progresistas. Tuve que emprender una lucha larga y difícil; trataron de asesinarme y todavía llevo las cicatrices de los atentados. [...] Trabajé mucho, y no solamente en la poesía, sino en la acción vital, y desde aquel momento, mi trabajo político, intelectual, se unió a la acción política de masas, se fundió en la misma cosa, en la corriente política de mi país». A. CAMP, R. CHAO, «Neruda por Neruda», *Triunfo*, 476, 1971, pp. 17-23:18;20-21.

Triunfo, por su parte, participó en la difusión del pensamiento nerudiano acompañando al poeta paso a paso en su ascensión al altar del público reconocimiento. Además, escribir sobre Neruda era escribir sobre Chile y su realidad política; en *Triunfo* la literatura no dejaba nunca de ser un instrumento de comparación con el presente histórico; sea que se tratara de hablar de las invenciones estéticas de los novísimos, sea que se tratara de la poesía visceralmente humana de la corriente social, la creación artística estaba relacionada siempre con la realidad. La presencia del autorretrato periodístico que Neruda esbozó en 1971 en *Triunfo*⁴⁸⁷ tiene un significado particular porque, por un lado, se publicó tras la suspensión de la revista que había durado cuatro largos meses y, por otro, se situaba justo antes de la subida de las violencias en Chile: dos manifestaciones distintas de una misma fuerza represiva, la dictadura. De ahí que el artículo firmado por el poeta se centrara en los argumentos políticos, más que en los puramente literarios. El intelectual tenía que participar en la acción, en el cambio: esto es lo que se deduce de las cuantiosas páginas que *Triunfo* dedicó al debate sobre la definición y función de los hombres de letras. Algunas semanas antes de su muerte, el mismo Neruda volvería a tratar el tema del compromiso del intelectual en una entrevista muy informal concedida a María Esther Gilio;⁴⁸⁸ citando como ejemplo a sí mismo, afirmó:

Tomemos mi poesía por otro lado. Yo me propuse, como un deber bastante difícil, ser un cronista de mi época, de mi país. Y usé para eso un verso deliberadamente prosaico. [...] Quise asumir la función del antiguo poeta de las canciones de gesta. Sentí que no se trataba simplemente de hacer poesía. Quise en algún sentido ser el poeta de las esquinas.⁴⁸⁹

Y la enorme difusión de sus obras parece ofrecer una prueba del éxito del intento nerudiano. El homenaje póstumo que Montalbán dedicó al poeta chileno brindó la oportunidad al colaborador de *Triunfo* para volver a reflexionar sobre un argumento que importaba mucho en el discurso ideológico de la revista: el de la existencia o menos de una literatura verdaderamente popular y no simplemente populista. El caso de Neruda

⁴⁸⁷ *Ibíd.*, pp. 17-23. Ya casi cerrada la edición del número 574, con motivo de acompañar la noticia de la muerte por cáncer del poeta (23 de septiembre de 1973), *Triunfo* volvería a publicar como homenaje de urgencia algunas partes de esta entrevista. Cf. S. F., «Pablo Neruda ha muerto», *Triunfo*, 574, 1973, p. 12. *Triunfo* publicó también algunas partes de las memorias del poeta, editadas póstumas con el título *Confieso que he vivido: memorias* (Barcelona, Seix Barral, 1974). Cf. P. NERUDA, «Las memorias de Neruda», *Triunfo*, 605, 1974, pp. 40-44.

⁴⁸⁸ Cf. M. E. GILIO, «Mi nombre es Pablo por arte de palabra», *Triunfo*, 569, 1973, pp. 34-36.

⁴⁸⁹ *Ibíd.*, p. 36.

parecía adaptarse a la tesis de *Triunfo*, o sea que el arte, cuando no se refugia en su torre de marfil, puede integrarse en el flujo de la cotidianidad, acabando por impregnar las existencias de vastos estratos de la población. Casi como si se tratara de la excepción que confirma la regla, la poesía del chileno había logrado romper las barreras ética y estética que tradicionalmente separan la creación poética de su fruición masiva.⁴⁹⁰ La defensa de la poesía social o comprometida – dentro de la cual se sitúa también la obra nerudiana – que *Triunfo* llevaba adelante se insertaba en una estrategia más general que intentaba encontrar un punto de conexión entre creación artística y público de masas; el mismo propósito se observa, por ejemplo, en el tratamiento de la crónica teatral de la cual se ocupaba José Monleón. Desde esta perspectiva, adquiere un sentido claro la decisión de la revista de publicar, en el número que conmemoraba al poeta recién fallecido, una carta inédita de Neruda, fechada en París en el septiembre de 1960 y dedicada a Miguel Hernández,⁴⁹¹ otra figura entrañablemente ligada a la idea de literatura al servicio del pueblo.⁴⁹² *Triunfo* volvería a emplear la figura del poeta chileno en su defensa de la libertad, publicando otra carta inédita que Neruda había dirigido en el septiembre de 1957 a los poetas españoles en la cual se podía leer la vibrante exhortación del poeta chileno a resistir, a seguir luchando por medio del arma que los creadores saben manejar mejor: la palabra.⁴⁹³

También en el caso de Argentina, la corriente poética que más se comenta en *Triunfo* es la social. La tradición gauchesca fue, obviamente, una referencia obligada con la cual la literatura realista de Hispanoamérica tenía siempre que relacionarse. Con motivo de homenajear a José Hernández en el centenario de la publicación de su poema

⁴⁹⁰ Montalbán definió la obra de Neruda como «Poesía con mayúscula» y añadía en su retrospectiva: «*Canto General* ha sido uno de los pocos libros de poesía que ha penetrado en la bibliografía de resistencia popular, en los cuatro puntos cardinales del mundo y ha conectado con toda clase de sensibilidades y posibilidades culturales receptivas». M. VÁZQUEZ MONTALBÁN, «El canto inacabado», *Triunfo*, 575, 1973, pp. 14-16:16.

⁴⁹¹ Cf. P. NERUDA, «Carta de Pablo Neruda a Miguel Hernández», *Triunfo*, 575, 1973, pp. 18-19.

⁴⁹² Esta interpretación mía está confirmada también por la entrevista que *Triunfo* realizó con Josefina Manresa, la esposa de Miguel Hernández. Una entrevista que el realizador, José Monleón, centró en la investigación de los aspectos más familiares y humanos del poeta, desde los episodios más íntimos hasta los más dramáticos (la reclusión y la muerte). *Triunfo* dedicó la portada de este número a la figura de Hernández, reproduciendo el retrato del poeta que había realizado su compañero de cárcel, Antonio Buero Vallejo, y titulando el ejemplar «Evocación de Miguel Hernández». Cf. J. MONLEÓN, «Con Josefina Manresa, la de Miguel Hernández», *Triunfo*, 639, 1974, pp. 36-43.

⁴⁹³ Escribía Neruda: «La poesía debe volver a unirnos. La poesía debe reconstruir los vínculos rotos, restablecer la amistad y elevar universalmente nuestro canto. Tal es nuestra tarea. A ella me daré entre mis pueblos. Vosotros diréis vuestra palabra. [...] Va en este papel mi afecto fraternal y mi confianza en la poesía y en el honor de los poetas». P. NERUDA, «Carta a los poetas españoles», *Triunfo*, 580, 1973, p. 27.

narrativo *El gaucho Martín Fierro* (1872), *Triunfo* no perdió la ocasión para comentar esta obra artística y éticamente fundamental, pero poco valorada en tierra ibérica. La importancia de este poema en el marco del discurso comunicativo de la revista está clara: la obra de Hernández se interpretaba como una anticipación de las literaturas criollas e indigenistas que se producirían en las décadas siguientes, pero lo que es fundamental desde el punto de vista de *Triunfo*, este poema brindaba la ocasión para tender un puente con las literaturas regionales que estaban intentando conquistar su espacio en el mar de la literatura nacional en lengua castellana.⁴⁹⁴

El éxito mediático del peruano Mario Vargas Llosa dio un enorme impulso a la narrativa que allí se escribía, ganando un amplio espacio entre la opinión pública y los escaparates de las librerías; lo mismo no puede decirse de la poesía peruana. *Triunfo* mismo dedicó un número reducido de páginas a las experiencias poéticas que se habían o se estaban desarrollando en el país hispanico. La excepción está constituida por un ejemplo máximo de las letras no sólo peruanas, sino universales: César Vallejo. Con motivo de celebrar la publicación de una antología crítica consagrada a este poeta,⁴⁹⁵ Aurora de Albornoz facilitó al lector su personal interpretación de la obra – aún «incomprendida», según la periodista – de uno de los mejores exponentes del modernismo; aunque reconociendo la dificultad de lectura que la producción poética de Vallejo suponía, Albornoz no dudaba en afirmar que «el máximo empeño del poeta [Vallejo] es hablar para los otros y por los otros: el hombre angustiado y desamparado siempre quiere salvar a los demás de sus angustias y de su desamparo».⁴⁹⁶ Nuevamente, como ya había pasado con Antonio Machado, Albornoz volvía a interpretar la escritura poética como un medio de comunicación con el exterior y no como una simple expresión auto afirmativa del poeta.⁴⁹⁷ La misma viuda de Vallejo – Georgette Philippart – compartía esta interpretación de la obra del marido cuando, en una entrevista concedida a Ernesto González Bermejo, declaraba que «toda la obra de Vallejo está penetrada, amasada de política, de masas. [...] Su poesía forzosamente ha

⁴⁹⁴ Cf. M. NAVAL GARAVILLA, «Ante el centenario de “Martín Fierro”», *Triunfo*, 541, 1973, pp. 42-44.

⁴⁹⁵ Se trataba del volumen a cargo de Julio ORTEGA, *César Vallejo*, Madrid, Taurus, 1975.

⁴⁹⁶ A. DE ALBORNOZ, «César Vallejo: poesía y vida», *Triunfo*, 671, 1975, pp. 30-31:31.

⁴⁹⁷ Albornoz, como ya había hecho con Machado, volvía a reanudar la profunda relación entre intelectual y política, subrayando la conexión «auténtica» del poeta con la experiencia marxista: «El marxismo – hondamente sentido, encarnado – se refleja en gran parte de *Poemas humanos* y en *España, aparta de mí este cáliz*. [...] En el plano de la vida, César funda en París con otros cinco peruanos un Centro Latinoamericano de Estudios Marxistas». ÍD., «César Vallejo: poesía y vida», *Triunfo*, 671, 1975, pp. 30-31:31.

resultado también así: no sólo formalmente es revolucionaria; si usted le da vueltas, siempre encuentra una base política». ⁴⁹⁸

4.3.2 EUROPA Y NORTEAMÉRICA

Las insistentes referencias en *Triunfo* a Isidore Lucien Ducasse constituyen seguramente un hecho singular; como se deduce de las alusiones esparcidas en los comentarios, el conde de Lautréamont suscitaba la admiración de los periodistas de la revista que le nombraban en sus reseñas, comparando el estilo de ese o aquel poeta con el de Lautréamont, pasando por alto la leyenda negra que acompañaba su persona. ⁴⁹⁹ Los artículos dedicados al poeta maldito son tan sólo tres, ⁵⁰⁰ pero entre estos se halla un interesante texto inédito firmado por Henry Miller en el cual las destructivas experiencias existenciales de Lautréamont ofrecían a Miller la posibilidad de establecer unos paralelismos con nuestra época contemporánea. El bestiario onírico que puebla los *Cantos de Maldoror* representaba aquel lado oscuro que Miller combinaba con los sentimientos de odio y crueldad que caracterizaron el siglo XX. El escritor americano captaba el valor de la obra de Lautréamont en la acertada imagen de la asíntota: como la línea recta que se prolonga al infinito en el intento, siempre frustrado, de encontrar la curva, así la clave de la profundidad de la poesía del rebelde Lautréamont corría hacia una solución que nunca llegaría a ser alcanzada. El mismo sentimiento de horror mezclado con la conciencia de la imposibilidad de lograr la meta que Miller detectaba en la obra del poeta francés se halla en un conmovedor inédito de Antonin Artaud que se publicó en *Triunfo*; en esta breve reflexión-confesión, Artaud denunciaba el terror que cada poeta tenía que padecer ante el terrible enfrentamiento con el principal enemigo del inconsciente creador, el verbo que, según Artaud, detrás del disfraz de sus leyes sintácticas, escondía las rejas que confinaban al poeta. ⁵⁰¹

⁴⁹⁸ E. GONZÁLEZ BERMEJO, «Georgette Vallejo: “Como una estela de tu muerte”», *Triunfo*, 691, 1976, pp. 48-49.

⁴⁹⁹ Es el caso, por ejemplo, de la reseña que Eduardo Chamorro dedica a *Mundo a solas* de Vicente Aleixandre, en cuyo texto el crítico de *Triunfo* detecta un claro influjo del conde de Lautréamont. Cf. E. CHAMORRO, «Aleixandre, en la colección *Fuendetodos*», *Triunfo*, 490, 1972, p. 45.

⁵⁰⁰ S. RODRÍGUEZ SANTERBARÁS, «Lautréamont: un poeta sin rostro», *Triunfo*, 442, 1970, pp. 41-42; H. MILLER, «Lautréamont», *Triunfo*, 448, 1971, pp. 20-21; R. CHAO, «El verdadero rostro de Lautréamont», *Triunfo*, 769, 1977, p. 45.

⁵⁰¹ Escribía Artaud: «Rebelándome contra mí mismo y contra mi otro yo he conseguido liberarme de esas malignas encarnaciones del verbo que jamás fueron para el hombre sino un compromiso ilusorio y

Curiosamente, la corriente poética europea que más se comenta en *Triunfo* es la romántica; no se evoca sólo la figura de Lautréamont, sino también la de William Blake, otro poeta visionario y maldito que poco encajaba con el parnaso de la cultura oficial franquista.⁵⁰² La recuperación de esta literatura por parte de una revista como *Triunfo* se justifica en la defensa de aquellas expresiones artísticas alternativas y no conformes al canon que la cultura progresista estaba intentando rescatar, a partir de la música rock a las drogas, los cómix (o tebeos *underground*), las películas de la *nouvelle vague* y, por supuesto, la poesía romántica, con su mundo poblado de genios rebeldes e inconformistas. Lo cual está confirmado también por el juicio que Santiago Rodríguez Santerbás expresó en su reseña al ensayo *La imaginación romántica* de Maurice Bowra (Madrid, Taurus, 1972), en la cual el periodista de *Triunfo* definió esta actitud como un revulsivo de lo consuetudinario, un destructor de los esquemas convencionales.⁵⁰³ Jorge E. Dip, otro colaborador de la revista, compartía con Santerbás la misma línea interpretativa cuando, al comentar una antología de los poemas de W. B. Yeats, subrayaba la fuerza expresiva que el poeta irlandés había logrado otorgar a sus versos por medio de la erosión del lenguaje cotidiano, mezclado con una fantasía conceptual desbordante.⁵⁰⁴

Este paisaje casi monolítico de la poesía europea reseñada en *Triunfo* se abría de vez en cuando a pequeños valles que ofrecían un panorama muy diferente del de la poesía romántica examinada hasta ahora. Allí se hallaban las reseñas reservadas a la

cobarde, algo así como una vil fornicación entre la cobardía y la ilusión. [...] Hay en las formas del verbo humano no sé qué operación de rapaz, no sé qué autodevoramiento de rapaz, en el curso del cual el poeta, a fuerza de concentrarse en el objeto, termina siendo devorado por éste». A. ARTAUD, «Rebelión contra la poesía», *Triunfo*, 460, 1971, p. 54.

⁵⁰² Cf. S. RODRÍGUEZ SANTERBÁS, «William Blake, entre el cielo y el infierno», *Triunfo*, 496, 1972, p. 45.

⁵⁰³ Cf. ÍD., «La imaginación romántica», *Triunfo*, 525, 1972, p. 47. En otra reseña, Eduardo Haro Ibars definía el romanticismo como «mito, como estructura lingüística que tiene como función una explicación, una interpretación de ese otro texto oscuro que es el universo». El autor de la reseña, poeta él mismo, es un ejemplo de aquella generación de jóvenes intelectuales que había nacido bajo el franquismo y que experimentaba sobre sí aquel deseo de evasión y rebelión que los románticos ingleses habían poetizado; su inquietud existencial le llevaría al abuso de drogas, a la promiscuidad sexual y a la prematura muerte por VIH. E. HARO IBARS, «Lord Byron, revuelta y dandysmo», *Triunfo*, 695, 1976, p. 76.

⁵⁰⁴ Cf. J. E. DIP, «Yeats, bilingüe», *Triunfo*, 600, 1974, pp. 51-52. La misma urgencia de romper con la tradición burguesa la detectaba Dip en otro poeta simbolista, Paul Valéry, y por esto el reseñador interpretaba la obra del autor francés como la búsqueda de la ruptura con la cotidianidad; escribía Dip: «A la rutina de un tiempo lineal y continuo, había que oponerle un tiempo nuevo; es decir, una nueva forma de vivir el tiempo». Renovación y cambio eran dos de las esperanzas futuras que albergaban en *Triunfo*. ÍD., «Felizmente, poemas de Valéry», *Triunfo*, 641-642, 1975, p. 56.

producción lírica rusa,⁵⁰⁵ italiana,⁵⁰⁶ alemana,⁵⁰⁷ rumana,⁵⁰⁸ etc. Desde el exiguo espacio que se dedicó a las experiencias europeas se puede argüir que el mercado editorial español no estaba tan interesado en la inversión en la traducción de obras poéticas extranjeras; al mismo tiempo sorprende que la casi absoluta mayoría de las reseñas se ocupe de un periodo histórico que no se remonta más que a la segunda mitad del siglo XIX, excluyendo *in toto* las tradiciones clásica, medieval y renacentista del continente.

Un juicio parecido puede expresarse acerca de la producción poética norteamericana; las corrientes poéticas estadounidenses más presentes en la sección «Arte, letras, espectáculos» se reducen principalmente a dos: la al estilo whitmaniano⁵⁰⁹ y la de la *Beat Generation*; aunque las obras de Ferlinghetti y compañeros recibieron un tratamiento crítico evidente,⁵¹⁰ con reseñas dedicadas a la edición de esa o aquella antología, biografía, etc., las referencias al autor de *Hojas de hierba* son más ocultadas, pero diseminadas por muchos comentarios que, a primera vista, nada tenían en común con la poesía de Whitman. Sin embargo, hay que anotar que la poesía norteamericana no ocupa un lugar destacado en las páginas literarias de *Triunfo*, esto debido quizá en parte al retraso cultural que a las alturas de los años setenta España seguía padeciendo y en parte al mayor interés reservado a la poesía hispanoamericana y española.

⁵⁰⁵ Cf. E. CHAMORRO, «El amor por omisión o quizá una sátira», *Triunfo*, 470, 1971, p. 35; E. GARCÍA RICO, «Un prerrevolucionario», *Triunfo*, 430, 1970, p. 39; J. MONLEÓN, «Quijotismo, crítica y revolución», *Triunfo*, 574, 1973, pp. 51-53.

⁵⁰⁶ Cf. A. MACCANTI, «De “Vida de un hombre”», *Triunfo*, 618, 1974, pp. 47-48; R. M. PEREDA, «Pasolini, entre la calle y la palabra», *Triunfo*, 687, 1976, pp. 54-55; J. RÁBAGO, «Bassani: un “yo” sin paliativos», *Triunfo*, 619, 1974, p. 50; ÍD., «Huesos de sepia», *Triunfo*, 598, 1974, pp. 56;61; ÍD., «Ungaretti», *Triunfo*, 420, 1970, p. 47; ÍD., «Wirrwarr», *Triunfo*, 667, 1975, pp. 51-52.

⁵⁰⁷ Cf. S. RODRÍGUEZ SANTERBÁS, «Hans Magnus Enzensberger: Alemania en minúsculas», *Triunfo*, 494, 1972, pp. 43-44; F. SAVATER, «La gran aventura de Hölderlin», *Triunfo*, 696, 1976, pp. 66-67; ÍD., «La soledad y la historia», *Triunfo*, 527, 1972, pp. 47-48.

⁵⁰⁸ Cf. S. RODRÍGUEZ SANTERBÁS, «Doce poetas rumanos», *Triunfo*, 530, 1972, pp. 53-54.

⁵⁰⁹ En particular, véase J. RODRÍGUEZ PADRÓN, «Spoon River», *Triunfo*, 623, 1974, p. 42.

⁵¹⁰ Cf. J. E. DIP, «Bruce Cook: “La Generación Beat”», *Triunfo*, 659, 1975, pp. 74-75; E. GARCÍA RICO, «Cummings, gran poeta», *Triunfo*, 412, 1970, p. 43; ÍD., «La “beat generation”», *Triunfo*, 438, 1970, pp. 41-42; J. RÁBAGO, «El anarcoliberalismo vital de e. e. cummings», *Triunfo*, 577, 1973, pp. 69-70; M. J. RAGUÉ, «Conversación con Lawrence Ferlinghetti. La Generación Beat de North Beach. San Francisco», *Triunfo*, 457, 1971, pp. 22-24; J. RODRÍGUEZ PADRÓN, «Poesía USA», *Triunfo*, 654, 1975, p. 61.

4.3.3 OTROS PAÍSES

Las muestras que se dan en *Triunfo* sobre la lírica oriental no son muchas, aunque las pocas reservan un interés especial por constituir al mismo tiempo una extravagancia en el discurso periodístico de la revista y un intento de compenetración con la cultura occidental. En un ensayo dedicado a la poesía china, Luis Racionero intentaba establecer un punto de conjunción entre la espiritualidad taoísta, la dialéctica hegeliana (definida como la «traducción occidental de la concepción china de evolución por la acción de opuestos»)⁵¹¹ y la creación poética, concebida como la concretización del pensamiento filosófico. En particular, me parece interesante una cita que el periodista extrapola de un tratado chino del siglo IX sobre la poesía; en la mencionada cita se lee:

Para hacer un buen poema, el tema debe ser interesante y tratado de modo atractivo; el genio debe reflejarse en toda la obra apoyado en un estilo agraciado, brillante y sublime; [...] el buen gusto sólo perdonará las digresiones cuando le acerquen a su destino y lo ilustren desde un punto de vista original. [...] Pensamiento original, imaginación incansable, suavidad y armonía hacen el verdadero poema.⁵¹²

En suma, el abecé de cualquier tratado de retórica. Esta preferencia por la poesía oriental tiene una explicación en cierto interés por la forma que caracterizó la producción lírica y crítica de los años setenta; el estructuralismo seguía ejerciendo su influjo y, contemporáneamente, la semiótica venía transformándose en el nuevo criterio de juicio tanto en el campo de la creación como en el de la reflexión crítica. Los principios básicos de la lírica oriental (concisión formal y pureza lingüística) respondían perfectamente al canon estético de la poesía que se estaba desarrollando en España en aquellos años.

⁵¹¹ L. RACIONERO, «Del Tao a Mao», *Triunfo*, 493, 1973, pp. 8-12:9.

⁵¹² *Ibíd.*, p. 10.

«Pienso que, en casos como éste,
el escribir en *Triunfo* es una verdadera suerte»
José Monleón

«El teatro es siempre historia del hombre e
historia de sus ideas estéticas»
José Monleón

5. EL TEATRO

La sección «Teatro» que se publicaba en *Triunfo* al interior del apartado reservado a las artes y las letras está indisolublemente ligada a la figura de José Monleón Bennácer; la casi exclusiva paternidad de los comentarios relacionados con la vida escénica española e internacional otorga a la labor desarrollada por el crítico valenciano una coherencia de estilo y de contenidos que con dificultad se logra en las otras secciones culturales de la revista. A los dos años desde la incorporación de Monleón en la revista de Ezcurra, en 1957 vio la luz un proyecto editorial paralelo a *Triunfo*, o sea *Primer Acto*, una revista especializada cuya dirección fue encomendada al propio Monleón, que lograría pronto transformarla en un punto de referencia para los profesionales y los amantes del arte escénico. Sin embargo, la sección teatral de *Triunfo* significó para el lector no especializado un primer acercamiento a este mundo cuyas dinámicas, gracias al marco divulgativo que Monleón imprimió a sus comentarios, fueron desentrañadas y debatidas con profundidad y claridad por el crítico.

5.1 LOS AÑOS SETENTA

El teatro, como toda expresión artística, está insertado en un determinado contexto histórico-geográfico caracterizado por una situación política y social concreta y por un sistema administrativo y económico establecido. Por lo que se refiere a los periodos que aquí tratamos, el tardofranquismo y el comienzo de la transición, hay que recordar que el régimen cuidó con particular atención los distintos aspectos que intervienen en la creación y realización de una obra dramática; la censura es quizá el método de control más inmediatamente visible y de más larga vigencia, en vigor ya durante la Guerra civil y suprimida realmente sólo con la aprobación de la Constitución democrática de 1978. Con la censura no sólo se quiso ejercer el poder sobre la creación

intelectual, sino se intentó suministrar una y única visión de la realidad, tratando de conseguir un bloqueo de la memoria colectiva anterior a la victoria del Movimiento y formando un nuevo público, acorde con la línea ideológica del gobierno.

Desde los escombros de la guerra surgió primeramente un teatro de evasión, sencillo y ligero, que con el tiempo, en paralelo con los cambios que experimentaba periódicamente la dictadura, fue acercado por una dramaturgia más crítica (pienso en el realismo de Buero Vallejo y Lauro Olmo) y más experimental (la referencia va al teatro universitario y, ya en los años setenta, al “nuevo teatro” o teatro independiente). Si es verdad que el teatro del exilio tuvo que sufrir con la imposibilidad de ver estrenadas sus obras en patria hasta bien enterrado el dictador, hay que recordar que tampoco los autores más progresistas que habían quedado en patria gozaron de privilegios o facilitaciones. Durante las cuatro décadas de cultura dirigida y controlada, la experimentación tuvo que padecer muchas limitaciones y tuvo pocas ocasiones para ensayar delante del público, aunque hay que reconocer que la “masa” teatral tampoco expresó muy claramente su preferencia por este tipo de teatro, hasta el punto de motivar el siguiente comentario de José Monleón:

Durante años, la crítica teatral de *Triunfo* ha solido limitarse a hablar de las obras que, por una u otra razón, eran significativas; obras que cuestionaban lo establecido o, por el contrario, lo defendían con argumentos que nos ayudaban a mejor entender la naturaleza de ese “status”. Entre ambos polos – que esquemáticamente cabría nombrar como un teatro de la izquierda y un teatro de la derecha – aparecía un censo de comedias cuantitativamente alto y cualitativamente inocuo. Un teatro que se prohibía a sí mismo cualquier reflexión comprometida y hacía de la tierra de nadie la patria de la actitud cordial y civilizada, quizá sin advertir la relación entre esta tesis y el escepticismo político engendrado por nuestra guerra civil. De este teatro – que no era simplemente menor, sino que parecía muy orgulloso de serlo – no hemos hecho habitualmente crítica. Sobre todo porque tales obras eran [...] sustancialmente iguales e hijas de una misma inmovilidad. [...] Pero todo, ya digo – y eso es lo que lo diferencia del teatro de consumo de otros lugares – planteado como una operación cultural, gracias a la cual quedaban en el entredicho de la política, de la seriedad, de la filosofía o del aburrimiento, quienes tenían la pedantería de hacerse algunas preguntas.⁵¹³

Desde el punto de vista estético, la lamentable situación del teatro español, aunque con excepciones de la envergadura del ya mencionado Buero Vallejo o Alfonso Sastre, no había mejorado mucho con el tiempo y, aún más lamentable, la expresión teatral más innovadora no lograba encontrar una fórmula que derrumbara las murallas de los claustros universitarios entre los cuales durante largo tiempo se gestó y ensayó el

⁵¹³ J. MONLEÓN, «Una comedia de Alonso Millán», *Triunfo*, 716, 1976, pp. 64-65:64.

teatro más reactivo. Para cumplir con su función crítica, el teatro tenía que salir en búsqueda del contacto con la gente, con la sociedad; en esta dirección van las críticas de Monleón, que defendió siempre un teatro comprometido y, hecho no tan descontado durante el franquismo, puesto en escena, capaz de crear un diálogo directo con el espectador.

Monleón decidió saludar el comienzo de la década de los setenta haciendo un balance de los doce meses anteriores, útil hoy para hacer un rápido repaso de la escena española de entonces.⁵¹⁴ El juicio del crítico es lapidario: «No me parece exagerado decir que en el primer semestre [de 1969], salvo alguna que otra esporádica representación de cámara, no hay ni uno sólo [estreno] que merezca la pena».⁵¹⁵ Entre las causas de esta pobreza escénica se hallaba la proclamación del estado de excepción que no dejó mucha libertad de movimiento a la vida teatral, aunque no fuera ésta la única motivación, sino que había que imputar la responsabilidad a la misma anquilosada estructura teatral española, como lamentaba Monleón: «Un teatro como el de siempre, hecho al modo de siempre, para el público de siempre, con el beneplácito del empresario de siempre, de espaldas a cuanto le quita a la vida el valor de un cómodo y tonto pasatiempo».⁵¹⁶

Afortunadamente, frente a un panorama cultural somnoliento y previsible, Monleón tuvo la oportunidad de ser testigo de la irrupción en las escenas españolas de un teatro más crítico y más articulado, con títulos como *Las criadas* de Genet, *Rosas rojas para mí* de O'Casey, *El adefesio* de Alberti o *El Tartufo* de Molière en la versión de Enrique Llovet y Adolfo Marsillach. Con la llegada de las primeras noticias sobre las tendencias vanguardistas europeas, marcadas por los nombres de Brecht, Grotowski, Artaud, Sartre, Beckett, *The Leaving Theatre*, *The Bread and Puppet Theatre* se levantó el velo y empezó a revelarse lo que hasta aquel momento hubiera podido llamarse un “teatro invisible”, o sea el nuevo teatro español independiente, con compañías como Los

⁵¹⁴ Si nos fijamos en la cartelera de 1969, nos daremos cuenta de que a una nómina bastante larga de estrenos corresponde un reducido listado de autores: Alfonso Paso con *Rodríguez... y a mucha honra*, *Millonario con yate y americana*, *Por lo menos tres*, *El armario*, “*Ye-ye*”, *pero honrada*, *España es diferente*, *Pepi and gumer*, *Anda, idiota, cástate*, *Un día en Madrid* y *Nerón-Paso*; Juan José Alonso Millán con *Pepe*, *Estado civil: Marta*, *Amor dañino o la víctima de sus amores*; y finalmente Jaime Salom, autor de *Los delfines* y *La casa de las chivas*. Estos nombres iban acompañados, entre otros, por los de Víctor Ruiz Iriarte, Joaquín Calvo Sotelo, Juan Ignacio Luca de Tena, Emilio Romero: en resumen, un teatro moralizante con un tímido aflato crítico y una impostación más literaria que escénica. Cf. Íd., «Del cero a la expectación. Año teatral 1969», *Triunfo*, 396, 1970, pp. 30-33.

⁵¹⁵ *Ibid.*, p. 30.

⁵¹⁶ *Ibid.*, p. 32.

Goliardos, Tábano, el TEI (Teatro Experimental Independiente) de Madrid, Els Joglars, el Teatro Lebrijano y La Cuadra. *Triunfo* dio noticia puntual de la aparición y conquistas de este teatro subterráneo. No obstante los intentos renovadores que acomunaban los diferentes grupos, no es empresa fácil clasificar este “nuevo teatro”⁵¹⁷ que, rechazando el convencionalismo realista al estilo decimonónico, intentaba romper aquellos tabúes sociales todavía vigentes, con la exhibición del cuerpo y la representación de la corrupción moral del individuo, ensayando un nuevo modo de hacer teatro, que rompía con el escenario a la italiana en una verdadera reconquista del espacio y del ritmo teatrales con el objetivo de motivar la participación activa del público.

La crítica teatral, como cualquier otra manifestación literaria, es un importante testigo de una época; los juicios que en ella se expresan reflejan tanto la personalidad del periodista como el contexto en el cual se originaron. Las reseñas de Monleón ayudan al moderno investigador a la hora de estudiar un fenómeno importante como el teatro español de los años setenta, una década en la cual la expresión dramática experimentará profundos cambios estéticos y formales, casi un nuevo renacimiento en el que el hombre volvía a ser el centro de la reflexión artística. Monleón apoyó aquellas corrientes que interpretaban el hecho teatral como una prosecución de la realidad, entablando un diálogo mutuo entre escenario y vida.⁵¹⁸ Mi estudio de la labor periodística del crítico de *Triunfo* nace del deseo de recuperar aquellas crónicas que supieron reconocer el valor de un teatro al margen de la vida española mucho antes que los historiadores y los sociólogos de la literatura se interesaran en ello.

⁵¹⁷ En el editorial que abría el número doble 123-124 de *Primer Acto* se definía este teatro con el adjetivo “innombrable”, puesto que después del Festival Cero de San Sebastián que se había celebrado en el mayo de 1970, los varios “joven”, “nuevo”, “independiente” resultaban «ahora de una insufrible ingenuidad, [...] ya no parece que pueda seguir empleándose una terminología que era puramente estratégica y bastante convencional [...] porque al final todo se nos vuelve en decir que no es tan “nuevo”, ni tan “joven”, ni tan “independiente”, ni tan “etcétera”, en lugar de enfrentarnos creadoramente con la obra». S. F., «Documento de un teatro innombrable», *Primer Acto*, 123-124, 1970, pp. 6-7:6.

⁵¹⁸ «El teatro – escribió Monleón – en tanto que comunicación directa e irreplicable en el seno de las comunidades, remite el carácter de sus formas a las formas de la vida social». J. MONLEÓN, «Welles: el anacronismo del teatro», *Triunfo*, 516, 1972, pp. 47-48.

5.2 LA CRÍTICA TEATRAL SEGÚN MONLEÓN

Al realizar su labor periodística, el crítico teatral actúa de intermediario entre el espectáculo y el destinatario primario, o sea el lector que, al leer la reseña, se transforma en un potencial espectador.⁵¹⁹ Entonces, la selección de las obras a comentar y la postura crítica que el periodista adopta son fundamentales para entender el discurso ideológico que quiere desarrollar con sus intervenciones; en el caso de Monleón, en sus notas el crítico no olvidaba nunca dos factores: la calidad artística de la puesta en escena y las circunstancias en las que la obra había sido estrenada. Las reseñas que publicó en *Triunfo* constituyen un testimonio valioso de la recepción que un número extenso de obras tuvieron en su época, en un contexto tan particular como la España franquista; en sus escritos también queda constancia de los complejos problemas administrativos con los cuales las compañías y los autores tenían que enfrentarse, sin olvidar de dejar nota del desgastado tapiz cultural sobre el cual el teatro español tenía que estrenarse.

Sería incorrecto calificar el trabajo de Monleón de “objetivo”, puesto que su juicio tiene una orientación determinada: la defensa de cualquier obra teatral que encuentre en la confrontación con la realidad su término, su razón de ser. Monleón defiende su postura de crítico “comprometido” con el contexto en el que vive, rechazando la supuesta sacralidad de la crítica porque ésta simplemente no existe; a los colegas que ostentaban, desde su torre de marfil, una postura fría y aséptica frente a la contaminación arte-vida, Monleón opuso una investigación inmersa en el mismo magma que la creación teatral. Es interesante notar como, reseñando una antología de crónicas periodísticas de su colega José María Rodríguez Méndez, Monleón recurra repetidas veces a la primera persona, rompiendo así su usual sistema estilístico.⁵²⁰

Monleón fundó su sección en un criterio muy sencillo: comentar aquellos espectáculos que poseían un marcado interés, dentro o fuera de la realidad española,

⁵¹⁹ Cf. D. MORTIER, *Les études de réception: le cas spécifique des oeuvres théâtrales*, en R. T. Segers (ed.), *Études de réception. Actes du XIe Congrès de l'Association Internationale de Littérature Comparée (Paris, 20-24 août 1985)*, Bern, Peter Lang, 1993, pp. 71-76:75.

⁵²⁰ A la aserción de Rodríguez Méndez de que «el comentarista no juzga, ni condena, ni sacraliza, simplemente expone sus puntos de vistas», Monleón expresó su disenso afirmando a claras letras: «Yo creo que [Rodríguez Méndez] no ha entendido bien el significado ideológico de la investigación teatral, viendo en ella una expresión sistemática de formalismo y de evasión. [...] La investigación, cuando no es formalismo, es una parte sustancial de la evolución». J. MONLEÓN, «Comentarios impertinentes sobre el teatro español», *Triunfo*, 532, 1972, pp. 57-59:59.

intentando descubrir la conexión o la ruptura entre teatro y sociedad; es la que podríamos definir como la personal revisión de la teoría social del teatro por parte de Monleón.

5.2.1 EL TEATRO COMO CREACIÓN ARTÍSTICA: TEXTO *VERSUS* REPRESENTACIÓN

Según Monleón, la escena española tenía que modificar muchas de sus costumbres, a partir de la concepción de la obra no como simple ilustración de un texto literario, sino como expresión artística que se realiza sólo y completamente en el tablado, delante de un público real y vivo. En este sentido puede considerarse la labor de los críticos al servicio de la realización de la obra; la teoría o la crítica existen para esclarecer y enriquecer el hecho de la representación y no lo contrario.⁵²¹ un teatro al servicio de la teoría ya no es arte, sino simple ideología, con las limitaciones que esto conlleva.

Monleón compara el concepto de “literatura dramática” con el de “texto teatral”: la diferencia es sustancial. Una obra concebida a partir de una idea brillante no siempre es fácil de realizar en el escenario; por tanto, muy a menudo hay casos en los que el autor, por inexperto o mediocre, identifica el cuadro teatral con la transposición de la imagen poética, cuando un texto dramático necesita de una escritura apta para ser representada y no simplemente leída. El tema es fundamental en la reflexión semanal que Monleón comparte con los lectores de *Triunfo*.⁵²² En particular, la posición del crítico se radicaliza con ocasión del espectáculo-evento *Yerma* montado a finales de 1971 por Víctor García y la compañía de Nuria Espert;⁵²³ las acusaciones que una parte de los lorquianos movió a la puesta en escena de Víctor García (culpable, según ellos, de no haber respetado la sagrada memoria de los primeros montajes que se hicieron con Lorca aún en vida, prefiriendo sus soluciones escénicas a las del autor granadino)⁵²⁴

⁵²¹ Cf. Íd., «Teatro y teoría», *Triunfo*, 417, 1970, pp. 49-50:49.

⁵²² Cf. Íd., «Ochenta obras», *Triunfo*, 420, 1970, p. 52.

⁵²³ Cf. Íd., «Valle y Lorca: los polémicos del 71», *Triunfo*, 484, 1972, pp. 40-42; Íd., «Valle y Lorca», *Triunfo*, 505, 1972, pp. 57-58.

⁵²⁴ En su carta, el lector Enrique Romero acusaba el montaje de Víctor García de elitismo, «destinado a un determinado sector de la pequeña burguesía (y menos pequeña). Tiene garantizado el éxito *comercial* y sus incondicionales defensores (los “estetas”, los “progres”, ...). Poco importa si el contenido social y

provocaron el enfado de Monleón, estimador tanto de uno como del otro García.⁵²⁵ La motivación es simple: el crítico de *Triunfo* no podía concebir un teatro reverenciado hasta el punto que el texto, que en su día fue vivo por sus conexiones con su contexto histórico, se pusiera en un relicario junto con la momia de su venerado autor y allí quedara, alejado de la realidad. El teatro, para seguir siendo materia viva, tiene que estar en sincronía con el tiempo en el que se realiza; el texto sirve para estimular nuevas fuerzas creadoras que interpreten con un lenguaje renovado y contemporáneo el mensaje que la obra vehicula. Monleón renuncia al carácter sagrado del autor o al respeto al texto a favor del diálogo entre espectáculo y espectador. La versión de *Yerma* pertenecería, junto con otras reposiciones como *Lysistrata* de José Luis Gómez,⁵²⁶ a aquella corriente del “teatro de ruptura” que Monleón localiza dentro del teatro español de los años setenta. Se trataría de un tipo de espectáculo «planteado como una creación – y, por tanto, un riesgo – y no como la ilustración de un texto mediante la aplicación de convenciones preestablecidas y catalogadas»;⁵²⁷ por el contrario, la versión teatral de *La Celestina* que realizó José Tamayo⁵²⁸ no alcanzó la necesaria independencia escénica con respecto al texto escrito que, aunque con un acentuado sentido teatral, no nacía como una obra para ser montada y por tanto necesitaba de una profunda adaptación para ajustarse al tiempo y espacio dramáticos.

El teatro tiene que estar conectado con el presente; lo que hacía falta a las carteleras españolas, según Monleón, era esta conexión; los escenarios reproducían comedias y dramas clásicos o modernos, pero no contemplaban la posibilidad de representar obras nuevas de autores jóvenes que hablasen un lenguaje actual, en suma, un testimonio vivo de su época. Cuando escribe en *Triunfo* o en *Primer Acto* a Monleón no le interesa comentar el texto de una obra o la edición filológica de la misma, por

realista de Lorca queda sacrificado en favor de unas formas pretendidamente “revolucionarias”, seudo progresistas». E. ROMERO, «“Yerma”: forma y contenido», *Triunfo*, 488, 1972, p. 42.

⁵²⁵ Monleón, comentando la publicación en edición de bolsillo de algunas obras de Lorca, volvería a defender su posición: «Federico quería decir otras cosas, para otro público. Y, lógicamente, se planteó el tener que decirlas “de otra manera”». J. MONLEÓN, «Tres obras de Lorca», *Triunfo*, 646, 1975, p. 43. Véase también ÍD., «Reencuentro con La Barraca», *Triunfo*, 649, 1975, pp. 68-69.

⁵²⁶ José Luis Gómez, discípulo de Grotowski con quien había trabajado durante su exilio de España, se sitúa en la corriente del teatro crítico; su trabajo como director privilegió aquellas puestas en escena que permitían el cuestionamiento del lenguaje y el desenmascaramiento de las estructuras lógicas e ideológicas del acto comunicativo (como en el caso del montaje de *Kaspar* de Peter Handke). Sus capacidades artísticas están muy bien dibujadas en la entrevista que se publicó en *Triunfo*. Cf. D. GALÁN, F. LARA, «José Luis: lenguaje, orden y dolor», *Triunfo*, 549, 1973, pp. 38-40.

⁵²⁷ J. MONLEÓN, «Lysistrata. Una nueva Grecia», *Triunfo*, 490, 1972, pp. 32-33:32.

⁵²⁸ Cf. ÍD., «La Celestina», *Triunfo*, 785, 1978, pp. 50-51.

supuesto no porque rechace la función del crítico literario, sino sencillamente porque la finalidad de su escritura periodística es diferente del análisis erudito; por esto despotrica contra aquellos que, sin dejar su mesa de despacho, hacen teorías sobre el hecho escénico. Monleón comparte con Grotowski la idea de que lo esencial del teatro es el encuentro que se realiza entre actor y espectador en la función dramática.⁵²⁹

En esta confrontación texto-representación, otro eje de discusión se situaría entre autor y actor: la novedad y la nota distintiva del teatro independiente estaban en su dimensión colectiva, en su ser una creación de equipo, contraponiéndose a la imagen tradicional del dramaturgo aislado y único artífice de la obra. Monleón, en su personal batalla para el avance de la práctica teatral, se comprometió en restablecer el diálogo entre las dos entidades creadoras, defendiendo la idea de un teatro “integrado”, en el que autor y compañía colaborarían en «esa creación total y meta literaria que debe ser el espectáculo teatral».⁵³⁰

El actor, en la reconquista del escenario, tenía un papel preeminente, pero su preparación, por lo menos al comienzo de los setenta, estaba anclada todavía a la concepción clásica de la actuación; lo que le faltaba al actor español era un verdadero trabajo de investigación sobre su persona y su manera de expresarse en la escena. Monleón, si bien reconocía la buena voluntad de algunos grupos independientes en profundizar el hecho teatral, también era consciente de que las pequeñas innovaciones que la representación estaba experimentando en este campo quedaban sólo a un nivel superficial y no se veían interiorizadas por los protagonistas de la escena.

Tomamos el ejemplo del método “Grotowski”: introducido por María Aurelia Capmany y Ricard Salvat en su Escuela de Arte Dramático “Adriá Gual”, esta técnica se había puesto de moda en España, como antes había pasado con los métodos brechtiano y artaudiano; la recuperación del lenguaje gestual frente al lenguaje literario defendido por Jerzy Grotowski se había reducido muy a menudo a un mero calco de movimientos corporales repetidos sin alguna concienciación previa por parte del actor, mientras que como apuntaba Monleón: «El lenguaje grotowskiano responde a una investigación sobre los medios expresivos de cada actor concreto, de forma que tal

⁵²⁹ Cf. J. GROTOWSKI, *Towards a Poor Theatre*, London, Methuen&Co., 1969.

⁵³⁰ J. MONLEÓN, «Grupos y autores», *Triunfo*, 423, 1970, p. 69.

lenguaje sólo tiene sentido en la medida que es el resultado de un largo trabajo, primero individual y luego colectivo».⁵³¹

Dar una información correcta y puntual sobre la labor hecha por el dramaturgo polaco era una tarea que Monleón calificaba de imprescindible porque «pese a la calidad y atractivo de sus escasos textos teóricos, lo que Grotowski plantea es un largo trabajo de investigación, un inacabable cuestionario cuya respuesta sólo es posible hallar en la práctica».⁵³² La acusación que Monleón dirigía a los presuntos discípulos del autor polaco era la de reducir a un dogma simplista una investigación dramática que ni el mismo maestro se había arriesgado a cerrar o metodizar.⁵³³ Según los presupuestos del crítico de *Triunfo*, cada obra, cada puesta en escena, para ser realmente valiosa, tendría que operar como un desafío frente a su tradición y modelos, actitud ésta que el teatro ibérico, ni siquiera el independiente, había logrado adoptar aún. Monleón detectaba el mismo peligro de un fatuo apriorismo mimético tanto en el teatro establecido como en el supuestamente “nuevo” teatro español, con lo cual toda investigación acababa por ser privada de su carga experimental. El carácter esencialmente no literario del teatro, según la visión de Grotowski, era lo que diferenciaba esta expresión artística de otros géneros cuya unidad de medida es la palabra; por esto elementos como la presencia corporal del actor, sus movimientos, el empleo de la voz, etc. tenían que volver a ser investigados en cada representación por cada participante, para que el espectáculo no se redujera a una repetitiva declamación del texto.⁵³⁴

En el camino de renovación de la realidad cultural española que *Triunfo* auspiciaba, Monleón ofreció su personal contribución seleccionando para los lectores de la revista aquellos acontecimientos particularmente relevantes que podían significar un verdadero cambio en la manera de producir y de consumir el “producto” cultural, fuera

⁵³¹ ÍD., «San Sebastián. Un accidentado festival de teatro independiente», *Triunfo*, 416, 1970, pp. 20-21;50.

⁵³² ÍD., «Grotowski, en el Teatro Español», *Triunfo*, 424, 1970, pp. 37-38;37.

⁵³³ Véase la entrevista que Grotowski concedió al crítico de *Triunfo* con ocasión de su gira española; en esta conversación, los temas tratados abarcaron principalmente las innovaciones y limitaciones del supuesto método grotowskiano; las relaciones de éste con el brechtiano y artaudiano; y, finalmente, la función del actor frente al espectador y viceversa. Cf. ÍD., «Grotowski: los problemas de un “monstruo sagrado”», *Triunfo*, 425, 1970, pp. 24-25;27;29.

⁵³⁴ Monleón dedica al método grotowskiano varios comentarios; además de los ya citados en las notas antecedentes, para una información más completa véase también ÍD., «Después de Grotowski», *Triunfo*, 428, 1970, pp. 39-41; ÍD., «Los problemas de Grotowski», *Triunfo*, 429, 1970, p. 40; ÍD., «Jerzy Grotowski. Teatro laboratorio», *Triunfo*, 453, 1971, p. 46.

esto un libro, una película o un espectáculo dramático. Como ya lo había hecho con ocasión de la visita de Grotowski, Monleón informó al lector del pasaje madrileño del británico Roy Hart, cuyas investigaciones sobre el empleo de la voz habían llegado a resultados importantes.⁵³⁵ Eventos de este relieve daban la oportunidad al crítico de *Triunfo* para reflexionar sobre la situación de la profesión teatral, en particular por lo que se refería a los actores; y, además, eran un síntoma del lento cambio cultural que se estaba produciendo en España.⁵³⁶

En *Triunfo* el lector tenía la posibilidad de informarse sobre los nuevos métodos y prácticas teatrales directamente de las palabras de los mismos protagonistas, los actores que, en las entrevistas, podían debatir su visión del nuevo teatro. Nuria Espert, Conchita Velasco, Aurora Bautista, Ignacio López Tarso, José María Prada son sólo algunos de los actores que *Triunfo* siguió paso a paso en su evolución artística, una evolución que en la mayoría de los casos significó una radicalización de sus posturas críticas, en línea con la que intentaban defender los grupos independientes.⁵³⁷

5.3 EL TEATRO COMO ACONTECIMIENTO SOCIAL: LA POLÍTICA TEATRAL ESPAÑOLA

Al tratar el hecho dramático, Monleón no podía eximirse de comentar la política cultural franquista en materia teatral. Eje de la cuestión era obviamente la libertad de expresión que se dejaba al autor del texto, pero también a la compañía que se proponía poner en escena la obra. El crítico se demuestra siempre atento a las intervenciones de la política en este ámbito y nunca se priva de la ocasión que *Triunfo* le otorga para recordar en cualquier momento a su lector su consideración del teatro como un instrumento revelador de la realidad, naturalmente insertado en un contexto histórico y

⁵³⁵ Una investigación que quedó interrumpida con la muerte accidental del actor. Cf. ÍD., «Roy Hart, la muerte de un maestro», *Triunfo*, 661, 1975, p. 79; ÍD., «Tras la muerte de Roy Hart», *Triunfo*, 681, 1975, p. 82.

⁵³⁶ Escribía Monleón: «Algo se mueve. Algo está pasando. Se deduce muy claro de las presencias y de las ausencias [al cursillo organizado por Hart]. Unas y otras nos hablan de las nuevas y las viejas actitudes». ÍD., «La voz, exploración humana. Roy Hart, en Madrid», *Triunfo*, 458, 1971, pp. 32-35:32.

⁵³⁷ Por ejemplo, contestando a una pregunta de *Triunfo*, Conchita Velasco afirma: «Todos tenemos que pensar en la política, porque todo es política; el teatro es política, la vida es política, el amor, incluso, es política. Es una tontería decir lo contrario». Una tontería que, a mi ver, el gobierno franquista había estado afirmando desde su victoria, a lo largo de casi cuarenta años de esfuerzos para despolitizar a los españoles. D. GALÁN, F. LARA, «Conchita Velasco. Una actriz que quiere empezar a pensar...», *Triunfo*, 525, 1972, pp. 38-39.

por esto inevitablemente comprometido con una función crítica que el sistema político de turno puede o no compartir, pero que todo estado que se declare pluralista tendría que respetar.⁵³⁸ La censura preventiva, por supuesto, era sólo una de las miles de limitaciones a las cuales el teatro estaba sometido; en su lucha para la libertad de expresión, el teatro tenía que enfrentarse también con otros tipos menos inmediatos de censura, como la dependencia de las subvenciones estatales, con las consecuencias ideológicas que esto significaba; la “dictadura” de los empresarios, que materialmente tenían el control de la gestión de los locales, y de los agentes de autores; la autocensura; la censura informativa, en el momento en que el canal comunicativo elegía dar resonancia a uno u otro espectáculo; finalmente, la censura del público que, con sus gustos, apoyaba un tipo de expresión dramática antes que otra.⁵³⁹

La actitud con la que este crítico se enfrenta al hecho teatral es la de un verdadero creyente y es esta pureza de fe, si así puedo definirla, que caracteriza la escritura periodística de Monleón que confiere a sus comentarios una coherencia descomunal. Cuando afirma por ejemplo que «el dramaturgo muestra a la comunidad las contradicciones existentes, aclara nuevos tipos de comportamiento, estimula y sugiere una reflexión sobre la vida social»,⁵⁴⁰ está irremediabilmente convencido de la función clarificadora del arte escénico.

Ya en la crónica que Monleón firmaba al comienzo de la nueva temporada teatral de 1970,⁵⁴¹ se pueden vislumbrar las líneas que este crítico había estado desarrollando desde el comienzo de su colaboración con *Triunfo* y que profundizaría a lo largo del decenio que aquí me interesa analizar: la reivindicación de la experimentación y la conquista de la libertad de expresión. Sin estos presupuestos, el teatro español seguiría siendo un simple medio de entretenimiento y no asumiría el rol que Monleón le asignaba: el de intérprete de la realidad.⁵⁴²

⁵³⁸ Afirma el crítico: «Ésta es mi idea: un sistema sociopolítico está tanto más vivo y es tanto más fuerte cuanto más acepta un teatro crítico, es decir, un teatro que refleje las dudas, las frustraciones y las esperanzas de quienes viven dentro de él». J. MONLEÓN, «Sociedad y Libertad», *Triunfo*, 397, 1970, pp. 45-46:46.

⁵³⁹ Véanse las declaraciones de Adolfo Marsillach en relación al sistema de censura en acto en los países latinoamericanos durante los años setenta; muchas de sus afirmaciones podrían aplicarse, desafortunadamente, a la situación española. Cf. D. GALÁN, F. LARA, «Adolfo Marsillach: la decisión de no renunciar», *Triunfo*, 472, 1971, pp. 51-53.

⁵⁴⁰ J. MONLEÓN, «Sociedad y Libertad», *Triunfo*, 397, 1970, pp. 45-46:45.

⁵⁴¹ ÍD., «Del cero a la expectación. Año teatral 1969», *Triunfo*, 396, 1970, pp. 30-33.

⁵⁴² A finales de 1970, Monleón publicó un comentario sobre la vía “europea” que el teatro independiente español acababa de emprender; en aquella ocasión, tuvo la oportunidad para corroborar su postura crítica

La renovación del arte dramático español tenía que pasar por los cauces de un sistema teatral que en treinta años, es decir desde el final de la contienda civil, casi no había evolucionado ni a nivel estético ni a nivel empresarial, quedándose en una concepción burguesa y comercial de un hecho socio-cultural muy complejo. A las alturas de los años setenta, el teatro reclamaba replantearse tanto su estructura administrativa como la arquitectónica y, por supuesto, la artística. Había que sincronizar aquel desfase temporal que había alejado el teatro español del mejor teatro europeo y americano. Había que reformar también la manera de subvencionar los teatros, puesto que hasta la mitad de los años setenta las compañías oficiales podían ver garantizadas sus entradas económicas y tener los medios para puestas en escenas de cierto relieve, mientras que los trabajos de los grupos independientes tenían que contar con las financiaciones privadas para ver realizados sus esfuerzos.

La administración intentó apoderarse de los nuevos caminos emprendidos por el teatro español⁵⁴³ reorganizando el reparto directivo de los teatros nacionales,⁵⁴⁴ operación que al crítico de *Triunfo* le pareció algo discutible: sin libertad de elección y gestión, ¿qué efectos podían alcanzar con su trabajo estos directores? Fiel a su línea crítica, Monleón defendía un teatro polémico, que quizá podía tropezar en resultados poco acertados, pero cuya experimentación y creatividad sellarían una confrontación positiva entre puntos de vistas distintos, pero no incompatibles.

Desde la tribuna que le ofrecía la revista, el crítico valenciano podía expresar su estimación o, con más frecuencia, sus dudas por una política cultural que dejaba mucho que desear y que, si no lograba integrar los “hijos rebeldes”, trabajaba para desmoronarles. Delante de un fenómeno como el del teatro independiente que muy a

con las siguientes afirmaciones: «El hecho teatral – en la medida en que rebasa el concepto de literatura dramática para ser representación ante unos espectadores, acto público, obligado a cumplir unas premisas legales y económicas – se produce siempre dentro de un proceso superior que lo configura y delimita. Dos temas resultan sustanciales en esta dependencia: el de la libertad de expresión y el de la naturaleza social del público. [...] Estas dos peticiones, libertad de creación y relación con toda la comunidad, forman parte de l misma sustancia del teatro». En estas pocas líneas queda resumida la visión crítica a la cual Monleón quedó fiel durante toda su trayectoria en *Triunfo*. ÍD., «El tortuoso camino hacia un teatro europeo», *Triunfo*, 447, 1970, pp. 36-38;43-44:36.

⁵⁴³ Cf. ÍD., «“Todo en el jardín”, o la América de Albee», *Triunfo*, 433, 1970, pp. 40-41.

⁵⁴⁴ Las direcciones fueron así repartidas: el Teatro Español a Alberto González Vergel; el Zarzuela, teatro lírico nacional, a José Tamayo; el María Guerrero a José Luis Alonso; el Nacional de Cámara y Ensayo a Mario Antolín; mientras que para el Teatro Nacional de Barcelona se había optado antes por un turno de directores, pero al final la elección recayó sobre el significativo nombre de Ricard Salvat, entonces Ricardo. Cf. ÍD., «Cambios en los teatros nacionales», *Triunfo*, 434, 1970, pp. 63-64; ÍD., «El Teatro Nacional de Barcelona», *Triunfo*, 453, 1971, p. 12.

menudo suponía la participación de grupos semi-profesionales que se auto-financiaban, una decisión por ejemplo como la de clasificar como teatro profesional el que superaba el número de tres representaciones, obligando entonces a la posesión del carné para las actuaciones públicas, suponía un claro intento anacrónico de disipar los débiles vientos de la renovación cultural española. Monleón, protestando desde su sección contra la vuelta atrás de la administración, concluyó su comentario con un salomónico: «La solución hay que buscarla abriendo la mano y no cerrándola».⁵⁴⁵

Casi a demostración de que las palabras de Monleón no caían en el vacío y de que algunas grietas se iban produciendo en las murallas del castillo cultural franquista, el crítico saludó como una modificación importante en la aparatosa y polvorienta estructura académica la que propuso en 1971 la Universidad de Salamanca,⁵⁴⁶ o sea la creación de la Cátedra “Juan del Encina” con el objetivo de contribuir a la mejora de la vida cultural de la ciudad a través del medio teatral concebido en sus múltiples facetas (desde la fundación de una propia compañía estudiantil al compromiso con otras realidades ya establecidas, tanto españolas como extranjeras); pero la verdadera novedad estaba en el propósito de crear un Departamento de Drama que incluyera los estudios de interpretación y dirección escénica, revivificando una expresión artística viva como el teatro en un ambiente mortífero como la institución académica de los años setenta.⁵⁴⁷ Sin querer sobrestimar la información que proporcionó Monleón, si pensamos en el perfil del lector medio de *Triunfo*, es verosímil presuponer que el ejemplo de Salamanca expuesto por el crítico pudiera causar un efecto en cadena o constituir un modelo para otros profesores “iluminados” que allí aprendieron la noticia o, cuanto menos, despertara una cierta curiosidad entre cuantos, pedagogos y directores escolásticos, estaban interesados en la mejora del sistema educativo, estimando el teatro un medio útil para esto.

⁵⁴⁵ ÍD., «Una decisión peligrosa», *Triunfo*, 446, 1970, pp. 45-46:46.

⁵⁴⁶ Cf. ÍD., «Teatro en la Universidad de Salamanca», *Triunfo*, 460, 1971, p. 68; ÍD., «Salamanca: un espectáculo de la cátedra», *Triunfo*, 557, 1973, p. 54; F. LARA, «El regreso de Lauro Olmo. En Salamanca con “Cronicón del Medioevo”», *Triunfo*, 579, 1973, pp. 42-43.

⁵⁴⁷ Otros centros universitarios, como el ateneo de Granada, siguieron la pauta de Salamanca, integrando la investigación de la literatura dramática con las experiencias concretas del teatro independiente. Según el testimonio de Monleón, estos “experimentos” culturales tuvieron una cálida acogida entre el alumnado, que era el principal destinatario de la recuperada sinergia entre instituciones académicas y grupos independientes; el éxito de la recuperación de la relación de amistad entre universidad y teatro produjo la renovación del “teatro universitario”, que había caracterizado la década de los sesenta y volvía a tomar fuerza en la mitad de la década sucesiva. Cf. J. MONLEÓN, «Teatro y Universidad», *Triunfo*, 552, 1973, p. 49; ÍD., «La Carátula y el Teatro Universitario de Murcia», *Triunfo*, 649, 1975, p. 69.

La interpretación que Monleón da del hecho teatral y de la función de la cultura está insertada en un proyecto amplio que interesa la revista toda: el de la defensa de un ideal político que se acerca mucho a las posiciones socialistas de Antonio Gramsci, cuyo pensamiento se intuye a lo largo de la parábola existencial de *Triunfo*. A partir de esta premisa, se entienden las motivaciones que están detrás de la elección de divulgar las iniciativas pedagógicas de los centros culturales, institutos universitarios, etc. que organizaban seminarios y cursos sobre materias relacionadas con el quehacer teatral; las noticias de este tipo se ampliarían durante el periodo de la transición, cuando la necesidad de implementar el nivel educativo de los españoles se transformó en un objetivo primario defendido por *Triunfo*.

Los frutos de estos planteamientos maduraron en la primera Semana de Teatro Universitario, celebrado en Madrid en abril de 1973. A partir de las discusiones que se originaron en aquella ocasión, Monleón sacó sus conclusiones sobre la situación en la cual se hallaba el teatro español y sobre el camino que había que emprender, que podemos resumir en cuatro puntos: 1. necesidad de una reestructuración de la gestión de la empresa teatral; 2. supresión de la censura y modificación de las normas sobre la reglamentación laboral (salario mínimo, reforma de la asignación de los carnés y de las escuelas de arte dramático); 3. reorganización del trabajo de las compañías, tanto las independientes como las tradicionales, según dos objetivos comunes: la salvaguarda de la calidad del trabajo propuesto y el respeto de la función social de la representación teatral;⁵⁴⁸ y 4. un mayor compromiso de la crítica especializada en defensa de la renovación.

En los dos años que antecedieron la muerte de Franco, los comentarios de Monleón casi dejaron de ocuparse de las amenazas legislativas que se escondían bajo la capa del tan pregonado “aperturismo”, para centrarse en el mensaje que se podía extrapolar de los espectáculos a los cuales asistía, tanto en España como en el extranjero, para comunicar al lector una serie de datos que hubiera sido imposible transmitir de manera directa; en su táctica de “circunnavegar” los escollos de la censura, intentó informar sobre el teatro crítico que existía dentro y fuera de los confines

⁵⁴⁸ Este punto es típico del pensamiento crítico de Monleón, que no se deja escapar una ocasión para subrayar que «todo el teatro en fin ha de ser contemplado desde una perspectiva que atienda, en sus diversos ámbitos, a su función social». Cf. ÍD., «Examen colectivo del teatro español», *Triunfo*, 550, 1973, pp. 40-42.

nacionales. Sólo a partir del comienzo de la transición y después de la reaparición de *Triunfo* al cabo de seis meses de suspensión, Monleón volvió a escribir en su sección con un lenguaje menos circunspecto y con imputaciones mucho más punzantes, aunque la situación política general reflejara una peligrosa inestabilidad, que afectaba duramente la precaria vida teatral española.⁵⁴⁹ ¿Por qué, se interrogaba el crítico, a la liberalización de la censura, sucedió un teatro generalmente peor? ¿Por qué, contando con un potencial literario y teatral largamente reprimido, la escena volvía la espalda a la nueva realidad del país?⁵⁵⁰ Las esperanzas de quienes habían padecido el exilio interior y creían en la democracia para poder ver estrenadas por fin sus obras, tuvieron que enfrentarse con una situación imprevista: el público para el cual habían pensado sus obras no existía. La cultura, como sostenía también Monleón,⁵⁵¹ es una conquista, es un proceso que pasa por los caminos de la educación y del conocimiento, dos pasajes que evidentemente estaban todavía por recorrer.

5.4 LOS FESTIVALES DE TEATRO

Los festivales internacionales que se pusieron de moda al comienzo de los setenta desempeñaron un papel fundamental en la tan decantada renovación puesto que, por un lado, significaron el despertar del interés de la administración por el hecho teatral, que se concretó en tímidos y siempre mirados apoyos económicos; por otro, estas manifestaciones lograban atraer en sus órbitas unos universos alienes, cuyos contactos podrían dar vida a unos seres híbridos con un objetivo bien determinado: modificar la mentalidad de los españoles, tanto de los espectadores que asistían en número amplio a estos acontecimientos colectivos, como de los profesionales del teatro (actores, autores, críticos, empresarios, censores, etc.), los cuales delante de ejemplos tan diferentes de la realidad española podían plantearse una nueva manera de concebir las múltiples facetas que componen el espectáculo.

⁵⁴⁹ Como se informa en *Triunfo*, en este periodo son frecuentes las noticias de cierres de locales, suspensiones de representaciones y actos públicos por parte de la administración, aumento del porcentaje de paro entre los profesionales, crisis económica de los teatros, etc.

⁵⁵⁰ Cf. ÍD., «1977, sin una política teatral», *Triunfo*, 780, 1978, p. 49.

⁵⁵¹ Cf. ÍD., «El miedo a la cultura», *Triunfo*, 782, 1978, p. 43.

La injerencia de la política en las manifestaciones públicas como los festivales de teatro fue motivo de cuantiosos comentarios de Monleón,⁵⁵² centrados en particular sobre la relación entre arte y política y sobre la acción que los hombres de teatro, en tanto que miembros de la comunidad, tenían que emprender frente a la postura de la censura puesto que, como apuntaba Monleón, «si el arte no es sociología, no hay duda tampoco que la comunicación artística presupone la relación entre dos situaciones culturales: la del artista y la del espectador».⁵⁵³ Los festivales que se organizaron en España pusieron de manifiesto las diferencias que existían entre huéspedes extranjeros de la envergadura del Living Theatre o del Berliner Ensemble y las experiencias autóctonas, subrayando por un lado la creatividad de las expresiones artísticas nacidas en situaciones de libertad y por otro lado la tensión y los límites que una condición tan particular como la franquista imponía en la creación española. Quizá sea doblemente significativo el hecho de que en el marco del primer Festival Internacional de Teatro de Madrid (octubre de 1970) el éxito más rotundo fue *El Joc* de los catalanes Els Joglars; digo doblemente por constituir la obra una verdadera investigación en la renovación del lenguaje teatral y, dentro de ésta, en el de la pantomima,⁵⁵⁴ o sea un espectáculo en el que los gestos se revelan un lenguaje universal que cualquier asistente puede comprender e interpretar.

Los festivales, así como los ciclos de conferencias, los encuentros, los seminarios, etc. ofrecían a Monleón la ocasión para expresar sus dudas ante una

⁵⁵² Cf. ÍD., «Otra vez, festivales y política», *Triunfo*, 415, 1970, p. 44; ÍD., «San Sebastián. Un accidentado festival de teatro independiente», *Triunfo*, 416, 1970, pp. 20-21;50; ÍD., «I Festival Internacional de Teatro», *Triunfo*, 437, 1970, p. 39; ÍD., «Para empezar: cualquier tiempo pasado no ha pasado del todo», *Triunfo*, 438, 1970, pp. 28-31; ÍD., «Un gran teatro polaco y un triunfo de Els Joglars. I Festival Internacional de Madrid», *Triunfo*, 439, 1970, pp. 16-17; ÍD., «Ciclo de teatro actual en Alcoy», *Triunfo*, 481, 1971, p. 57; ÍD., «La pantomima, a examen», *Triunfo*, 494, 1972, p. 48; ÍD., «“El Fernando”, un espectáculo colectivo», *Triunfo*, 536, 1973, pp. 46-47; ÍD., «Nancy, o los problemas de un festival revolucionario», *Triunfo*, 556, 1973, pp. 42-43; ÍD., «El teatro de la cansada Europa», *Triunfo*, 559, 1973, pp. 34-37; ÍD., «¿El festival de Nancy en peligro?», *Triunfo*, 564, 1973, p. 48; ÍD., «Nancy 75, una imagen del mundo», *Triunfo*, 661, 1975, pp. 79-80; ÍD., «La I Muestra de Teatro Independiente», *Triunfo*, 723, 1976, p. 80; ÍD., «La agonía de Festivales de España», *Triunfo*, 814, 1978, pp. 50-51.

⁵⁵³ ÍD., «Un gran teatro polaco y un triunfo de Els Joglars. I Festival Internacional de Madrid», *Triunfo*, 439, 1970, pp. 16-17:16.

⁵⁵⁴ En ocasión del segundo Festival Internacional de Teatro y Pantomima (Madrid, febrero de 1972), Monleón dedicó al redescubrimiento de este género un artículo que describía la parábola moderna de la pantomima desde la codificación de Charles Dullin a la interpretación de Marcel Marceau, a la versión catalana de Els Joglars. Cf. ÍD., «A la búsqueda de una pantomima popular», *Triunfo*, 495, 1972, pp. 36-38. El año siguiente, con motivo de su visita en España, Monleón dedicó una entrevista a Pavel Rouba, actor y profesor del Teatro de Mimo de Henryk Tomaszewski, profundizando la discusión sobre la aportación española a la renovación de este género. Cf. ÍD., «Rouba, un maestro de la pantomima, en España», *Triunfo*, 568, 1973, p. 43.

situación cultural general que, como un lobo hambriento, estaba lista para adentellar la desprevenida presa del “joven teatro español”, al haber urdido las trampas en el terreno de los empresarios de los locales, los empresarios de la compañías, de los críticos, de los censores, de los profesores y, finalmente, del público.⁵⁵⁵ «¿Adónde estamos llegando?»,⁵⁵⁶ se preguntaba un atónito Monleón frente a las limitaciones impuestas al XIII Festival Internacional de Barcelona (mayo de 1971) que, a golpes de censura, autocensura y recortes al presupuesto, habían casi cortado la respiración al agonizante teatro español. El aflató internacional que el festival anunciaba en su nombre chocó con el puritanismo de la realidad cultural del país hospitalario, hasta merecer el irónico apodo de “festival de los decorados sospechosos”,⁵⁵⁷ a causa de las múltiples modificaciones que padecieron los montajes de un buen número de obras. La financiación e internacionalización de los festivales pertenecían a aquella vasta operación de rediseño de la fachada del gobierno; la política cultural iba en esta misma dirección, aunque como siempre cuando se habla de apertura en la política franquista, se trata siempre de un cambio con viento en popa, nunca en contra (por ejemplo, en el caso del festival de Barcelona, el precio de butaca era de 250 pesetas, un precio que permitía la participación a una minoría, puesto que el salario mínimo en 1973 era de 186 pesetas,⁵⁵⁸ lo cual falseaba la supuesta finalidad de los festivales; por esto es difícil juzgar el verdadero alcance de estas manifestaciones públicas).⁵⁵⁹ Si comparamos el fenómeno de los festivales que se organizaban en España en este periodo con los de Latinoamérica, que Monleón reseñaba puntualmente (como el colombiano Festival de Manizales, el Festival de Puerto Rico, etc.),⁵⁶⁰ las distancias entre ellos no es sólo una

⁵⁵⁵ Cf. ÍD., «La reconfortante decepción...», *Triunfo*, 465, 1971, pp. 51-52.

⁵⁵⁶ ÍD., «Barcelona: el festival de los decorados sospechosos», *Triunfo*, 470, 1971, pp. 46-47:46.

⁵⁵⁷ Así lo llama Monleón en su crónica teatral; las obras interesadas fueron: *El Rey desnudo*, *Defensa india de Rey* de Jaime Melendres y *Los tres mosqueteros* de Alexandre Dumas en la versión del inglés Roger Planchon. Cf. ÍD., «Barcelona: el festival de los decorados sospechosos», *Triunfo*, 470, 1971, pp. 46-47.

⁵⁵⁸ Cf. J. PALMERO, «El teatro, inaccesible», *Triunfo*, 552, 1973, p. 41.

⁵⁵⁹ En una carta enviada a *Triunfo*, las firmantes Angelines, Micaela, Alicia y Elena denunciaron las irregularidades que se habían verificado en ocasión del Festival de Teatro y Pantomima celebrado en Madrid en el febrero de 1972; desde los precios de los billetes hasta el sistema de reserva y venta de las butacas evidenciaban las faltas organizadoras que acabaron por crear la situación paradójica por la cual algunos espectáculos quedaron sin asistencia, mientras que la mayoría del posible público quedó sin entradas. Cf. *Triunfo*, 495, 1972, p. 41.

⁵⁶⁰ Monleón describía los festivales latinoamericanos con estas palabras: «Se trata de fenómenos culturales que resultan poco menos que incomprensibles desde la estrechez y la mediocridad de la vida teatral española. [...] Son Festivales en libertad, dirigidos a públicos heterogéneos, que inciden realmente sobre la vida del país». J. MONLEÓN, «Festivales en América», *Triunfo*, 479, 1971, p. 59.

cuestión geográfica; la escena teatral que se estaba expresando allende el Atlántico era un punto de referencia con el cual el teatro español tenía que echar cuentas. La situación que se le presentó a Monleón a finales de 1971 era más bien insatisfactoria, hasta el punto que, al cabo de dos años en el que el crítico había vislumbrado una posible reforma del panorama teatral español, se ve obligado a proclamar: «El teatro independiente agoniza».⁵⁶¹ La política cultural había logrado apoderarse de las nuevas manifestaciones, poniendo fin, al parecer, a la renovación que el Festival Cero de San Sebastián había dejado esperar.⁵⁶² Sin embargo, la pequeña semilla que se había sembrado en la ciudad vasca no se secó tan fácilmente y germinó en otras tierras, desde el Festival Internacional de Teatro y Pantomima de Madrid, al Festival Teatral de Sitges, a las Jornadas Teatrales de Vigo, la Semana de Badajoz, la Mostra de Teatro en Galeno, etcétera. Monleón interpretó esta revivificación de la escena española como la expresión de una necesidad generalizada de volver a plantear la función del teatro en la vida social. Las provincias parecían despertar de un largo letargo, dejando esperar en un futuro cambio de mentalidad que incluyera la búsqueda de su identidad cultural. Come es fácil presumir, no todos los grupos independientes tenían la calidad, la preparación y la seriedad de Els Joglars, TEI, TEL o Tábano; así como no todas las manifestaciones que surgieron al lado de estas experiencias aglutinaban el florón del mejor teatro independiente: al lado de un festival meritorio y longevo como el de Sitges había otro, como el primer Festival Internacional de Teatro Independiente celebrado en Madrid en 1974, que rebajaba la investigación dramática planteada por los grupos arriba mencionados a un simple juego divertido, sin un proyecto estético, elemento fundamental para cualquier teoría dramática, de la más tradicional a la más vanguardista.

Los festivales y las jiras en el extranjero eran otro aspecto del mismo fenómeno, o sea un medio a través del cual el teatro español pudo salir de sus confines para

⁵⁶¹ ÍD., «Ciclo de teatro actual en Alcoy», *Triunfo*, 481, 1971, p. 57.

⁵⁶² En el Primer Festival Internacional de Teatro Independiente, que se había celebrado en San Sebastián en el mayo de 1970, se había asistido a una verdadera interacción entre profesionales y espectadores; rompiendo la clásica división entre representación y recepción, las jornadas habían sido concebidas como una experiencia simultánea de actuación, conferencias, debates públicos, talleres, etc. durante los cuales tanto los profesionales (actores, directores, escenógrafos, etc.) como los espectadores habían reflexionado conjuntamente y desde múltiples perspectivas sobre el sujeto “teatro” y habían puesto los cimientos para su renovación. Cf. ÍD., «Otra vez, festivales y política», *Triunfo*, 415, 1970, p. 44; ÍD., «San Sebastián, noticia urgente», *Triunfo*, 415, 1970, p. 44; ÍD., «San Sebastián. Un accidentado festival de teatro independiente», *Triunfo*, 416, 1970, pp. 20-21;50; ÍD., «San Sebastián, un acierto», *Triunfo*, 412, 1970, pp. 43-44.

entablar un diálogo con otros públicos y con otras realidades, lejos de España y de sus límites político-culturales.⁵⁶³ Por su proximidad geográfica, el Festival de Teatro de Nancy fue un buen receptáculo de las producciones de los grupos independientes; por supuesto, la recepción de los espectáculos españoles es considerablemente diferente en el extranjero: por un lado, se hallaba el público de los emigrados que en parte se identificaba con las problemáticas de estas obras; por otro lado, entre los espectadores extranjeros había dos actitudes: la de los que, sin tener relación directa con el contexto histórico-cultural del país ibérico, expresaban sus dudas ante unas propuestas que juzgaban demasiado ingenuas para sus miradas acostumbradas a un teatro más explícitamente crítico; y la de los que reconocían en estos espectáculos (*Oratorio* del TEL, *Quejío* y *Los palos* de La Cuadra, *El Joc* de Els Joglars, *Yerma* y *El retablillo de Don Cristóbal* presentados por la compañía de Nuria Espert y Tábano, etc.) la grandeza del mejor teatro universal.

A partir de la transición, también los festivales fueron puestos en tela de juicio por Monleón. Al “verticalismo” que había caracterizado las bases de la política cultural española durante el franquismo,⁵⁶⁴ según Monleón ya no podía seguir existiendo. Por lo que se refería a la reestructuración de la organización teatral, la democracia tenía que expresarse ofreciendo un sistema de trabajo “horizontal” en el cual todos los elementos que componían la estructura teatral intervinieran en un proyecto de crecimiento compartido y común. Monleón sostenía que los festivales tenían que perder su carácter de acontecimiento esporádico, casi azaroso, para concretizarse en una manifestación cultural en la cual toda la ciudad en la cual el festival se realizaba se reconociera y

⁵⁶³ Cf. R. CHAO, «El Lebrjano en Nancy, o los peligros de un festival», *Triunfo*, 466, 1971, p. 52; J. MONLEÓN, «Festivales en América», *Triunfo*, 479, 1971, p. 59; ÍD., «Teatro español en el extranjero», *Triunfo*, 503, 1972, p. 58; D. GALÁN, «El pasaporte del teatro español», *Triunfo*, 503, 1972, p. 58; J. MONLEÓN, «Teatro español en la Sorbona», *Triunfo*, 506, 1972, pp. 48-49; C. CORONADO, «Londres: temporada de teatro internacional. World Theatre Season», 1972, *Triunfo*, 509, 1972, pp. 35-37; J. MONLEÓN, «Avignon: los dos festivales», *Triunfo*, 517, pp. 47-48; ÍD., «Berlín: dos García Lorca», *Triunfo*, 523, 1972, pp. 53-55; ÍD., «Belgrado: presencia española y el último Ronconi. Una “Orestíada” de 6 horas», *Triunfo*, 524, 1972, pp. 36-37; R. CHAO, «Teatro español en la Sorbona», *Triunfo*, 534, 1972, pp. 46-47; J. MONLEÓN, «Nancy, primera impresión», *Triunfo*, 555, 1973, p. 62; ÍD., «Nancy: teatro del Tercer Mundo», *Triunfo*, 558, 1973, pp. 44-47; C. CORONADO, «Londres 1973: World Theatre Season», *Triunfo*, 562, 1973, pp. 32-34; J. MONLEÓN, «“Quejío”, en Manizales», *Triunfo*, 562, 1973, p. 49; ÍD., «Un teatro de exportación», *Triunfo*, 568, 1973, pp. 43-44; ÍD., «Tábano y La Cuadra, una nueva imagen de España en el teatro latinoamericano», *Triunfo*, 570, 1973, p. 48; J. A. HORMIGÓN, «Teatro en Londres. De Ibsen a Lorca, pasando por Shakespeare», *Triunfo*, 571, 1973, pp. 36-37; J. MONLEÓN, «Tábano y La Cuadra en América Latina», *Triunfo*, 576, 1973, pp. 56-57; ÍD., «Nancy 75», *Triunfo*, 658, 1975, p. 80; ÍD., «Teatro español en París y Londres», *Triunfo*, 755, 1977, pp. 44-45; ÍD., «De Australia al San Juan Evangelista», *Triunfo*, 765, 1977, p. 50.

⁵⁶⁴ Cf. J. MONLEÓN, «Festivales, punto y aparte», *Triunfo*, 757, 1977, pp. 47-48.

participara; a las administraciones correspondía la coordinación de una programación de los festivales que sirviera de estímulo para todo el país. Sólo con estas premisas, las instituciones culturales como los propios festivales podían seguir siendo un elemento vivo en la sociedad.

5.5 LOS PREMIOS TEATRALES

Una política teatral de orden nacional debería de atender y relacionar los premios con los teatros oficiales y las temporadas subvencionadas; al igual que las distintas entidades municipales o provinciales que organizan premios deberían comprender que sus obligaciones no acaban con la entrega de una cantidad al vencedor.⁵⁶⁵

Con estas palabras, Monleón centraba perfectamente el problema de los premios teatrales. Una verdadera institución como el “Lope de Vega” muy a menudo no lograba cumplir con sus promesas: muchos de los textos galardonados no alcanzaban la puesta en escena porque la censura no compartía el juicio de la comisión y no aprobaba la representación de la obra.⁵⁶⁶ O si el autor tenía la suerte de alcanzar el tablado, esto se pagaba con cortes o reajustes del texto originario o con la inserción de la obra en un período flojo de la programación.⁵⁶⁷

En su análisis de las dinámicas teatrales, Monleón cuestionaba no solamente los principios con los cuales se instituían y distribuían los premios, sino su reflexión iba más allá, o sea ponía en entredicho los criterios con los cuales se designaban el director

⁵⁶⁵ ÍD., «El robinsonismo de los premios», *Triunfo*, 408, 1970, p. 46.

⁵⁶⁶ El premio “Lope de Vega” había sido instituido en 1932, patrocinado por el ayuntamiento de Madrid; entre las obras que habían sido galardonadas, se encuentran: *Leonor de Aquitana* de J. Dicenta (1932), *La sirena Varada* de A. Casona (1933), *Historia de una escalera* de A. Buero Vallejo (1948), *Las bicicletas son para el verano* de F. Fernán Gómez (1977). Cf. C. GANCHO HERNÁNDEZ, *Premi letterari in Spagna*, en L. Bonolis, (ed.), *Storia dell'editoria d'Europa*, Vol. I, Firenze, Shakespeare and Company, 1994, pp. 385-396.

⁵⁶⁷ Sería éste el caso de *Los niños* de Diego Salvador Blanes, premio Lope de Vega 1970; a causa de algunas fotografías necesarias para la puesta en escena, la obra fue detenida por unas semanas hasta que la censura decidió aprobar la representación para el final de junio, fecha que inhabilitó el éxito del estreno puesto que la taquilla quedó prácticamente desierta. Además, el montaje hecho por Miguel Narros en el Teatro Español no fue compartido por el autor de la obra que, desde la tribuna de *Triunfo*, quiso desligarse públicamente de él. Cf. J. MONLEÓN, «Estreno de “Los niños”, Premio Lope de Vega», *Triunfo*, 421, 1970, pp. 44-45; ÍD., «Con Diego Salvador, autor de “Los niños”», *Triunfo*, 422, 1970, pp. 20-21; ÍD., «“Los niños”, un montaje truncado», *Triunfo*, 422, 1970, p. 41; ÍD., «Respuesta oficial a la carta de Diego Salvador», *Triunfo*, 424, 1970, p. 38; ÍD., «El último Lope de Vega: José María Camps», *Triunfo*, 589, 1974, pp. 47-48.

y la compañía para el estreno. El vicio de forma de los premios estaba en que si en la teoría su finalidad era el reconocimiento de un trabajo inédito de un autor desconocido, la realización se dejaba a los teatros nacionales, que normalmente estaban ligados a una idea tradicional de la puesta en escena y por tanto podían no compartir o no entender las exigencias de unos textos más experimentales. Además, los mismos parámetros de juicio se basan en una escala de valores cerrada y anticuada (mejor autor, mejor director, mejor actor, etc.), categorías dentro las cuales no cabían las experimentaciones del “mejor” teatro independiente, cuyos resultados eran casi siempre fruto de un trabajo colectivo, a muchas manos. Como advertía Monleón,⁵⁶⁸ se hallaban premios “históricos”, como demostraban algunos “Lope de Vega”,⁵⁶⁹ que ya no lograban reflejar la realidad teatral española, en desarrollo a pesar de los pesares. Afortunadamente, había otra corriente opuesta a la principal que intentaba fomentar este teatro sumergido y marginado por medio de la convocatoria de nuevos premios⁵⁷⁰ o de la radicalización de la posición de algunos premios, como el “Carlos Arniches”.⁵⁷¹ El resultado es el de haberse convertido hoy en los testimonios de un teatro que, aunque meritorio, muy a menudo no logró estrenarse. Entonces, hay que valorar positivamente la atención que el polifacético Monleón dedicó también a este aspecto de la vida teatral española. La explicación que el crítico da de los mecanismos que regían la convocatoria de un premio era una información útil para que el lector pudiera valorar la significación de un autor o de una obra galardonada en este o aquel certamen; conocer los criterios con los cuales un

⁵⁶⁸ Cf. Íd., «El nuevo teatro Cómico de Madrid», *Triunfo*, 452, 1971, p. 49; Íd., «Los difíciles premios», *Triunfo*, 451, 1971, p. 66.

⁵⁶⁹ Con ocasión del estreno del Premio “Lope de Vega” de 1971 (el drama histórico *Proceso de un régimen* de Luis Emilio Calvo Sotelo), Monleón denunció desde las páginas de *Triunfo* la absoluta desvirtualización de la naturaleza del notorio premio lamentando que: «En estas condiciones [...] puede decirse que el Premio “Lope de Vega”, concebido como una convocatoria de los nuevos autores españoles, resulta tan falseado que apenas tiene razón de ser». Íd., «El “Lope de Vega”: un proceso interesado», *Triunfo*, 467, 1971, pp. 49-50:50.

⁵⁷⁰ Se trataba de premios de entidad menor con respecto al “Lope de Vega”, como el Premio “Ciudad de Teruel” o el Premio “Ciudad de Alcoy”, pero que cumplieron con honradez su tarea de difusores de cultura. Cf. Íd., «Premios y autores», *Triunfo*, 477, 1971, pp. 58-59; Íd., «Defensa de los Premios», *Triunfo*, 511, 1972, pp. 45-46; Íd., «“Compañero presidente, compañero”. Premio Alcoy 74», *Triunfo*, 636, 1974, pp. 107-108; Íd., «Alcoy 77. Un premio del País Valenciano», *Triunfo*, 777, 1977, p. 63.

⁵⁷¹ Desde su primera convocatoria, en 1955, el premio se había presentado como un concurso de seguro interés. Si en sus comienzos el “Arniches” privilegiaba aquellos textos en la línea del autor de *Los caciques*, con el tiempo el premio alicantino perdió su convencionalismo para defender y premiar un teatro español (y, a partir de 1974, también catalán) más comprometido y, por esto, marginado de los canales oficiales (ganaron el premio, entre otros, Jerónimo López Mozo, Carlos Pérez Dann, José Sanchis Sinisterra, Jesús Campos García, Ricardo Badosa, etc.). Cf. Íd., «El Premio Arniches: una nueva perspectiva», *Triunfo*, 641-642, 1975, pp. 57-58; Íd., «Ricardo Monti, premio Arniches», *Triunfo*, 735, 1977, p. 57.

premio se otorgaba podía aclarar y/o modificar el juicio del lector sobre este determinado tema.

Con la lenta disolución de la dictadura franquista, los premios también sufrieron las consecuencias de la crisis del aparato escénico⁵⁷² y, por tanto, fueron incluidos en el proyecto de reorganización de la estructura teatral necesario para promocionar un teatro finalmente libre de expresarse. Monleón, como siempre, puso su sección a disposición para la difusión de aquellas actividades que ayudaran la renovación de la escena española, llegando como en el caso del premio “El Lebril Blanco” a la publicación del texto íntegro del bando del concurso, convocado por primera vez en 1976.⁵⁷³ Como escribió hablando de la evolución del teatro independiente, Monleón sugería un cambio de aspecto también para los certámenes, que ahora tendrían que transformarse en un punto de referencia estable hacia el cual los autores emergentes pudieran mirar, perdiendo así su naturaleza de esporádico acto de mecenazgo. El mismo “Lope de Vega” tenía que pasar por un rediseño que ajustara su notoriedad al empeño en la promoción de un teatro español que reflejara la nueva realidad, y también tenía que comprometerse con realizar los estrenos de las obras galardonadas, modificando así una mala costumbre que duraba de la época franquista, según la cual la victoria de un texto no implicaba la real representación del mismo, aunque en la convocatoria se prometiera la puesta en escena de la obra premiada. En el caso en que el cambio de estas costumbres no se verificara, el destino de los premios era su natural eliminación.

5.6 LOS TEXTOS: EDICIÓN Y MERCADO EDITORIAL

5.6.1 OBRAS

⁵⁷² Entre las víctimas ilustres se halla el premio “Alcoy” que en su sexta edición (1977) quedó desierto. En consecuencia de ello, Monleón aconsejaba la remodelación de la organización de los certámenes según las diferentes exigencias de cada contexto político-geográfico. Monleón sigue desarrollando la línea “regionalista” en pro de la defensa de las manifestaciones hasta entonces marginadas por la dictadura. Cf. ÍD., «El premio “Alcoy” y el País Valenciano», *Triunfo*, 728, 1977, pp. 55-56.

⁵⁷³ El premio fue otorgado a la obra *El cepillo de dientes* de Jorge Díaz. Cf. ÍD., «El Lebril Blanco y su premio teatral», *Triunfo*, 701, 1976, pp. 56-57; ÍD., «Jorge Díaz, premio El Lebril Blanco», *Triunfo*, 719, 1976, p. 71.

Para que se realizara la revolución copernicana en la que el crítico de *Triunfo* tantas esperanzas ponía, el teatro tenía que revisar todas sus múltiples facetas, desde la reglamentación jurídica a la realización y recepción del espectáculo, a la distribución editorial del texto dramático. De hecho, a los infinitos problemas con los cuales el autor tenía que enfrentarse para ver estrenada finalmente su obra, había que añadir las dificultades que la edición impresa del texto tenía para alcanzar las estanterías de las librerías: publicar un libro en Madrid o Barcelona no era lo mismo que editarlo en una ciudad de provincia. Monleón puso a disposición de estas manifestaciones, valiosas pero silenciadas, su pluma, dándoles voz a través del canal de comunicación que la revista representaba, comentando las ediciones que algunas valientes editoriales se comprometían en publicar.⁵⁷⁴ El crítico intentó dar visibilidad a los casos más significativos, aunque manifestando una nota de desconfianza en la utilidad de reseñar unos textos que nadie hubiera podido comprar, debido esto a los límites del mercado editorial español y de su red de distribución.

La recuperación de las generaciones perdidas (98 y 27)⁵⁷⁵ y de los exiliados pasó también a través de las reseñas de los textos teatrales que se publicaron en el extranjero, cuyas ediciones podían venderse en España, aunque se tratara de autores poco queridos por la administración central. Muy a menudo la versión de papel fue la única forma desde la cual el público español pudo acercarse a una producción artística que, por evidentes límites de censura, no pudo encontrar su plena realización en las tablas. Los autores que eligieron o tuvieron que marcharse durante o después de la Guerra civil intentaron quedar en contacto, durante su exilio, con la cultura que se desarrollaba en patria, pero, inevitablemente, su propia producción se vio afectada por su *status* de

⁵⁷⁴ Entre las editoriales que se implicaron en la difusión de un teatro diferente, más comprometido estéticamente e ideológicamente, hay que recordar Taurus que con la colección de teatro El Mirlo Blanco (nacida en 1963 con el nombre de Primer Acto) publicó las obras – y los estudios que a ellas le dedicaron – de autores heterogéneos como Fernando Arrabal, Miguel Mihura, Antonio Buero Vallejo, Alfonso Sastre, Carlos Muñiz, Lauro Olmo, etc. Cf. S. RODRÍGUEZ SANTERBÁS, «Breve historia de El Mirlo Blanco», *Triunfo*, 459, 1971, pp. 47-48.

⁵⁷⁵ Los nombres que recurren con mayor frecuencia son los de Valle-Inclán y de García Lorca, que Monleón considera los mejores hombres de teatro de la literatura dramática española moderna. En un insólito comentario sobre la figura de Pío Baroja, Monleón sitúa entre los márgenes de la “literatura dramática” la producción teatral del autor vasco; estas “exiguas tentativas teatrales”, como las definía el autor mismo, se titulan: *La leyenda de Juan de Alzate*, *Todo acaba bien... a veces* y *El horroroso crimen de Peñaranda del Campo*. Sin embargo, Monleón aprecia mucho más Baroja en su versión de crítico teatral, encargo que cubrió desde el 29 de octubre hasta el 3 de diciembre de 1902 para el diario madrileño *El Globo*; los dos críticos comparten la misma repulsa para un panorama teatral decepcionante (tanto el de 1902 como el de 1972) y para un público ciego y sordo. Cf. J. MONLEÓN, «Baroja. Una crítica del teatro español», *Triunfo*, 486, 1972, pp. 22-24.

desterrados y por las influencias que ejercían sobre ellos las manifestaciones artísticas de los países en los que encontraban acogida. *Triunfo* puso sus páginas al servicio también de estos españoles que por haber luchado en el bando supuestamente equivocado, no tenían el derecho a expresarse o, simplemente, a participar en la vida activa de su país.⁵⁷⁶ Además, la labor de Monleón logró un objetivo más difícil aún: dar visibilidad a aquellos autores que por edad o estilo pertenecían a las generaciones marginadas por el franquismo, pero que al mismo tiempo no llegaron a tener el éxito de sus coetáneos, acabando por ser los últimos entre los últimos.⁵⁷⁷

La estrechez cultural de la censura fue la fuente también de aquel fenómeno que Monleón denominó “teatro marginado” para definir aquellos autores que «se han puesto a escribir y a pensar para un público, para unos empresarios, para unas compañías, para unos censores que no eran los nuestros»,⁵⁷⁸ con el resultado de tener que dejar sus obras en un cajón hasta 1975, con el elevado riesgo de que, finalmente estrenadas, se demostraran envejecidas e inactuales o, peor aún, no teatrales.⁵⁷⁹ Dentro de esta etiqueta fueron agrupados aquellos autores cuyas obras sistemáticamente, o casi, no alcanzaron el escenario por supuestas culpas ideológicas, con representantes del calibre de José Ruibal, Francisco Nieva, Juan Antonio Hormigón, Antonio Martínez Ballesteros, José María Bellido, Castro, Jerónimo López Mozo, Miguel Romero Esteo, Manuel Martínez Mediero, Luis Matilla, Ángel García Pintado, Salvador, Rellán, Alberto Miralles,

⁵⁷⁶ Es admirable la labor que desarrolló Álvaro Custodio, exiliado en México desde 1939 y fundador en 1953 de la compañía Teatro Clásico de México, cuyo repertorio se centró en la reproposición de los clásicos españoles; el mismo Custodio, antiguo actor de La Barraca, publicó una refundición de algunos textos de Cervantes, cuyo largo título es *El patio de Monipodio. Texto impreso: Mojiganga en dos actos basada en "Rinconete y Cortadillo" y "El celoso extremeño", con leves infusiones de "El rufián dichoso" y "El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha" de Don Miguel de Cervantes Saavedra*, México, Teatro Clásico de México, 1973. Cf. ÍD., «El patio de Monipodio», *Triunfo*, 561, 1973, p. 46.

⁵⁷⁷ Los ejemplos serían muchos; entre estos, el de José Ricardo Morales, autor teatral exiliado en 1939, perteneciente a la misma generación de otros ilustres expatriados como Max Aub, pero mucho menos conocido entre el público español. Antes de la guerra, había colaborado en Valencia con Aub en la dirección de un teatro de ensayo y durante la conflagración estrenó un espectáculo de títeres titulado *Burlilla de don Berrendo*. Fue también un miembro del grupo El Búho, dirigido por Aub. Ya en suelo americano, hizo una adaptación de *La Celestina* y escribió para Margarita Xirgu la obra *El embustero en su enredo*. Cf. ÍD., «Teatro de José Ricardo Morales», *Triunfo*, 405, 1970, p. 47; ÍD., «Con José Ricardo Morales, peregrino en su patria y autor de ninguna parte», *Triunfo*, 563, 1973, pp. 34-36.

⁵⁷⁸ ÍD., «Teatro de José Ruibal», *Triunfo*, 457, 1971, pp. 44-45:44.

⁵⁷⁹ En una reseña de 1971, Monleón remarcaba la falta de “teatralidad” de tres obras del “nuevo” autor Juan Benet, recién publicadas por la editorial Siglo XXI (*Anastas o el origen de la Constitución, Agonía confutans y Un caso de conciencia*) y que no habían logrado el estreno aún. Sin embargo, aunque Monleón rechazara un teatro simplemente escrito y no ensayado, la penuria cultural española le persuadió a anotar: «El volumen es, en su conjunto, imprescindible para evaluar el teatro español que hoy se escribe y no se estrena, capítulo que siempre andará cojo ante la imposibilidad o dificultad de conocer el que ni se estrena ni se edita». ÍD., «Teatro de Juan Benet», *Triunfo*, 467, 1971, p. 48.

Domingo Miras, Luis Riaza, Joan Brossa, Josep Palau i Fabre, Manuel de Pedrolo y un largo etcétera. En 1972 el hispanista americano George E. Wellwarth publicaba su estudio titulado *Spanish Underground Drama*⁵⁸⁰ en el cual introducía algunos de los nombres más significativos del panorama teatral español independiente, inédito o casi no estrenado, que en sustancia coincidían con los que Monleón había señalado en *Triunfo* como “teatro marginado” (se trataba de Ruibal, Bellido, Martínez Ballesteros, Juan Antonio Castro, Diego Salvador, etc.). El crítico español tenía parte del mérito en los resultados alcanzados por Wellwarth, puesto que el hispanista había empleado muy a menudo la revista *Primer Acto* como fuente principal para sus investigaciones;⁵⁸¹ de manera parecida, aunque en un espacio más reducido, *Triunfo* funcionó como caja de resonancia y centro irradiador de este nuevo teatro, captando los humores y divulgando los resultados más acertados. La edición de las obras de estos autores marginados fue, con frecuencia, el único modo para salvar del completo desconocimiento una producción de explícito contenido crítico y de innovadoras soluciones formales que muy a menudo lograban ganar reconocimientos oficiales, pero que luego no se traducían en la realización escénica.⁵⁸² Francisco Nieva y Jerónimo López Mozo son dos representantes de esta generación de autores silenciados que Monleón defendió reconociendo su valor de dramaturgos a partir de la lectura de sus textos y de las colaboraciones con otros autores que sí alcanzaron ver estrenadas sus creaciones. La

⁵⁸⁰ G. E. WELLWARTH, *Spanish Underground Drama*, Pennsylvania, Pennsylvania State University Press, 1972 (traducido al español con el título *Teatro español underground*, Madrid, Villalar, 1978); con anterioridad, el hispanista norteamericano había publicado una antología de los textos que consideraba más significativos del teatro sumergido y, en la segunda edición de su estudio sobre el teatro europeo de vanguardia, insertó un nuevo capítulo expresamente dedicado a la dramaturgia española no estrenada; Cf. ÍD., *The New Wave Spanish Drama*, New York, New York University Press, 1970; ÍD., *The Theatre of Protest and Paradox*, New York, New York University Press, 1971. Monleón da noticia indirecta de la existencia de estos textos en un comentario en el que pregunta: «¿No da pena fenómenos como el de Wellwarth explicando en las Universidades norteamericanas cómo es el teatro español que aquí se desconoce?». J. MONLEÓN, «Dos premios», *Triunfo*, 525, 1972, pp. 53-54:54.

⁵⁸¹ Cf. M. P. HOLT, «Spanish Underground Drama», *Modern Philology*, 73, 1975, pp. 215-217.

⁵⁸² Aunque hay ejemplos en los que la censura no autorizó ni siquiera la edición del texto, como es el caso de *Las bodas que fueron famosas del Pingajo y la Fandanga* de José María Rodríguez Méndez, obra que el mismo Monleón, director de la colección El Mirlo Blanco de la editorial Taurus, quería publicar pero sin tener esta suerte. Monleón, desde la ventana de su sección, compartió con sus lectores el conocimiento de esta producción secreta, que existía sólo en textos mecanográficos (como *Flor de otoño* del mismo Rodríguez Méndez) y que, a pesar de esto, el crítico incluyó en sus reseñas. *Triunfo* fue muy a menudo el único testigo de una producción teatral que tuvo que quedar en el cajón de sus sastres. Cf. J. MONLEÓN, «Rodríguez Méndez y Martín Recuerda», *Triunfo*, 611, 1974, p. 78; ÍD., «“La incultura teatral española”, un pliego de cargos», *Triunfo*, 618, 1974, pp. 50-51; ÍD., «Con Rodríguez Méndez, ante el posible estreno de “Bodas que fueron famosas del Pingajo y la Fandanga”». Cita con el teatro secreto español (II)», *Triunfo*, 620, 1974, pp. 36-37.

posición del crítico valenciano antes del fallecimiento del dictador es la del defensor de esta dramaturgia marginada, esperanzado y al mismo tiempo escéptico ante la reacción que el teatro español manifestaría al momento del “destape” con respecto a este teatro. Sus dudas se concretizaron cuando, ya bien soterradas las reliquias de Franco, con motivo de reseñar una edición de las obras de José Ruibal, Monleón acompañó su reflexión sobre la exhumación de los autores del teatro subterráneo con una nota sobre las dificultades de estreno que seguían existiendo, indicando como ulterior culpable a «ciertos sectores jóvenes»⁵⁸³ que demostraban escaso interés por esta producción que, entonces, seguiría quedando en el cajón.

Otra cuestión sería la que abarca la edición crítica de los clásicos del teatro español,⁵⁸⁴ los monstruos sagrados como Lope o Calderón cuyas obras, según Monleón, corrían el riesgo de verse reducidas de intérpretes de la realidad a estériles cuestiones textuales;⁵⁸⁵ el crítico, desde su perspectiva teatral, ponía en entredicho la utilidad de cierto refinamiento erudito que, al investigar las orígenes de éste o tal tema, personaje o término, se alejaba del valor presente y actual que cualquier obra entrada en el canon tendría que poseer. Si al crítico de hoy esta posición puede parecer demasiado radical, hay que encauzar las afirmaciones de Monleón en el discurso teórico que él venía defendiendo en su sección, o sea que la renovación del teatro podía llevarse a cabo sólo si se dejaba de considerarlo como una mera expresión literaria y se empezaba a tratarlo como una materia viva, susceptible de modificaciones. En esta perspectiva se inserta la interpretación que Monleón dio de los estrenos de obras del Siglo de Oro y de los clásicos castellanos que comentó en *Triunfo*, algunos de los cuales llevados a cabo por la compañía Corral de Almagro bajo la dirección de César Oliva, entre las cuales se halla la versión de *La Lozana andaluza* escrita por el “marginado” Jerónimo López Mozo.⁵⁸⁶

⁵⁸³ ÍD., «Ruibal: un debate sobre el moderno teatro español», *Triunfo*, 701, 1976, pp. 53-54:54.

⁵⁸⁴ La definición que Monleón da de “clásico” es la del autor que «sigue representándose e incide sobre el público actual». Entonces, como precisa el crítico, la cuestión de los clásicos estaría en «abordar las significaciones del teatro de Lope en la sociedad de su tiempo y, más todavía, en la sociedad de hoy». ÍD., «Textos de Lope de Vega», *Triunfo*, 462, 1971, p. 47.

⁵⁸⁵ En otra reseña dedicada a la publicación de dos obras de Lope (*Fuenteovejuna* y *El mejor alcalde, el Rey*), Monleón volvía a expresar sus dudas ante una edición dominada «por los tradicionales criterios literarios mucho antes que por los propiamente teatrales». ÍD., «Dos obras de Lope de Vega», *Triunfo*, 493, 1972, p. 46.

⁵⁸⁶ Cf. ÍD., «“El Caballero de Olmedo” por la compañía Corral de Almagro», *Triunfo*, 756, 1977, p. 48; ÍD., «La acusación de la Lozana», *Triunfo*, 761, 1977, pp. 44-45.

5.6.2 ENSAYOS DE CRÍTICA TEATRAL

Consciente de las escasas contribuciones teóricas que el ensayismo español proporcionaba al debate teatral, Monleón se hizo cargo de dar resonancia a las manifestaciones más significativas que intentaban llenar este vacío, aún cuando el crítico de *Triunfo* no compartía la posición del ensayista; esta actitud subraya una vez más la profunda conformidad de pensamiento que unía el proyecto ideológico de la revista de Ezcurra y la postura crítica de Monleón.

Siendo el teatro independiente uno de los fenómenos que caracterizaron los años setenta y que más participó en la renovación del panorama artístico español, es normal encontrar referencias a los trabajos que a él se dedicaron, como en el caso de *Teatre independent a Catalunya* escrito por González Pérez de Olaguer,⁵⁸⁷ libro consagrado al mapeo de las experiencias catalanas que iban en la dirección de la experimentación dramática, en búsqueda de un lenguaje renovado y personal. No es una casualidad que Monleón reseñara un texto que se refería a un fenómeno todavía de segmento, como lo era el teatro independiente español y, dentro de sus estrechos límites, una expresión particular como la de la producción dramática catalana y en catalán en un contexto nacional que negaba o contrastaba lo “no castellano”.

El espacio dedicado a la reseña de textos o crítica teatrales permitió además el ingreso en España de algunas manifestaciones culturales que, de lo contrario, no hubieran tenido esta oportunidad. Si pensamos, por ejemplo, en toda la literatura producida en el bloque comunista, está claro que su distribución en tierra ibérica no podía realizarse con la misma facilidad que la escrita en los países “amigos”, como los Estados Unidos, que por tanto gozaba de un mercado editorial mucho más extendido y regular. La literatura dramática de área soviética sufría, por supuesto, el mismo clima hostil que la producción científica y artística de aquellas naciones. Por eso, hay que apreciar con mayor razón los esfuerzos de Monleón para presentar a sus lectores aquellas obras que, por su pertenencia a una esfera político-geográfica poco favorable, padecían su culpa con el silencio editorial.⁵⁸⁸ Dejando a un lado la problemática

⁵⁸⁷ Cf. ÍD., «Teatre Independent a Catalunya», *Triunfo*, 446, 1970, p. 43.

⁵⁸⁸ Cf. ÍD., «Meyerhold: teoría teatral», *Triunfo*, 449, 1971, p. 38; ÍD., «“Teoría teatral”, de Meyerhold», *Triunfo*, 460, 1971, pp. 63-64; ÍD., «Meyerhold: reivindicación de su obra», *Triunfo*, 475, 1971, p. 97; ÍD., «Misterio bufo», *Triunfo*, 488, 1972, pp. 45-46; ÍD., «Quijotismo, crítica y revolución», *Triunfo*, 573, 1973, pp. 51-53.

ideológica a la cual el texto podía estar sometido, el crítico de *Triunfo* juzgaba la calidad estética o crítica de la obra y no su pertenencia a un partido; Monleón, tanto en las reseñas como en los comentarios, defendía un teatro político, cuya definición, como se ve leyendo sus intervenciones en la revista, no coincidía con la de teatro de partido, sino con la de una expresión artística capaz de cuestionar la realidad para cambiarla y mejorarla.

Triunfo funcionó como un catalizador para la transmisión de las corrientes críticas más dinámicas, como el estructuralismo y sus derivaciones, desde el estructuralismo genético de Goldmann, a la socio-crítica de la escuela de Frankfurt, la sociología de la literatura de la escuela de los Annales, la semiótica francesa e italiana, a los más recientes estudios culturales y de género de área anglosajona. Las reseñas de Monleón ponían de relieve el retraso de la hispanística ibérica en relación con las líneas investigadoras que se estaban desarrollando en Europa y en América. Las propuestas de estos estudios no siempre eran satisfactorias para el crítico de *Triunfo*, en particular cuando el material teatral perdía de consistencia al centrarse en conjeturas filológicas que, desde la perspectiva de este crítico, poco tenían que ver con el hecho dramático; a pesar de esto, Monleón reconocía en el trabajo de los hispanistas extranjeros⁵⁸⁹ una metodología y una capacidad de análisis que en España se lograba alcanzar sólo en menudos casos (el de José Antonio Maravall, reseñado por Antonio Elorza, es un ejemplo).⁵⁹⁰ Sin padecer los prejuicios culturales que pesaban sobre algunas obras y algunos autores, la crítica fuera de España podía adelantarse en el estudio de los nombres claves de la literatura ibérica, que en su patria estaban sufriendo su pena en el olvido y en el silencio. Como es previsible, los que gozaron en mayor medida de una recuperación de su memoria histórica y cultural fueron los escritores de la Generación del 98, de la del 27 y, más contemporáneos a las fechas de publicación de *Triunfo*, los autores marginados, del que hablaría George E. Wellwarth en su estudio sobre el teatro español sumergido. El hecho de que Monleón reseñara estos textos es importante

⁵⁸⁹ Entre la nómina de los hispanistas extranjeros que se reseñan en *Triunfo* se hallan: George, E. Wellwarth, Summer M. Greenfield, Andrés Franco, Carlos Ripoll, Adrés Valdespino. En un comentario, Monleón anotaba: «Me he referido alguna vez [...] al importante servicio que hoy rinden a la historia de nuestra literatura los “hispanistas” de las universidades norteamericanas. Disponen, en efecto, de un tiempo para la investigación, de un apoyo económico para llevarla a cabo, de una colaboración editorial». Una situación diametralmente diferente de la española. ÍD., «Teatro hispanoamericano. Una antología crítica», *Triunfo*, 614, 1974, pp. 57-58; ÍD., «El teatro español en la Universidad norteamericana», *Triunfo*, 674, 1975, pp. 42-43.

⁵⁹⁰ Cf. A. ELORZA, «Teatro y sociedad en la España barroca», *Triunfo*, 515, 1972, p. 45.

porque cumplía una doble función: por un lado, ponía el lector al día con las más modernas teorías dramáticas; por otro, llamaba la atención sobre un teatro que en patria no gozaba de la misma buena reputación.

Insertándose en el discurso teórico que la lingüística y la semiótica estaban desarrollando en Europa y Estados Unidos, España también aportó su contribución a la cuestión. «Somos un país tan de derechas, que cualquier investigación teatral ha sonado a formalismo estético y a un alejamiento de nuestra realidad»:⁵⁹¹ con este juicio lapidario Monleón dio la bienvenida a la publicación del texto teórico *Introducció al llenguatge teatral* de Xavier Fábregas, en el cual el ensayista abarcaba el estudio del acontecimiento escénico en sus múltiples facetas (agrupadas en tres entidades: la intención previa, el espectáculo y el público) con un lenguaje claro y una exposición bien estructurada del material analizado, acercándose al hecho teatral a partir de la representación y no del texto literario. Al lado del estudio de Fábregas, habría que añadir los igualmente innovadores de José María Rodríguez Méndez, Juan Antonio Hormigón, Amando C. Isasi, Francisco Ruiz Ramón,⁵⁹² que suscitaron el encomio de Monleón si no por su metodología, no siempre compartida por el crítico de *Triunfo*, sí por el valor testimonial que asumían.

5.7 EL PÚBLICO: DE ESPECTADOR A PARTICIPANTE

El público, según la teoría teatral de Monleón, tiene que ser parte integrante del espectáculo, tiene que participar en ello y tomar conciencia de su esencia y presencia en la economía de la puesta en escena. El crítico de *Triunfo*, consciente de la enorme diferencia que existía entre las experimentaciones teatrales que se estaban llevando a cabo en Europa y en América y la casi completa inmovilidad de la realidad española, se hizo portavoz de la impostergable necesidad de la interacción entre escenario y platea. El teatro que Monleón defendía, tenía que ser “político” en el sentido que el crítico confería a esta etiqueta, o sea:

⁵⁹¹ J. MONLEÓN, «El lenguaje teatral», *Triunfo*, 567, 1973, pp. 43-44:43.

⁵⁹² ÍD., «“La incultura teatral española”, un pliego de cargos», *Triunfo*, 618, 1974, pp. 50-51; ÍD., «“Teatro, realismo y cultura de masas” de J. A. Hormigón», *Triunfo*, 646, 1975, pp. 44-45; ÍD., «Diálogo del teatro español de posguerra», *Triunfo*, 654, 1975, pp. 63-64; ÍD., «Con Ruiz Ramón, en USA», *Triunfo*, 673, 1975, p. 41; ÍD., «El teatro español del siglo XX», *Triunfo*, 735, 1977, p. 52 (acerca de la primera y segunda edición del manual *Historia del teatro español, siglo XX*).

El teatro político no es aquel que trata, ante el público pasivo, de temas referidos al orden de la sociedad, sino aquel otro que nace y, estilística e ideológicamente, se hace, en íntima relación con la comunidad. Es decir, un teatro que tiene su carga política, antes que en su literatura, en la relación activa que mantiene con sus destinatarios.⁵⁹³

Para llegar a este resultado había que intervenir en la manera de concebir y vivir la experiencia teatral. El público participa en el desarrollo del arte escénico cuando expresa durante la función su agradecimiento o su desacuerdo con la puesta en escena. El espectador no es un individuo sentado en su sofá delante de la televisión, sino es una parte de un organismo vivo y tiene que estar consciente de su función durante aquella experiencia colectiva que es la representación teatral.⁵⁹⁴ Para que los asistentes a las funciones se dieran cuenta de su rol activo en la realización escénica, hubo compañías y directores que desafiaron directamente al público, transformándole a pesar suyo en un protagonista. Los casos presentados en *Triunfo* son varios, pero en particular hay un espectáculo que logró su intento, o sea consiguió la reacción violenta del público; se trata de *Insults al public* de Peter Handke propuesta en 1970 por la compañía Adrià Gual bajo la dirección de Ricard Salvat y Raoul Sicalona en el Teatro Romea de Barcelona. La obra del autor alemán puso al espectador frente a su álgot ego teatral, pero su imagen refleja no le gustó; al ver escenificada su hipocresía y su mediocridad, al público español se presentaron dos soluciones: recoger el guante, reflexionando sobre las motivaciones del desafío, o esconderse como siempre poniendo el grito en el cielo. *Triunfo*, por su parte, con la publicación de un comentario de Vázquez Montalbán⁵⁹⁵ sobre esta particular obra (un comentario basado en el análisis del público que había acudido a su representación), intentaba participar en la revitalización del medio teatral, lanzando su personal reto al lector, que seguramente se reconocía por lo menos en uno de los dos bandos criticados por el periodista: el espectador burgués convencional o el

⁵⁹³ ÍD., «Dos obras catalanas», *Triunfo*, 409, 1970, p. 46.

⁵⁹⁴ Esto dicho desde la perspectiva progresista; por supuesto que entre las filas de los “amantes” del teatro comercial el punto de vista es diferente. Estos espectadores de la clase media ascendente, como los califica Monleón, tienen algunas pretensiones de calidad artística, van al teatro por la significación social que el acto supone y van, simplemente, para divertirse sin más complicaciones, para reírse de lo que consideran «sus falsos superiores», la aristocracia en decadencia que se representa en comedias ligeras como *El gran tacaño* de Antonio Paso y Joaquín Abati (1917) todavía en cartel en 1973. Cf. ÍD., «Las ideas de una obrera cómica», *Triunfo*, 541, 1973, pp. 48-49.

⁵⁹⁵ Cf. M. VÁZQUEZ MONTALBÁN, «El público insultado», *Triunfo*, 442, 1970, pp. 26-27.

espectador supuestamente progresista.⁵⁹⁶ La interrelación entre representación-espectador-lector constituía uno de los cruces principales en el intercambio dialógico que *Triunfo* se proponía con su público. Para la formación del ciudadano democrático era preciso que éste se diera cuenta de las máscaras, voluntariamente asumidas o impuestas, que estaban cargadas sobre él. Entonces el paralelismo representación-espectador / reseña-lector podía ser útil para mostrar los límites que todavía existían en este terreno e incluso el camino que el lector-espectador podía seguir gracias al modelo de *Triunfo*.

Leyendo los comentarios que Monleón dedicaba al público español, se nota que sus costumbres empiezan lentamente a cambiar; si todavía a comienzo de los setenta, el crítico de *Triunfo* levantaba la voz en contra de un público aburguesado, conservador en sus gustos y reaccionario en su ideología, a partir de la eclosión del fenómeno del teatro independiente, en las reseñas de Monleón aparece un nuevo sujeto socio-cultural: el espectador joven, numéricamente en crecimiento, que reclamaba un mayor compromiso político.⁵⁹⁷ Se estaban concretizando aquellas condiciones necesarias para que el teatro se transformara en un medio de expresión en el cual el ciudadano podía identificarse.⁵⁹⁸ Pero, se interrogaba Monleón, ¿el público estaba dispuesto a aceptar el desafío? La

⁵⁹⁶ Sobre la definición del público, véase también el comentario firmado por María Aurelia Capmany sobre la representación en el Liceo de Barcelona de *Apogeo y caída de la ciudad de Mahagonny* de Brecht. Cf. M. A. CAPMANY, «Brecht ha entrado por la puerta falsa», *Triunfo*, 461, 1971, p. 51.

⁵⁹⁷ De esto se había dado cuenta uno de los máximos representantes de la generación de posguerra, Miguel Mihura, que en una entrevista de 1972 comentaba, desde su perspectiva conservadora, el cambio que el teatro estaba viviendo con estas palabras: «El teatro está en un periodo de evolución y yo no sé muy bien todavía por dónde va la cosa. [...] El público está cambiando, es un público distinto, quizá más joven afortunadamente. [...] El de ahora es un público extraño, no demasiado aficionado al teatro, que van a ver una obra como van a ver el “scalextric”... A la gente lo que le vuelve loca es ver algo que le dicen que ha estado prohibido y que ahora lo han dejado pasar». D. GALÁN, F. LARA, «Miguel Mihura. Burgués con espíritu de “clochard”», *Triunfo*, 500, 1972, pp. 40-43:41. Un testimonio directo del cambio que el público estaba viviendo lo facilita un lector de *Triunfo* que después de haber asistido a *Las salvajes en Puente San Gil* de José María Martín Recuerda, comenta en su carta: «Pensaba sería una representación esnobista, finista e intelectualista. [...] Sólo que de pronto empezó a entrar gente. El teatro se llenó. Era gente – se notaba – predispuesta a enfrentarse a una obra crítica. Empezó la representación... y con ella una gran noche del teatro español». E. GRASET MARTI, «“Las salvajes...”», en Valencia», *Triunfo*, 512, 1972, pp. 38-39.

⁵⁹⁸ En una entrevista a Antonio Gala, el dramaturgo andaluz afirmaba: «Al teatro no sólo no va el pueblo porque las entradas sean caras, sino porque no se reconoce, porque no le interesa para nada lo que ve en el teatro. [...] No creo que el espectador español se reconozca: el español no se puede dar por aludido jamás. Como mucho, cree que se refiere al que está sentado a su lado, pero, a él mismo, reconocerse no le gusta nada». Si este juicio podía aplicarse al espectador de la comedia de evasión, lo mismo no podía decirse de los espectadores del “nuevo teatro” que, por edad y mitología cultural, se alejaban bastante de la estética burgués tradicional. Gala concluía la entrevista con estas palabras: «Yo no sé por qué se le da tanta importancia al teatro, porque, en el fondo, no es más que un aperitivo que toma la gente antes de cenar o un digestivo para después»; un juicio que Monleón jamás hubiera compartido. D. GALÁN, F. LARA, «Antonio Gala: de la justicia a la esperanza», *Triunfo*, 533, 1972, pp. 42-45:43;45.

realidad que el crítico nos delinea puede ser resumida en la imagen del edificio teatral perfectamente dividido en tres secciones: el escenario, la platea y las localidades altas; la pregunta puede volverse a formular como sigue: ¿sería posible para el público joven⁵⁹⁹ bajar hasta la platea para llenar aquel vacío que todavía separaba los espectadores habituales de los actores? En *Triunfo* se incluyó también un curioso manifiesto de protesta firmado, entre otros, por Nuria Espert en el cual un grupo de actores ilustraba al lector la situación dramática de los camerinos de los teatros españoles, definidos poco más que cuevas prehistóricas, cuya descripción será muy útil para los futuros sociólogos del teatro que investigarán sobre el edificio teatral español de los años setenta; en el documento se lee: «Queremos que ese público que ha presenciado con cierta comodidad nuestro trabajo conozca la otra cara del teatro, la que no sale en las revistas ilustradas», pero que sí salió en *Triunfo*.⁶⁰⁰

Por fin, al cabo del intenso trabajo hecho por los grupos independientes y gracias a cierta moderación de la censura, debida a la línea aperturista que el gobierno había adoptado en el tardofranquismo, Monleón podía afirmar: «Ahora el público sí es un elemento activo, en el que crece y se hace la propuesta del autor».⁶⁰¹ Un optimismo que sufrió una brusca interrupción cuando, al acabar la dictadura, el proceso de concienciación del espectador que Monleón se había esperado no sólo no se concretizó, sino todo lo contrario; en los primeros momentos de la transición, el público que antes acudía a las representaciones por la conexión ideológica con la obra o el grupo en escena, se disgregó en pro de otras manifestaciones culturales, como el cine, los conciertos de los cantautores de protesta o el teatro del “destape”, caracterizado por los desnudos y los contenidos eróticos, tanto hetero- como homosexuales,⁶⁰² hasta el punto

⁵⁹⁹ Ni Monleón, partidario del teatro popular, se atreve a calificar de “pueblo” al público que asiste a las funciones de los grupos independientes. Cf. J. MONLEÓN, «¿Dónde hacer un verdadero teatro crítico?», *Triunfo*, 558, 1973, pp. 57-58.

⁶⁰⁰ J. A. HORMIGÓN, «Esas cuevas prehistóricas», *Triunfo*, 584, 1973, pp. 60-61.

⁶⁰¹ J. MONLEÓN, «Comienza la temporada», *Triunfo*, 626, 1974, p. 69.

⁶⁰² Desde el punto de vista sociológico, es significativo que uno de los éxitos teatrales de 1977 fuera *Equus* de Peter Shaffer, una obra que, además de su carga crítica, contaba con algunas escenas de desnudo, uno de los tabúes de la sociedad franquista que ahora, terminada la dictadura, a menudo acababa por identificar la libertad con la libertad sexual. Cf. ÍD., «El caso de “Equus”», *Triunfo*, 731, 1977, p. 56; ÍD., «También usted puede verlos», *Triunfo*, 764, 1977, pp. 57-58; ÍD., «Desnudos secos y mojados», *Triunfo*, 765, 1977, pp. 42-43; ÍD., «Acostarse de cuatro en cuatro», *Triunfo*, 770, 1977, pp. 63-64; R. VALLE [D. GALÁN, F. LARA], «Equus», *Triunfo*, 809, 1978, p. 50.

que Monleón se vio forzado a cambiar su juicio y acabó escribiendo: «El público teatral español es hoy peor que en estos años atrás».⁶⁰³

5.7.1 EL PÚBLICO DEL FUTURO: EL TEATRO INFANTIL

Dentro de la definición del público cabe la cuestión del teatro infantil, parcela de una producción dramática menos extensa con respecto al teatro para adultos, pero fundamental para explicar la línea crítica tanto de Monleón como de *Triunfo*. Si es verdad que el lema de la revista era “formar informando – informar formando”, la sección del periodista valenciano cumplió con este principio, recorriendo el terreno deshilvanado del teatro infantil español, desmontándolo de los viejos vicios de la cuestión y proponiendo soluciones practicables en el contexto ibérico.⁶⁰⁴ Monleón detectaba dos problemas que perjudicaban la educación teatral de los niños: por un lado, el paternalismo con el cual los profesionales trataban este tipo de expresión dramática; por otro lado, la incultura de los padres: con un público como el español, ¿cómo se podía pretender que los adultos llevaran a los niños a las funciones con regularidad, si ellos mismos tampoco acudían? Al pasaje de la transición, Monleón volvió a proponer la misma pregunta, pero esta vez a la supuestamente renovada política cultural. El interrogante seguía siendo válido y era necesario contestar de manera coherente para asegurar el crecimiento de la democracia.

5.8 LA COMPLEJIDAD DE LA GEOGRAFÍA TEATRAL ESPAÑOLA

5.8.1 EL TEATRO CASTELLANO

5.8.1.1 LOS CLÁSICOS

⁶⁰³ J. MONLEÓN, «“Contacto peculiar”, otra cama redonda», *Triunfo*, 774, 1977, pp. 71-72.

⁶⁰⁴ Cf. ÍD., «Estudio del teatro infantil», *Triunfo*, 419, 1970, pp. 47-48; ÍD., «Las barreras del teatro infantil», *Triunfo*, 463, 1971, p. 47; ÍD., «Tres textos de teatro infantil», *Triunfo*, 494, 1972, pp. 45-46; R. VALLE, «“Los leones”. Teatro para niños», *Triunfo*, 585, 1973, p. 95; F. Savater, «Cuando los niños juegan al teatro», *Triunfo*, 707, 1976, pp. 48-49; J. MONLEÓN, «Jornadas de teatro infantil», *Triunfo*, 751, 1977, p. 68; ÍD., «“El Conde de Lucanor”, un modo creativo de estudiar», *Triunfo*, 759, 1977, pp. 54-55.

El teatro antiguo no gozó de mucho éxito durante los años setenta, como demuestra el caso de *La paz* de Aristófanes, cuyas representaciones, previstas para la temporada de 1970 en el Español de Madrid, al poco tiempo fueron suplantadas por la comedia *El sí de las niñas*. Sin embargo, el cambio le pareció significativo a Monleón, que juzgaba la obra de Moratín como un «interesante testimonio dramático de una época».⁶⁰⁵ El problema real que el crítico detectaba en la reposición de los clásicos, tanto los griegos y latinos como los españoles, no estaba en los textos, sino en la capacidad de los directores para adaptar el espectáculo a las exigencias y experiencias de un público concreto como el español de los años setenta. Para un amante del teatro como Monleón, la correcta actualización del repertorio clásico era un pasaje fundamental para cualquier estructura cultural que quisiera contribuir al desarrollo de su país; en caso contrario, el diálogo entre presente y tradición quedaría mudo.⁶⁰⁶

El teatro clásico, para seguir vivo, tiene que seguir siendo sugerente en distintas épocas y delante de distintos públicos; en el caso de España, los autores o las compañías que querían volver a presentar un texto clásico en las tablas tendrían que enfocar los espectáculos según la perspectiva más actual – que en los años que aquí nos interesan era seguramente la política – dejando a un lado las estériles disputas sobre la declamación del verso o el “naturalismo” de la puesta en escena, para ofrecer unas versiones que no tuvieran en consideración sólo el aparato textual de la obra, sino también el subtexto interno (del autor) y externo (del espectador actual).

Entre las reposiciones clásicas que Monleón comentó, la *Medea* de Séneca propuesta por Alberto González Vergel⁶⁰⁷ mereció su decidida aprobación y leyendo el

⁶⁰⁵ ÍD., «Español: Ana Belén y “El sí de las niñas”», *Triunfo*, 402, 1970, pp. 43-44:43. José Luis Cano publicó en *Triunfo* un extracto del epistolario de Moratín, eligiendo significativamente aquellas cartas que trataban el tema del destierro y la relación del intelectual y el poder. Cf. J. L. CANO, «España y los españoles en las cartas de Moratín», *Triunfo*, 574, 1973, pp. 40-41.

⁶⁰⁶ Sería éste el caso de *El condenado por desconfiado* de Tirso de Molina, propuesto en El Español en la temporada de 1970; la reseña que Monleón dedicó a esta reposición no deja lugar a dudas: si bien hay obras que, concebidas en un contexto histórico determinado, siguen siendo actuales por sus temáticas, hay otras que quedan como un buen producto literario, testigos de unas épocas y costumbres pasadas que ya no tienen conexión con el presente y, por tanto, con el escenario. Cf. J. MONLEÓN, «“El condenado por desconfiado”, mal paso del Español», *Triunfo*, 406, 1970, pp. 46-47.

⁶⁰⁷ El espectáculo fue presentado en el Español de Madrid en febrero de 1971, bajo la dirección de González Vergel, que escogió la traducción de *Medea* de Séneca hecha por Unamuno. Entre los actores figuran los nombres de Nati Mistral, Carlos Ballesteros y Guillermo Marín, mientras la escenografía estaba a cargo del artista gallego Manuel Mampaso; Vergel volvería a ponerse a prueba el año siguiente, dedicándose al montaje de la versión escénica del *Buscón* de Quevedo presentada en abril de 1972 en El Español. Después de *Misericordia* de Galdós, otro clásico de la literatura crítica española volvía a merecer la adaptación teatral. A lo largo de su trayectoria escénica, Vergel se distinguió por su

análisis que el crítico dedicó a la obra es fácil comprender las motivaciones de este juicio.⁶⁰⁸ Monleón compartía con Vergel la visión historicista de la vida;⁶⁰⁹ de ahí que apreciara el esfuerzo de este director para escenificar la moderna realidad española por medio de la actualización de un clásico.⁶¹⁰ Algo parecido pasó con las reseñas de la versión de *Lysistrata* presentada por José Luis Gómez: Aristófanes volvía a relacionarse con el público español con un único objetivo: «Revelar que nuestro mundo, tan civilizado, tan confortable, no sólo “mata más que Atenas”, sino que no puede oír lo que podía oírse en Atenas».⁶¹¹ En este comentario, Monleón emplea el adjetivo “democrático” para definir el carácter de la comedia; se trata de un hecho a señalar porque introduce en el discurso del crítico, aunque de manera embrionaria, una reflexión abierta sobre el posible cambio en el futuro de España.

Por supuesto, no todos los comentarios de Monleón fueron favorables a las interpretaciones que los grupos independientes presentaron a la platea.⁶¹² Sin embargo, reseñas de este tipo eran igualmente útiles para los lectores – entre los cuales presumiblemente se encontraba también un nutrido censo de profesionales del teatro, si damos crédito a las numerosas cartas y manifiestos de grupos teatrales que se publicaron en *Triunfo* – porque al mismo tiempo ponían de relieve los topes de esta o

predilección para los clásicos que, aunque en versiones polémicas, gracias a él volvieron a ser considerados ya no como “palizas arqueológicas propinadas al público” – en la definición de Monleón – sino como obras vivas y actuales. Cf. ÍD., «“Misericordia”. Renovada polémica sobre Galdós», *Triunfo*, 496, 1972, pp. 31-33; ÍD., «Fiesta española», *Triunfo*, 499, 1972, pp. 48-49; ÍD., «Marta la piadosa», *Triunfo*, 565, 1973, pp. 48-49.

⁶⁰⁸ En el comentario se lee: «“Medea” – convertida por el director en una reflexión sobre la Historia de España – posee una serie de significaciones precisas, ligadas al valor ideológico otorgado a los distintos componentes de la tragedia. [...] Sólo por esta voluntad de González Vergel, en el contexto de un teatro tan estrictamente literario como el nuestro, y paralelamente al interés de su interpretación ideológica, esta “Medea” merecería ser recordada». ÍD., «Español: Una originalísima “Medea”, entre la magia y la razón», *Triunfo*, 455, 1971, pp. 45-46.

⁶⁰⁹ El “credo” de Monleón está resumido en estas palabras suyas: «La actividad humana – y, por tanto, la historia – es irreducible a “objetividades”. Somos nosotros, cada uno de nosotros, los responsables, si no de la historia, sí de su interpretación y de la subsiguiente actitud comunitaria». ÍD., «Teatro-documento», *Triunfo*, 501, 1972, pp. 46-47:47.

⁶¹⁰ En su comentario sobre una conferencia dramatizada dedicada a la figura de Kafka, Monleón criticó duramente la actitud de aquel público que concibe el arte disociado de la vida de su autor; esta posición negaba la compenetración entre la historia y la literatura, mientras que Monleón estaba convencido de que «todo escritor importante se caracteriza, en especial, por su poder de provocación, por su capacidad para suscitar las más diversas aproximaciones y aun apropiaciones. [...] Se olvida que las académicas imágenes, limpias e inmóviles, de los escritores, son el resultado de una perspectiva histórica y de clase muy precisa». ÍD., «Imágenes distintas», *Triunfo*, 492, 1972, pp. 48-49.

⁶¹¹ ÍD., «Lysistrata. Una nueva Grecia», *Triunfo*, 490, 1972, pp. 32-33:33.

⁶¹² Es el caso de la versión de *Antígona* de Brecht, propuesta por el grupo La Máscara, en la cual el estímulo experimental aplastó la carga crítica de la interpretación del autor alemán, anulando los efectos de la representación. Cf. ÍD., «“Antígona” o las aportaciones del texto», *Triunfo*, 468, 1971, p. 73.

aquella puesta en escena y los esfuerzos que las nuevas generaciones estaban haciendo para renovar el lenguaje teatral. Según la diagnosis de Monleón, lo que faltaba al teatro español para estrenar dignamente estos textos era «una tradición escénica en el montaje de los clásicos [...] y un debate práctico sobre la evolución dialéctica de las formas teatrales»;⁶¹³ en resumen, faltaba un adecuado conocimiento y estudio de la tradición.

5.8.1.2 LA TRADICIÓN

5.8.1.2.1 EL TEATRO ESTABLECIDO

Al lado de un teatro que intentó recuperar su dignidad (la *Historia de una escalera* de Buero Vallejo es quizá el ejemplo más conocido dentro de este teatro comprometido), existió toda una producción dramática que, por estar apoyando a la política del gobierno, gozó de muchos privilegios y, sobre todo, logró estrenarse y alcanzó un público extenso.

Al cumplimiento de los treinta años de la dictadura franquista, Monleón dedicó una retrospectiva sobre este teatro escrito por los vencedores: el resultado fue la detallada crónica *Treinta años de teatro de la derecha*.⁶¹⁴ El retrato que sale de las páginas de Monleón pone en evidencia el eje “conservación del orden social / defensa de las apariencias” sobre el cual se apoyaba la estructura moral franquista y, de resultas, el mundo que se representaba en los escenarios.⁶¹⁵

⁶¹³ ÍD., «“Rodogune”, por el Teatro Oblicuo», *Triunfo*, 659, 1975, pp. 77-78:78.

⁶¹⁴ La crónica de Monleón fue publicada en 1970 a lo largo de seis entregas: I) «Treinta años de teatro de la derecha» (400, pp. 22-29); II) «Mientras arde el mundo» (401, pp. 22-30); III) «El crepúsculo de un premio Nóbel» (403, pp. 26-33); IV) «Ni los unos, ni los otros, sino todo lo contrario o “el humor domesticado”» (404, pp. 18-23); V) «Teatro de ideas» (405, pp. 20-27); VI) «Pacto y libertad, o bienvenidos a casa» (406, pp. 28-31;49-50). A partir de estas intervenciones, Monleón editó un volumen sobre este mismo tema, anticipado por la publicación en *Triunfo* de otro ensayo que concluía las anteriores intervenciones. Cf. ÍD., «Treinta años de teatro de la derecha. El compromiso de las formas», *Triunfo*, 462, 1971, pp. 34-35; ÍD., *Treinta años de teatro de la derecha*, Barcelona, Tusquets, 1971.

⁶¹⁵ En relación a esto, Monleón se desahogó con los lectores de *Triunfo* comentando: «El mundo está cambiando, una parte de la sociedad europea lo acepta sin reservas y el teatro se suma a esa tarea de ir perfilando las bases de una nueva moral. En España, la cuestión se plantea de otro modo. [...] ¿Y cuál es esa tónica dominante? La defensa de las “apariencias”, que es algo así como una puesta al día, haciéndola pequeñita y confortable, de la vieja idea del honor calderoniano». ÍD., «El teatro espejo de fidelidades», *Triunfo*, 464, 1971, pp. 46-49:46-47.

Con motivo de tratar la evolución del teatro de la derecha, Monleón volvió a poner la atención en un pasado que el mismo gobierno había intentado olvidar, recordando o quizá mostrando por primera vez al joven lector de *Triunfo* que, al estallar la guerra, «de la noche a la mañana, sin un proceso claro, los fascistas pasaron a ser los nacionales, y los leales, los rojos».⁶¹⁶ Recorrer el camino de este teatro «retórico, intrascendente y repetido»⁶¹⁷ permitió nombrar de reflejo también a los exiliados y a los excluidos como Federico García Lorca, Antonio Machado, Max Aub, Miguel Hernández o Margarita Xirgu. Insertada en un contexto difícil como la posguerra española, la expresión dramática no pudo más que rehuir de los escombros de la realidad, buscando en la risa y en la diversión la salida a los problemas que atormentaban al pueblo, con obras como *Mariquilla Terremoto* de los hermanos Quintero o el éxito cómico *¡Que sólo me dejas!* de Antonio Paso. Sin embargo, en este sentido, el teatro no cumplió con la función social que Monleón le asignaba, sino todo lo contrario. A partir de esta forma de escapismo se enraizó una concepción de teatro cuyas consecuencias se extenderían hasta entrar en los años setenta, cuando se seguía concibiendo la representación como un pasatiempo y se asistía al espectáculo para experimentar aquella «robusta y aplomada emoción de lo previsto» de la que hablaba José María Pemán en una declaración citada por Monleón.⁶¹⁸ ¿Cómo podía calificarse un teatro cuyo mayor éxito aglutinó en la comedia *Chiruca* de Adolfo Torrado, que entre 1941 y 1942 alcanzó la asombrosa cantidad de 429 reposiciones, llegando a tener hasta cuatro funciones al día? Quizá la mejor definición sería la de “obra artesanal” hecha por unos “autores-carpinteros” que nada o casi tenían que decir con su trabajo más que ofrecer un juguete decorativo. Lo que se estaba reivindicando desde las páginas de *Triunfo* era la recuperación de una actitud crítica que se había ido perdiendo tanto en la creación teatral como en la recepción del mensaje; pero el arte que no busca la innovación, que no se interroga, acabará uniformándose, rebajándose a simple ejercicio retórico. La realidad escénica que Monleón describe en sus crónicas pone de relieve una situación grotesca: mientras el mundo ardía bajo el fuego de la Segunda Guerra Mundial, mientras la bomba atómica reducía Hiroshima a cenizas, el teatro español cerraba los ojos ante la violencia y la destrucción y largaba los labios en una sonrisa

⁶¹⁶ ÍD., «Treinta años de teatro de la derecha», *Triunfo*, 400, 1970, pp. 22-29:23.

⁶¹⁷ *Ibíd.*

⁶¹⁸ *Ibíd.*, p. 25.

deforme y caricaturesca ante títulos como *Madre Paz* de José Fernando Dicenta, *¿Entiende usted de mujeres?* de José de Lucio, *Alza la frente, mujer* de Julián Sánchez Prieto “el Pastor poeta”, *La mala ley* de Manuel Linares Rivas, etc. Los esfuerzos de autores como Jacinto Benavente y Carlos Arniches tampoco habían logrado encajar en una concepción de teatro implicado en el proceso histórico, en el que el espectáculo participa en la toma de conciencia de los problemas políticos, filosóficos y estéticos de la sociedad. Igual que las otras manifestaciones artísticas, el teatro también tuvo que esperar hasta el final del conflicto mundial para que terminara una época en la que «sugestionar al público fulminantemente»⁶¹⁹ dejara de ser el primer mandamiento estético.

El procedimiento retórico que Monleón sigue durante la compilación de su crónica es simple: sacar de los periódicos de la época las noticias que le sirven para comprobar su interpretación de los hechos; este método es sumamente esclarecedor porque pone de manifiesto el profundo desfase que existía entre el mundo representado y el mundo vivido. Las referencias continuas a la Historia que este crítico hacía en su escritura permitían al lector situar el teatro ahí comentado en el correcto marco cronológico, recogiendo de esta manera «la insolidaridad entre el teatro y los sufrimientos y necesidades de una parte de la humanidad».⁶²⁰ Monleón culpó la producción escénica de los primeros años de la dictadura de una «profunda inmoralidad social»,⁶²¹ puesto que tanto en sus vertientes más calificadas (en la figura de don Jacinto) como en las más corrientes (la revista y las caricaturas andalucistas del cante) no supo reflexionar sobre los temas y problemas sociales del momento o, mejor dicho, reflejó en los argumentos y en la concepción escénica la clase media española bajo el segundo mandamiento, o sea “separar el ser de la apariencia”, sosteniendo ésta aún a costa de sacrificar aquél. La hipocresía de una actitud como ésta produjo un camuflaje al cuadrado de la realidad puesto que en la escena se representaba una versión edulcorada de las circunstancias, mientras que bajo el escenario el público actuaba según las mismas normas morales y sociales que se mostraban en el tablado.⁶²²

⁶¹⁹ Íd., «Mientras arde el mundo», *Triunfo*, 401, 1970, pp. 22-30:30.

⁶²⁰ Aquí Monleón se refería a la Segunda Guerra Mundial y en particular a los campos de concentración nazis. Íd., «El crepúsculo de un premio Nóbel», *Triunfo*, 403, 1970, pp. 26-33:27.

⁶²¹ *Ibid.*, p. 28.

⁶²² «Nuestra Gran Derecha ha sido el público»: con estas palabras Monleón individuaba el problema mayor del teatro español. Íd., «Ni los unos, ni los otros, sino todo lo contrario o “el humor

Quizá el único ejemplo de teatro oficial que se acercó con sentido crítico a la representación del presente fuera el del mejor teatro de humor, que Monleón, acudiendo a los planteamientos de Pirandello, concebía como el «sentimiento de lo contrario» o como la «percepción tragicómica del choque entre las ideas y la realidad».⁶²³ De hecho, el humor auténtico realiza una función crítica ante la sociedad puesto que pone al descubierto la discordancia entre la realidad y las ideas “implantadas” sobre ella, y al mostrar la hipocresía de sus costumbres, carcome desde la superficie la cáscara de la normalidad. A esta concepción del humor se acercaba, según el crítico de *Triunfo*, la “teoría de lo inverosímil” de Jardiel Poncela, el cual «al buscar desesperadamente un teatro de lo “inverosímil”, lo que estaba [haciendo] es poniendo en cuestión tales convenciones y explorando un tipo de realidad disonante».⁶²⁴ En otro lugar se situaría el humor de Miguel Mihura, cuyo *Tres sombreros de copa* recibió por Monleón la calificación, junto con *Historia de una escalera* de Buero Vallejo y *Escuadra hacia la muerte* de Sastre, de pieza más importante del teatro español desde el comienzo de la dictadura. Pero el problema tanto de las comedias como de las tragedias que se habían representado durante los treinta años de franquismo se situaba en la incapacidad de estas obras para romper verdaderamente con el entorno que ridiculizaban o dramatizaban; su límite estaba en la incapacidad de mirar la realidad desde otra óptica del mundo que no fuera la que las mismas obras escenificaban, o sea desde la perspectiva conservadora, por lo cual ninguna modificación de la sociedad sería posible por medio de este teatro.⁶²⁵ ¿Se trataba por tanto de una producción artística risible? La posición de

domesticado”», *Triunfo*, 404, 1970, pp. 18-23:23. Otro crítico de *Triunfo* de la envergadura de Manuel Vázquez Montalbán, prestado de vez en cuando a los comentarios teatrales, comparte el juicio de Monleón cuando afirma: «Treinta años de mezquindad escénica han destruido el hábito de ir al teatro entre la burguesía de la ciudad [Barcelona]. Sólo se mueven impulsados por el estrellismo del reparto o por la estela publicitaria de la *obra de autor*. La poca asiduidad del público es el auténtico drama». M. VÁZQUEZ MONTALBÁN, «La noche de los asesinos», *Triunfo*, 404, 1970, p. 46.

⁶²³ J. MONLEÓN, «Ni los unos, ni los otros, sino todo lo contrario o “el humor domesticado”», *Triunfo*, 404, 1970, pp. 18-23:19.

⁶²⁴ *Ibíd.*, p. 20. Con motivo de comentar el estreno de *Tú y yo somos tres* bajo la dirección de Ramón Ballesteros, Monleón vuelve sobre el teatro de Jardiel, dándole el mérito de «haber luchado contra la chabacanería imaginativa de nuestro teatro cómico. Aceptemos el carácter revulsivo de su teatro en el contexto increíblemente estático y rígido en que planteó la última etapa de su obra». ÍD., «Otra vez Jardiel», *Triunfo*, 500, 1972, p. 57.

⁶²⁵ Por otra parte, en una entrevista publicada en *Triunfo* en 1972, el mismo Miguel Mihura admitía que su teatro había sido creado para complacer al público y no a la crítica: «Si escribo una obra reflejando mi manera de ser y en contra de la del público, puede suceder que guste o no guste; tenemos el ejemplo de *Tres sombreros de copa*, que todos los críticos dicen que es una maravilla, pero que no ha gustado nada a la gente, no me ha dado un duro, es la obra que menos dinero y más disgustos me ha proporcionado»; Mihura, en la entrevista, defendía su postura de autor alejado del compromiso y entregado a la lógica

Monleón es clara: títulos como *La muralla* de Joaquín Calvo Sotelo, *El Vicario de Dios* de Juan A. de Laiglesia o *Murió hace quince años* de José Antonio Giménez Arnau seguramente representaban un teatro de calidad, pero su mayor hallazgo fue determinado no tanto por sus características literarias, sino por su alcance sociológico, en cuanto que documento de la ideología y las costumbres de la burguesía española de los años cincuenta. La figura de un autor como Alejandro Casona le sirve a Monleón para ejemplificar la naturaleza esquizofrénica de la escena teatral española: por su pasado republicano, el ganador del premio “Lope de Vega 1934” había quedado por largo tiempo entre los innombrables y, por supuesto, irrepresentables en patria hasta 1962, fecha del regreso del exilio y del triunfante estreno en el Bellas Artes de Madrid de su *La dama del alba*, éxito que abrió a Casona las puertas del edén de la cultura oficial. A partir de este momento, los que habían admirado al autor que había trabajado en las ya casi míticas Misiones Pedagógicas y por esto había tenido que cargarse el peso del exilio, tuvieron que enfrentarse con la fuerte desilusión producida por el encuentro con un intelectual aplaudido por el mismo público que había impulsado su huida. Monleón llegó a la conclusión de que:

Casona era la culminación de un teatro, bien escrito y artesanalmente sabio, destinado a magnificar el pesimismo histórico y la capacidad del hombre para inventar, no importa dónde ni cómo, un paraíso. [...] Casona no tuvo que firmar ningún pacto. Pertenecía al mundo que los dicta. Aunque la falsa imagen del exilio pudiera haber hecho pensar otra cosa.⁶²⁶

De manera parecida a lo que España estaba viviendo a nivel político, la cultura oficial estaba desfasada, temática y estéticamente, de los avances que se habían logrado en los otros países occidentales o, quizá, no quería reconocer aquellos progresos e innovaciones que hubieran puesto en evidencia el anacronismo de sus posiciones y

comercial del teatro, aunque al final él mismo se dio cuenta de que, a las alturas de los años setenta, algo estaba cambiando en el panorama cultural español, tanto por lo que se refería a las obras, más politizadas, como a los espectadores, que ya no se satisfacían con un teatro de diversión, sino que reclamaban algo más. D. GALÁN, F. LARA, «Miguel Mihura. Burgués con espíritu de “clochard”», *Triunfo*, 500, 1972, pp. 40-43:40.

⁶²⁶ J. MONLEÓN, «Pacto y libertad, o bienvenidos a casa», *Triunfo*, 406, 1970, pp. 28-31;49-50:30.

reivindicaciones.⁶²⁷ «Al teatro español moderno – terminaba Monleón – le ha faltado pasión, compromiso y libertad».⁶²⁸

Consciente del rol que la cultura popular revestía en las estrategias elaboradas por la administración para educar a sus ciudadanos, Monleón no olvidaba comentar las expresiones más ramplonas del así llamado “teatro popular”. El crítico de *Triunfo* distinguía entre un teatro “populachero”, entendiendo con esto «las distintas manifestaciones escénicas sostenidas económicamente por las clases populares, pero de características – estéticas e ideológicas – más alienantes que reveladoras»;⁶²⁹ un teatro “populista”, que abarcaría los casos en que

con buena o mala intención, las clases sociales económicamente débiles son expresadas por quienes no pertenecen a ellas y, por tanto, no pueden sobrepasar una aproximación estrictamente paternal o ético-política.⁶³⁰

Y, por fin, un teatro “popular”, que sería más bien un concepto abstracto o utópico, puesto que «cuando el “pueblo” no existe, no es posible improvisar el concepto a la hora de alzar el telón»,⁶³¹ además porque las clases proletarias no cuentan con una posición ni socioeconómica ni cultural tanto como para elaborar una adecuada estética teatral. Entonces, si el teatro popular no existe, las manifestaciones que reivindican su herencia no son más que un disfraz para cubrir las verdaderas intenciones: la explotación de un producto económicamente rentable, aunque pobre desde el punto de vista cultural; y el suministro de un sistema de valores retóricamente comunes y compartidos. El enfoque de Monleón es a la vez el del sociólogo de la literatura y del crítico teatral, por lo cual una obra tiene que ser juzgada por su naturaleza artística y en el contexto en el que se produce o en el que se manifiesta. La etiqueta de “subteatro” resume la mezcla de los tópicos del teatro populachero y populista, o sea un espectáculo de formas fijas, vacío desde el punto de vista argumental y técnico, generalmente asistido por las clases populares que encontrarían en estas manifestaciones el desahogo de sus frustraciones sexuales (en las revistas interpretadas por Celia Gámez, Virginia de Matos, Gracia Imperio, etc.) y su sentimentalidad patriótica (en los espectáculos

⁶²⁷ Tampoco el “nuevo teatro” conservador, del que el padre José Luis Martín Descalzo sería uno de los máximos exponentes, lograba oponerse al “nuevo teatro” independiente con un teatro estética y ideológicamente meritorio. Cf. D. GALÁN, F. LARA, «Martín Descalzo a dos barajas», *Triunfo*, 518, 1972, pp. 39-41; J. MONLEÓN, «Cuando los curas quieren casarse», *Triunfo*, 518, 1972, p. 47.

⁶²⁸ ÍD., «Pacto y libertad, o bienvenidos a casa», *Triunfo*, 406, 1970, pp. 28-31;49-50:50.

⁶²⁹ ÍD., «Subteatro o enajenación popular», *Triunfo*, 423, 1970, pp. 28-34;39:29.

⁶³⁰ *Ibíd.*

⁶³¹ *Ibíd.*

folclóricos protagonizados por las varias Lola Flores, Juanita Reina o Eugenia de Montijo). La falta de conexión con la realidad, la representación de un mundo falsamente inocente y alegre, la tipificación de los caracteres y la reiteración de una estructura dramática previsible caracterizan un teatro estéticamente pobre, pero que nos es útil para comprender la mentalidad tanto de los autores como de los asistentes a las representaciones.⁶³² La masiva presencia del público a este “teatro de evasión”, como también lo llama Monleón, «no es un triunfo del teatro, sino un fracaso ético de la sociedad»,⁶³³ mientras que en otro comentario escribía: «Predicar la bondad del mundo que se tiene, establecer el principio de que todo cambio es ilusorio, condenar sistemáticamente cualquier otra forma de ordenación social es, en el fondo, tan político como la proposición de lo contrario».⁶³⁴

Afortunadamente, la renovación que vivió el arte escénico español con las experimentaciones de los grupos independientes contaminó también un género vetusto como la revista. *Castañuela 70*,⁶³⁵ realizada por el grupo madrileño Tábano y el conjunto de músicos andaluces Las Madres del Cordero, logró romper desde adentro las costumbres teatrales a las que estaba acostumbrado el público medio español, puesto que trabajaba sobre un terreno lingüístico y escénico conocido por los que acudían a los tradicionales espectáculos revisteriles, pero invirtiendo los términos de la cuestión: si, como demuestran los ejemplos anteriormente citados, el teatro establecido intentaba perpetuar una cierta tradición y unos precisos valores estéticos y morales, *Castañuela 70* al representar con inteligencia e ironía este mismo sistema, ponía de manifiesto sus límites, irrumpiendo en el mismo recinto sagrado del teatro comercial.⁶³⁶ Pero si

⁶³² Manuel Vázquez Montalbán, coherentemente con su postura crítica “subcultural”, no juzgaba de manera tan negativa este teatro frívolo, cuyos espectáculos «nunca han ofendido a nadie», es más, calificaba de liberadora a esta experiencia colectiva que reunía en un mismo sitio tanto a los ejecutivos como a la “*gauche divine*” y a los grupos de obreros en busca de diversión. Cf. M. VÁZQUEZ MONTALBÁN, «El cierre de El Molino», *Triunfo*, 424, 1970, p. 38.

⁶³³ J. MONLEÓN, «Valle y Lorca: los polémicos del 71», *Triunfo*, 484, 1972, pp. 40-42:41.

⁶³⁴ ÍD., «La hora del teatro político», *Triunfo*, 738, 1977, pp. 44-46:45.

⁶³⁵ Cf. ÍD., «“Castañuela 70”, una revista crítica... de cámara y ensayo», *Triunfo*, 431, 1970, pp. 36-37; ÍD., «Una nueva situación», *Triunfo*, 432, 1970, p. 41; ÍD., «Con Tábano tras la gira europea», *Triunfo*, 466, 1971, pp. 38-39; S. TRANCÓN (ED.), *Castañuela 70. Esto era España, señores*, Madrid, Rama Lama Music, 2006.

⁶³⁶ En relación a esto, contestando a las acusaciones de hacer un teatro comercial para el público pequeño-burgués, un representante del grupo independiente Tábano afirmaba: «Desde el punto de vista del público, a mí me parece más positivo, si se enfoca bien la publicidad, trabajar en un teatro comercial que en Colegios Mayores y centros culturales. A estos últimos lugares va un público más clasista y minoritario todavía, al que, además, no hay casi nada que contarle». J. MONLEÓN, «Con Tábano tras la gira europea», *Triunfo*, 466, 1971, pp. 38-39:39.

miramos las carteleras madrileña y barcelonesa con los ojos de Monleón, nos daremos cuenta de que los esfuerzos de Tábano para renovar el teatro tradicional se perdieron en el vacío puesto que la sociedad española más acomodada – históricamente divertida, en el juicio amargo del crítico valenciano –⁶³⁷ seguía viéndose reflejada en la comedia ligera sin muchas pretensiones.

5.8.1.2.2 UN TEATRO EN MARCHA

Rescatar el teatro de preguerra, recobrando la imagen real del pasado español, fue uno de los objetivos primarios de los comentarios de Monleón; era su manera para contribuir a la valoración sincera de lo que la cultura española había ganado y perdido realmente. El crítico de *Triunfo* fue un gran re-descubridor del teatro de la Generación del 98, en particular de Valle-Inclán,⁶³⁸ autor que Monleón admiraba por la fuerte huella dramática que caracterizaba sus textos, que nunca fueron simple literatura, sino palabras y gestos vivos. El problema que Monleón detectaba frente a obras como *La marquesa Rosalinda* o *Los cuernos de Don Friolera* era la completa y absoluta falta de preparación del público español para entender la vena satírica y la construcción escénica de un teatro a múltiples niveles como el de Valle, a consecuencia de una política cultural que a golpes de cortes y prohibiciones había logrado el casi completo desapercibimiento de la realidad escénica por el público, hasta el punto que un estreno que tiene unos perfiles míticos como el de *Luces de Bohemia*, obra que había sido representada poco y mal hasta 1970, fue recibido «sin cataclismo alguno».⁶³⁹

Contrariamente a estas premisas negativas, la puesta en escena de *Luces de Bohemia* restituyó su fama a un autor que había sido olvidado por los profesionales del teatro, quizá por considerar más el valor literario de su obra que la importancia de sus innovaciones escénicas. En un comentario de finales de 1970, Monleón se interrogaba

⁶³⁷ Cf. ÍD., «Mediocridad», *Triunfo*, 596, 1974, p. 47.

⁶³⁸ Aunque en medida menor, Monleón dio resonancia tanto a la literatura dramática como a la realización escénica de la bien conocida producción teatral de Benavente, Blasco Ibáñez, Arniches, los hermanos Quintero y, más interesante, de la obra dramática de autores menos propensos al teatro como Pío Baroja y Miguel de Unamuno.

⁶³⁹ J. Monleón, «Al fin, “Luces de Bohemia”», *Triunfo*, 426, 1970, pp. 39-40:39. En un comentario publicado en octubre de 1970, el anónimo cronista escribía: «Lo que importa es recoger el hecho de que, después de muchos años de no ser posible, *Luces de Bohemia* se ha autorizado sin quitarle una sola palabra». S. F., «Luces de Bohemia», *Primer Acto*, 125, 1970, p. 4.

sobre este cambio, que había llevado a la estimación de un repertorio que antes había sido descalificado o, en palabras del mismo crítico, «¿por qué Valle fue considerado un autor no teatral durante años?». ⁶⁴⁰ Posiblemente el límite no fuera de don Ramón, sino de sus coterráneos, tanto los que tenían que dar vida a su obra como los que tenían que comprenderla. Sin embargo, entre los que permitieron que *Luces de Bohemia* saliera de los estrictos círculos del teatro universitario para ser estrenada delante de un público mayoritario en un teatro nacional como el Bellas Artes de Madrid hay que considerar la figura de José Tamayo, empresario del teatro y director de esta puesta en escena. ⁶⁴¹

Si se excluye *Las galas del difunto*, que fue representada durante el franquismo, Valle tuvo que esperar hasta la transición para verse estrenado con dignidad; anticipado por la vuelta en el escenario en 1976 de *Los cuernos de Don Friolera*, el verdadero acontecimiento teatral que acompañó el regreso triunfal de las obras del autor gallego fue la versión que Víctor García y la compañía de Nuria Espert ofrecieron de *Divinas palabras* en 1977, un trabajo que el colaborador de *Triunfo* calificó de «refrescante, polémico, que nos invita a pensar, a sentir»; ⁶⁴² en suma, una propuesta perfectamente lograda desde la perspectiva crítica de Monleón.

Durante la dictadura, la presencia en las tablas del teatro de Valle había sido garantizada sólo por los profundos cortes de la censura, que habían diluido su carga crítica; por tanto, por un lado, la escena española demostraba que quería volver a apoderarse del teatro de uno de sus mejores dramaturgos; por otro lado, la atención del aparato censorio daba muestra del valor ideológico de esta producción en un régimen cultural como el franquista. El último estreno de Valle que se comenta en *Triunfo* antes del límite de mi estudio fue *La hija del Capitán*, una obra que, escrita en 1927, tuvo que esperar hasta 1978 para verse representada. ¿Había empezado realmente la transición?, se preguntaba Monleón. ⁶⁴³

⁶⁴⁰ J. MONLEÓN, «María Guerrero: “Romance de lobos”, de Valle-Inclán», *Triunfo*, 444, 1970, pp. 43-44:43.

⁶⁴¹ Monleón comentó la versión de Tamayo en ocasión de su estreno en el Teatro Principal de Valencia el 1 de octubre de 1970, saludando con satisfacción la vuelta en la escena comercial de una de las obras más ricas, libres y renovadoras del teatro español contemporáneo, y volviendo sobre el tema en una entrevista con el director mismo. Cf. ÍD., «“Luces de Bohemia”. Por primera vez en España en teatro profesional», *Triunfo*, 437, 1970, pp. 25-26; ÍD., «Con José Tamayo. “Luces de Bohemia”: un test a la sociedad madrileña», *Triunfo*, 475, 1971, pp. 42-43; ÍD., «Luces de festival», *Triunfo*, 476, 1971, pp. 36-39.

⁶⁴² ÍD., «“Divinas palabras”, un montaje justificadamente polémico», *Triunfo*, 733, 1977, pp. 52-53:53.

⁶⁴³ Véase el comentario de Monleón sobre el estreno y el estudio de Eduardo de Guzmán sobre las fuentes históricas de la obra. Cf. ÍD., «La crónica esperpéntica de España. María Guerrero: estreno de “La hija del

Al lado del teatro de vanguardia que, en la posguerra, había sufrido las consecuencias de su dificultad de encasillamiento en el filón “moralmente” representable según la lógica franquista, la otra corriente que merece la atención de Monleón es la realista, aunque más bien como un homenaje a un teatro que ya ha cumplido con su función y está en parte superado por el cambio de la situación histórico-política. Lauro Olmo es el representante más citado en *Triunfo*,⁶⁴⁴ mientras que el gran ausente es Antonio Buero Vallejo; el nombre de uno de los renovadores del teatro español aparece en las páginas de la revista en escasas ocasiones, quizá porque Monleón, aunque reconociendo las aportaciones de este dramaturgo en el estéril panorama ibérico, percibía un cierto acomodamiento en su producción a partir de *El sueño de la razón*. Buero sería culpable, según el crítico, de un compromiso más arriesgado en la perspectiva estética⁶⁴⁵ y en la ideológica. Lo que distancia realmente los dos es la fe en el poder del arte dramático: mientras Monleón no podía concebir un espectáculo sin pensar en las repercusiones que éste tendría en el público y, por extensión, en la sociedad, Buero ya no creía en la influencia social del arte. De hecho, en la entrevista concedida a Diego Galán y Fernando Lara, Buero afirmaba:

[Los realistas] han tenido que darse cuenta y comprender que realmente el efecto o el influjo que el arte en general ejercía era mucho más pequeño de lo que podía pretenderse. [...] Esta realidad y esta decepción no provienen de ningún error ideológico de fondo, sino de una ilusión que pudiéramos llamar juvenil o ingenua en el sentido de que consideraba demasiado potentes unos medios que nunca lo han sido para el que sepa mirar con objetividad la Historia.⁶⁴⁶

capitán”», *Triunfo*, 781, 1978, pp. 52-53; E. DE GUZMÁN, «Del esperpento a la realidad. “La hija del Capitán” y el famoso crimen del capitán Sánchez», *Triunfo*, 782, 1978, pp. 44-48.

⁶⁴⁴ Con motivo de comentar el estreno de *La condecoración*, ya empezada la transición, Monleón tomaba a Olmo como ejemplo para hablar de aquel teatro escrito y no representado durante la dictadura por la carga crítica que la censura detectaba en estos textos; en su reseña, el crítico se planteó y planteó al público una cuestión fundamental para el progreso del teatro español en la recién nacida democracia: «¿Quién le devolverá a Lauro Olmo y a la sociedad española los años perdidos? El país recobrará, pero para Lauro y para quienes compartimos su tiempo histórico la pérdida es existencialmente irrecuperable». J. MONLEÓN, «“La condecoración” de Lauro Olmo», *Triunfo*, 738, 1977, pp. 56-57:57.

⁶⁴⁵ En el comentario dedicado al estreno de *El sueño de la razón*, Monleón escribe: «[La investigación formal de Buero Vallejo] peca de quedarse en el terreno de las estructuras del drama o en los planos puramente literarios – no hay, por ejemplo, una consideración sobre las posibles aportaciones del actor, en tanto que individuo concreto, de aquí y ahora, con una determinada carga intelectual y emocional». ÍD., «“El sueño de la razón”, de Buero Vallejo», *Triunfo*, 403, 1970, pp. 46-47:46.

⁶⁴⁶ Cf. D. GALÁN, F. LARA, «Antonio Buero Vallejo: ¿un “tigre domesticado”?», *Triunfo*, 454, 1971, pp. 32-34:32. Adolfo Marsillach, en la entrevista publicada en *Triunfo*, será aún más duro que Buero en su juicio sobre la generación de “transición”, como la llaman Diego Galán y Fernando Lara, o sea sobre aquellos hombres de cultura que no hicieron la guerra ni participaron en el entusiasmo del *boom* de los años sesenta; Marsillach declaró: «Sí, pertenezco a una generación a caballo entre dos generaciones. Pero una generación que tiene como punto coherente el de la aceptación. Para mí es una generación frustrada y

Como se ve, la posición de Buero está del lado opuesto de la función que Monleón atribuía al teatro; de ahí que en *Triunfo* se privilegiara la presencia de Alfonso Sastre, autor cuyas posiciones ideológicas y estéticas encajaban más en la línea defendida por la revista, que pedía una intervención más activa y comprometida tanto a sus colaboradores como a sus lectores;⁶⁴⁷ y el ejemplo de Sastre, en este sentido, se ajustaba más que el de Buero.⁶⁴⁸ De hecho, Monleón volvería a comentar el teatro del autor manchego con motivo del estreno de *La Fundación* (1974), obra que el crítico de *Triunfo* calificó de «honda y apasionada crónica-testimonio de la vida española».⁶⁴⁹ Queda aquí desvelado uno de los motivos de la inclusión de la reseña de la puesta en escena (otro sería la incuestionable calidad de la estructura dramática de la obra). Es también de notar que desde su regreso de la estancia en Latinoamérica, donde había experimentado el alcance que el teatro político podía asumir, Monleón radicalizó sus comentarios explicitando cada semana más la carga y la función críticas que el teatro tenía que desempeñar.

El espectáculo que puede ser considerado como *trait d'union* entre el legado de la generación de 98 y el desafío del teatro independiente es seguramente el *collage* de Juan Antonio Castro: *Tiempo de 98*. Y Monleón se había dado cuenta de la importancia de la obra ya en la primera breve reseña que le dedicó en *Triunfo*.⁶⁵⁰ *Tiempo de 98* reunía en sí la frescura de los veinticinco años de su autor, discípulo de Buero, la

equivocada. Una generación cobarde que, prácticamente, no ha hecho nada». ÍD., «Adolfo Marsillach: la decisión de no renunciar», *Triunfo*, 472, 1971, pp. 51-53:53.

⁶⁴⁷ Sin embargo, no faltaron los defensores de Buero, como en el caso del profesor Luis Iglesias Feijoo, lector de *Triunfo*, que contestó a un artículo de Emilio Menéndez Ayuso sobre el teatro español contemporáneo en el cual el periodista defendía las pocas muestras “vivas” del arte escénico ibérico, identificándolas en Lorca, Valle-Inclán y Arrabal. Con cierto intento polémico, Feijoo acusó a Menéndez Ayuso de considerar como “buenos dramaturgos” sólo a los muertos y a los exiliados, sin tener en consideración a los que habían quedado en patria, desarrollando una línea creativa arraigada en la situación española, como en el caso de Buero. Cf. E. MENÉNDEZ AYUSO, «Un público en busca de autor. El teatro español, hoy», *Triunfo*, 541, 1973, pp. 32-35; L. IGLESIAS FEIJOO, «Sobre el teatro de Buero», *Triunfo*, 546, 1973, pp. 44-45.

⁶⁴⁸ En la misma entrevista, Buero volvía a aclarar su posición sobre la conexión intelectual-poder con las siguientes palabras: «La literatura es constitutivamente indirecta. De modo que, nosotros empleamos modos indirectos de expresión y estos modos indirectos permiten la publicación o la difusión de nuestra obra, siendo así que si fuesen directos o, al menos, más directos, no habría sido posible o sería más difícil, es muy natural que se propenda a pensar que el tal modo indirecto de expresión es una simple astucia, un simple recurso. [...] Pero si la literatura se toma en serio, el modo indirecto no es una astucia ni un recurso. Es una realidad estructural, constitutiva de lo literario. Y por lo tanto, cuando el escritor lo emplea, no ejerce ningún tipo de violencia sobre sí mismo». Cf. D. GALÁN, F. LARA, «Antonio Buero Vallejo: ¿un “tigre domesticado”?», *Triunfo*, 454, 1971, pp. 32-34:33.

⁶⁴⁹ J. MONLEÓN, «“La Fundación” de Buero: una crónica», *Triunfo*, 591, 1974, pp. 47-48.

⁶⁵⁰ Cf. ÍD., «Tiempo de 98», *Triunfo*, 471, 1971, p. 48.

profesionalidad del conjunto de los actores y la profundidad del tema (una reflexión crítica sobre la reciente historia de España a través de una atenta labor de *patchwork* de textos de autores del 98, desde Valle-Inclán a Machado, pasando por don Pío), sin menospreciar la presencia del público.⁶⁵¹ María Aurelia Capmany, en su reseña de *Tiempo de 98*, expresó un juicio diametralmente opuesto al de Monleón: reevaluando la función social del hecho teatral – enfoque que caracteriza la postura crítica de Monleón – Capmany defendía una dramaturgia más libre en sus interpretaciones de la Historia y menos ligada al escueto dato histórico.⁶⁵² Monleón, enlazando un diálogo indirecto con Capmany, en su comentario sobre la puesta en escena de Peter Brook de *Sueño de una noche de verano*, concluyó estos dares y tomases sobre el material que crea el teatro con un salomónico: «Ni sólo magia ni sólo biografía sociológica».⁶⁵³

Sin embargo, el acontecimiento teatral más importante de la temporada de 1971 se realizó casi a finales de año: Federico García Lorca volvía a estrenarse “dignamente” en España gracias a la colaboración entre la pareja de oro, Víctor García y Nuria Espert, cuyos esfuerzos llevaron al Teatro de la Comedia de Madrid su versión de *Yerma* (29/11/1971); Monleón, profundo conocedor y admirador sin reservas del trabajo de Lorca, no podía no dejar constancia de un evento de tal resonancia en *Triunfo*:⁶⁵⁴ Lorca, matado dos veces por la ideología franquista, volvía por fin al público español. Era la prueba de que algo realmente se estaba moviendo, aunque las capas más conservadoras no quisieran admitirlo.⁶⁵⁵

⁶⁵¹ Con respecto a esto, Monleón escribió: «Se trata de un espectáculo para adultos, es decir, un espectáculo que reconoce en el espectador un ser pensante, a quien le importan los problemas de su país. Yo no sé hasta qué punto se considera peligroso el ejercicio de la inteligencia; lo que sí sé es que sin ella el teatro se vuelve rutinario y estéril, dejando de ser cultura y medio artístico de comunicación para reducirse a costumbre». ÍD., «Tiempo de 98», *Triunfo*, 473, 1971, pp. 54-55:55.

⁶⁵² Cf. M. A. CAPMANY, «Tiempo de generación», *Triunfo*, 525, 1972, pp. 32-33.

⁶⁵³ J. MONLEÓN, «Uno de los grandes espectáculos de nuestra época: Shakespeare-Brook», *Triunfo*, 525, 1972, pp. 34-37:37.

⁶⁵⁴ Cf. ÍD., «“Yerma”. El teatro de lo insólito», *Triunfo*, 480, 1971, pp. 36-39. Véase también el comentario que Monleón dedicó a la puesta en escena en 1972 de *La casa de Bernarda Alba* a cargo del grupo de Teatro Experimental de Oporto (TEP) bajo la dirección del “goliardo” Ángel Facio. Esta realización portuguesa volvía a poner en primera página un estreno oficial e mayoritario de una obra de Lorca que, hasta aquel momento, había sido tratado casi como un autor de segundo orden en el panorama de las letras hispánicas. Cf. ÍD., «Lorca en Portugal. La batalla de Bernarda Alba», *Triunfo*, 492, 1972, pp. 36-37. Juan Antonio Hormigón también publicó un interesante comentario sobre la peculiar interpretación de *La casa de Bernarda Alba* ofrecida en el Teatro Nacional de Estocolmo bajo la dirección de Gun Jonsson. Cf. J. A. HORMIGÓN, «Lorca en Estocolmo», *Triunfo*, 631, 1974, pp. 68-69.

⁶⁵⁵ A comienzo de 1972, Monleón contestó a algunas afirmaciones que el escritor Francisco de Cossío había expresado en *ABC* con respecto al concepto de “teatro”; en su intervención, Cossío reivindicaba un espectáculo en el que el actor quedara frente al público, declamando sus partes de manera clara, sin poder salir de su jaula; Cossío negaba cualquier validez estética y formal a las experimentaciones del “nuevo”

A pesar de esto, habría que esperar hasta 1974 para tocar con mano los vientos aperturistas que empezaron a soplar en España. Por lo que se refiere a *Triunfo*, el nuevo clima político se reflejó en la serie de cuatro entrevistas que Monleón dedicó a los autores marginados, que durante años escribieron literatura dramática sin poder ver realizadas sus obras delante de un público regular. Los entrevistados fueron: Manuel Martínez Mediero, José María Rodríguez Méndez, José Martín Recuerda y Francisco Nieva, los cuatro con anunciado el inminente estreno, por fin, de sus creaciones.⁶⁵⁶ El fenómeno del teatro silenciado se transforma en noticia de actualidad a partir de la transición. Con la muerte de Franco, Monleón se pone ante la mudada situación política y, por tanto, también cultural, cuestionando la realidad teatral que se presenta ante sus ojos; las preguntas a las cuales el crítico intenta contestar son, en sustancia, tres: 1. ¿Qué futuro tenía el teatro hasta entonces marginado? 2. ¿Qué rumbo tenía que emprender el teatro independiente? y 3. ¿Cuál era la contribución con que la administración pública tenía que cumplir? Por lo que se refiere a la primera cuestión, Monleón propuso dos ejemplos de dramaturgos pertenecientes a esta categoría de creadores, Martínez Mediero y Nieva. La recién nacida democracia ponía este teatro en tela de juicio delante de la mudada situación histórico-social: ¿lograría sobrevivir a las nuevas coordenadas temporales? El único método posible, o sea la puesta en escena, sería el juez del valor de estas obras etiquetadas como críticas mientras no podían ser estrenadas, pero quizá no tan revolucionarias cuando cayeran las barreras que les impedían la confrontación con el público y, entonces, con la realidad. Entre los dos autores mencionados, la

teatro (ruptura de la cuarta pared, conexión con el público, rechazo de las formas estandarizadas de actuación, búsqueda de nuevos lenguajes, etc.), defendiendo un teatro de estructura absolutamente tradicional. Con amargura, Monleón concluyó su intervención escribiendo: «La arquitectura teatral española se inmovilizó hace muchas décadas. Ahora, inesperadamente, en la tercera página de uno de los diarios españoles de más tirada, un veterano escritor nos explica por qué». J. MONLEÓN, «Los recuerdos de Francisco de Cossío», *Triunfo*, 483, 1972, p. 43. Sin embargo, el crítico tuvo la ocasión de rectificar su previsión tan sólo algunos meses más adelante cuando, prologando su comentario sobre *Los secuestrados de Altona* de Jean-Paul Sartre, se comprometía en este esperanzador, aunque cauteloso, juicio: «Decir que en la sociedad española existe un creciente sector a quien interesa un teatro que no se limite a matar el tiempo, o a sostener las tesis de siempre, no supone ya arriesgar ningún juicio». ÍD., «Sartre. “Los secuestrados de Altona”. ¿Quiénes son los responsables?», *Triunfo*, 494, 1972, pp. 32-35:32.

⁶⁵⁶ Respectivamente *El bebé furioso*, *Bodas que fueron famosas del Pingajo y la Fandanga*, *Las arrecogías del beaterio de Santa María Egipcíaca* y *Pelo de tormenta*. Cf. ÍD., «Martínez Mediero: “Voy a estrenar. Ustedes perdonen”». Cita con el teatro secreto español (I)», *Triunfo*, 619, 1974, pp. 36-37; ÍD., «Con Rodríguez Méndez, ante el posible estreno de “Bodas que fueron famosas del Pingajo y la Fandanga” (II)», *Triunfo*, 620, 1974, pp. 36-37; ÍD., «Martín Recuerda, dos obras en juego sobre San Juan de la Cruz y Mariana Pineda (III)», *Triunfo*, 621, 1974, pp. 38-39; ÍD., «Francisco Nieva: “Yo he escrito teatro y sobre teatro antes de dedicarme a los montajes, pero he tenido que dedicarme a lo que podía al llegar a España” (IV)», *Triunfo*, 622, 1974, pp. 34-35.

opinión de Monleón se endereza a favor de las propuestas de Nieva que, como en el caso de *Sombra y quimera de Larra* montada por Juan Antonio Hormigón en el marzo de 1976, lograba retraer los vicios y las virtudes de la sociedad española contemporánea por medio de la figura del intelectual suicida. Frustrante fue en cambio, según Monleón, la prueba de Mediero cuya representación de *El día que se descubrió el pastel* fue tomada como piedra de toque por Monleón para juzgar las obras de esta corriente sumergida: con la reconquistada libertad, el teatro tenía que dejar los tonos a media voz en pro de «una voluntad de testimonio que hoy solicita más nítidos compromisos».⁶⁵⁷ Mediero no logró pasar la prueba y, casi paradójicamente, sus obras se transformaron en éxitos comerciales para un público en búsqueda de una simple diversión.

La nota principal que caracteriza la escritura de Monleón a partir de la reaparición de *Triunfo* es la ambigüedad semántica que el cambio político lleva consigo en el ámbito cultural también. El crítico se plantea la cuestión de la adecuación de las viejas etiquetas, como “teatro independiente”, “teatro comercial” o “teatro marginado”, a una realidad que ya no justifica uno u otro término (¿independiente de quién o de qué? ¿Comercial con respecto de qué? Etc.). Casi como si quisiera hacer tabla rasa de las precedentes dicotomías, Monleón emplea la definición de “teatro actual” para unir tanto una experiencia como otra y no porque quisiera echarlo todo en el mismo saco, sino porque intenta preparar una plataforma neutral desde la cual crear una síntesis del mejor teatro español y desde la cual poner en marcha la reestructuración de la organización escénica.⁶⁵⁸ Desde la interpretación de la realidad que ofrece Monleón, el enfrentamiento ya no sería entre comercial e independiente, sino simplemente entre teatro y política; lo que antes no podías ser discutido, sale ahora con prepotencia de la reflexión del crítico. La expresión escénica no es sólo una manifestación estética, sino es una parte del complejo organismo cultural que forma el cuerpo del Estado; pensar una cosa desligada de la otra sería erróneo, remarca Monleón en repetidas ocasiones. De ahí que los comentarios que dedica a los acontecimientos teatrales a partir de la transición estén sembrados de referencias a la esfera política, en búsqueda de un diálogo

⁶⁵⁷ ÍD., «El día que se descubrió el pastel», *Triunfo*, 685, 1976, pp. 55-56:56.

⁶⁵⁸ Escribía Monleón: «La palabra cultura ha vuelto a tener un sentido vivo y polémico, en la que, cada cual con su saber y entender, una serie de hombres de teatro, en perfecta correspondencia con el proceso social, ha subido a la tribuna para defender su derecho a escribir con libertad». ÍD., «Debate: teatro español actual», *Triunfo*, 699, 1976, pp. 73-74:74.

con los responsables de la reforma cultural en España.⁶⁵⁹ Monleón, como la mayoría de los intelectuales que había puesto sus esperanzas en el proceso democrático, estaba asistiendo a la traición de sus ideales: la fe en el poder del teatro como medio de cambio y progreso tenía que enfrentarse con la dura realidad de un gobierno que, en momentos tan convulsos, no tenía en mucha consideración la “cultura” en el proceso de transición y, además, el teatro tenía también que ajustar cuentas con la creciente desafección del público.⁶⁶⁰

La duda que Monleón se planteaba a estas alturas estaba relacionada con la función social que él había atribuido a la expresión dramática, o sea, ¿el teatro seguiría cumpliendo su tarea dinamizadora (en un doble sentido: el de seguir en movimiento, en evolución; y el de ser un instrumento explosivo entre los sectores más reaccionarios)? La oportunidad de que disponía ahora el teatro para expresarse libremente no tenía que transformarse en oportunismo, ni el teatro político tenía que reducirse a teatro ideológico simplemente porque el público asistía masivamente a los estrenos más polémicos. Según la hipótesis defendida en *Triunfo*, la sociedad entera, desde los profesionales hasta el espectador pasando por los empresarios y los políticos, tenía que participar en la transformación del concepto de teatro como manifestación estética en el de expresión de la realidad; la sociedad tenía que responsabilizarse a sí misma ante el proceso de realización del hecho escénico, mientras que el teatro de resistencia tenía que madurar en un teatro democrático. En vísperas de la aprobación de la Constitución y en concomitancia con el comienzo de la temporada, Monleón se interrogó en una reflexión abierta con el lector sobre el futuro del teatro español, polarizando la atención en una cuestión que resumía en sí todas las otras: ¿conseguiría la nueva realidad constitucional romper los mecanismos culturales franquistas todavía vigentes?⁶⁶¹ Las críticas que Monleón escribe en este periodo no pueden sino expresar un cierto desconcierto por una situación ambigua, en la cual a una primera etapa caracterizada por la recuperación de las obras de los exiliados (Alberti y Arrabal, *in primis*), de los marginados (Nieva, Romero Esteo, Miras, etc.), de la tradición más meritoria (Valle-Inclán), había seguido

⁶⁵⁹ Cf. ÍD., «Censura, teatro y democracia», 729, 1977, pp. 55-56; ÍD., «Premio El Lebril Blanco: ensayo general de un teatro político», *Triunfo*, 775, 1977, pp. 60-61.

⁶⁶⁰ El desahogo de Monleón se manifestó en un comentario en el cual escribió: «Los dramas, la literatura, los ensayos políticos, la música, la pintura acaban ocupando el puesto de “los demás”, cuando estos deberían ser una categoría viva, de carne y hueso, circunstanciada y cercana». ÍD., «Catorce años después», *Triunfo*, 730, 1977, p. 55.

⁶⁶¹ Cf. ÍD., «Comienzos de temporada», *Triunfo*, 816, 1978, p. 50.

una segunda fase determinada por la búsqueda del éxito fácil, garantizado por los sujetos pornográficos y la exhibición de desnudos. Entonces, no es difícil entender la postura crítica y desengañada de Monleón: ¿era esta la libertad por la cual tantos españoles habían sufrido? Afortunadamente, algunas notas positivas como el estreno de *Así que pasen cinco años* de Lorca y *Noche de guerra en el museo del Prado* de Alberti dejaban esperar en un camino, quizá aún dificultoso, pero en marcha.

5.8.2 LA RENOVACIÓN: EL TEATRO INDEPENDIENTE ESPAÑOL

Ya casi a finales de 1978, afirmaba Monleón: «El teatro independiente fue, con frecuencia, un sustitutivo de la acción política, a la que supeditaba los planteamientos estéticos».⁶⁶² La fecha de nacimiento de esta corriente puede ser identificada en el “Festival Cero” o “Primer Festival Internacional de Teatro Independiente” que se celebró en San Sebastián del 4 al 8 de mayo de 1970⁶⁶³ y que depuso la primera piedra de la esperada renovación de la estructura dramática española. En aquella ocasión concurrieron los grupos Esperpento de Sevilla, Teatro Universitario de Murcia, Els Joglars de Barcelona, la Compañía de Arte Dramático Adriá Gual, también de Barcelona, el Teatro Universitario de Lisboa, el CUT de Bari y el Roy Hart de Londres, nombres que desde entonces volverían a repetirse muy a menudo en las crónicas y reseñas teatrales de *Triunfo*.⁶⁶⁴ En la definición que José Monleón acuñó en la primera noticia dedicada al teatro independiente publicada en la revista, se leía:

⁶⁶² ÍD., «Por un teatro estable del País Valenciano», *Triunfo*, 822, 1978, pp. 65-66:65.

⁶⁶³ En realidad, el Festival había sido programado del 4 al 10 de mayo de 1970, pero la intervención de la administración hizo que terminara con dos días de antelación, imposibilitando la ejecución de tres espectáculos (*Farsas contemporáneas* de Antonio Martínez Ballesteros, *Los mendigos* de José Ruibal y *Kus, my lord* de José María Muñoz Pujol) y provocando la consecuente protesta de los grupos presentes.

⁶⁶⁴ Para el censo de los grupos de teatro independiente que se reseñaron también en *Triunfo*, podemos referirnos al listado compilado por Francisco Ruiz Ramón, que incluía los nombres de: Els Joglars (Barcelona), Teatre Experimental Independent (Bañolas, Gerona), Grupo TOAR (Lérida), Karpa (Teatro de Mimo de Madrid), Los Goliardos (Madrid), La Máscara (Alicante), Ademar (Madrid), Alba 70 (Alicante), Aspasia (La Coruña), Tábano (Madrid), El Camaleón (Barcelona), El Candil (Talavera de la Reina), La Araña (Lugo), La Carátula (Alicante), La Cazuela (Alcoy), La Máscara (Gijón), Palestra (Sabadell), Pax (Badajoz), Pigmalión (Toledo), Proscenio (Gerona), Quimera (Cádiz), Teatro Club 49 (Valencia), Teatre Experimental Catalá (Barcelona), Teatro Insular (Las Palmas), Tespis (Oviedo), Esperpento (Sevilla), Ditirambo (Madrid), Teatro Circo (La Coruña), Cátaros (Barcelona), Teatro Estudio Lebrijano (Lebrija), Tabanque (Sevilla), La Cuadra (Sevilla), Valle-Inclán (Orense), Xaloc (Mataró), Nasto (Madrid), Antígona (San Sebastián), Ara (Málaga), Canon (Madrid), Zeta (Madrid), Taller I (Madrid), Bululú (Madrid), Akelarre (Bilbao), Orain (San Sebastián), Gesto (Gijón) y Grup d'estudis

La idea de “teatro independiente” se insertaría en la vieja voluntad de hacer un teatro temática, estética y laboralmente más cerca del hombre y menos dispuesto a nacer y morir ante y para un público satisfecho. El “teatro independiente”, en suma, correspondería a los afanes, nada nuevos, de superar el “anacronismo” del teatro cotidiano y proponer en su lugar una dramaturgia más acorde, en todos sus términos, con nuestro contexto real.⁶⁶⁵

Herederos de los antiguos grupos de cámara y ensayo, de los teatros universitarios y de las compañías de aficionados, el fenómeno del teatro independiente de los setenta abre el paso, después de décadas de semi-parálisis, a una ráfaga de aire fresco tanto en la manera de concebir como en la de hacer y vender la obra dramática. En palabras de César Oliva, «de ser un mero artículo de consumo, buena parte del teatro español pasó a simbolizar el mensaje de un país que quería salir del régimen de Franco».⁶⁶⁶

Pero, ¿realmente existió un teatro independiente en España? ¿O se trató de un intento de emulación por parte de unos cuantos jóvenes rebeldes y un poco utópicos? La duda se plantea al leer algunas afirmaciones de los críticos que se ocuparon de este fenómeno en sus días y que llegan a definir el teatro independiente como una simple aspiración,⁶⁶⁷ una tendencia, una pasión, pero no un hecho.⁶⁶⁸ Además, ¿es correcto hablar de independencia? ¿Cultural, ideológica, o simplemente económica? La cuestión, pues, es compleja. Alfonso Sastre, por ejemplo, rechazaba esta definición porque consideraba este concepto como “acientífico” y prefería el de los teatros “marginales”.⁶⁶⁹ Mientras que Guillermo Heras definió el teatro independiente como «un movimiento de política cultural [caracterizado fundamentalmente por su] no vinculación a la Administración».⁶⁷⁰

teatros (Horta). Cf. F. RUIZ RAMÓN, *Historia del teatro español. Siglo XX*, Madrid, Cátedra, 3ª edición, 1977, pp. 459-460.

⁶⁶⁵ J. MONLEÓN, «San Sebastián, un acierto», *Triunfo*, 412, 1970, pp. 43-44:44.

⁶⁶⁶ C. OLIVA, *El arte escénico en España desde 1940*, en F. Doménech Rico, E. Peral Vega (eds.), *Historia del teatro español. Del siglo XVIII a la época actual*, Madrid, Gredos, 2003, 2 vols., II, pp. 2603-2640:2605.

⁶⁶⁷ Ésta fue la respuesta de Ricardo Doménech a la encuesta que la revista *Primer Acto* proporcionó a una serie de profesionales del teatro después del Primer Festival Internacional de Teatro Independiente (San Sebastián, 04-08/05/1970). Cf. S. f., «Encuesta», *Primer Acto*, 123-124, 1970, pp. 24-37:30.

⁶⁶⁸ El crítico Frédéric Roda, contestando a la encuesta de *Primer Acto*, sentenció que «el teatro independiente no es ni será nunca un hecho; es una tendencia, una tensión, una pasión hacia un teatro “más” independiente». S.F., «Encuesta», *Primer Acto*, 123-124, 1970, pp. 24-37:35.

⁶⁶⁹ Cf. A. SASTRE, «¿Y un teatro salvaje?», *Primer Acto*, 123-124, 1970, pp. 15-18.

⁶⁷⁰ G. HERAS, *Apuntes para una definición del teatro independiente*, en A. Fernández Torres (ed.), *Documentos sobre el teatro independiente español*, Madrid, Ministerio de Cultura – Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, 1987, pp. 245-255:246.

En 1970 la revista *Primer Acto* publicaba los resultados de la encuesta que había proporcionado a los profesionales de la escena española al fin de definir lo que se consideraba por “teatro independiente”.⁶⁷¹ José Monleón, director de la revista, se comprometió en dar una interpretación de las respuestas y concluyó señalando las líneas de principios de este movimiento, que entonces serían:

1. Rechazo de la sesión única. Los grupos procuran representar cada obra el mayor número de veces.
2. El repertorio aspira a ser la “expresión” del grupo.
3. Un grupo permanente trabaja durante semanas realizando ejercicios, investigando el lenguaje dramático y ensayando las obras. Los grupos luchan por conseguir una unidad de trabajo y una coherencia ideológica y estética en tanto que grupo.
4. En general, no aceptan trabajar para un solo público, sino quieren trabajar ante públicos populares.
5. Por lo que se refiere al lugar de la representación, al precio de las localidades y al horario, no se aceptan las “normas” del teatro comercial. Dado que el teatro se hace en cualquier lugar, cada representación tiene su adecuada ordenación sociológica. La hora es la que conviene a los destinatarios. El lugar, aquel que favorece su concentración. El precio, el que “corresponde” a esos destinatarios.
6. Tanto en el plano ideológico, como en el estético, como en lo económico, los teatros independientes han de contar con una organización suficiente que permita elegir, ensayar y montar la obra en diversos lugares.
7. La mayor parte de los teatros independientes no se limitan a elegir, ensayar y montar unas obras. Sino que, paralelamente, necesitan realizar seminarios y trabajos de investigación sobre el lenguaje escénico como resultado de una reflexión sobre el fenómeno dramático. Dadas las raíces ideológicas de la teoría teatral establecida, este trabajo de depuración y búsqueda del lenguaje teatral resulta imprescindible.⁶⁷²

Monleón se distinguió por ser uno de los más templados defensores del teatro independiente,⁶⁷³ entendiendo y, muy a menudo, compartiendo los principios que guiaban estos grupos. Frente a un teatro “escrito”, Monleón defendió a todo trance y con una constancia que suscita admiración un teatro ensayado en el tablado; como en los antiguos *canovacci*, el texto tenía que someterse a la representación. Según la

⁶⁷¹ S. F., «Encuesta», *Primer Acto*, 123-124, 1970, pp. 24-37. Desde la tribuna de *Triunfo*, Monleón resumió los resultados de la encuesta, cuyo material mereció la definición de «primer documento riguroso español sobre la “contestación”». J. MONLEÓN, «Un documento sobre la contestación», *Triunfo*, 445, 1970, p. 46.

⁶⁷² ÍD., «Del teatro de cámara al teatro independiente», *Primer Acto*, 123-124, 1970, pp. 8-14:12-14. Otra revista minoritaria, *Yorick*, había dedicado en 1967 un análisis del teatro independiente en los números 25 y 26.

⁶⁷³ Cf. ÍD., «Teatro independiente», *Triunfo*, 445, 1970, pp. 45-46. Un año más tarde, Monleón volvió sobre el concepto un tanto abstracto de “teatro independiente”, puntualizando la falacia de este adjetivo, un comodín útil para referirse a «la tendencia a liberarse de una serie de dependencias precisas que gravan la actual estructura del teatro comercial español. Lo otro, el tomarse la palabra en sentido absoluto, es puro idealismo, es puro idealismo, porque la dependencia está en la misma raíz de todo acto colectivo, realizado en y para un contexto social, como es el caso del teatro». ÍD., «Con Tábano tras la gira europea», *Triunfo*, 466, 1971, pp. 38-39:38.

concepción del crítico de *Triunfo*, un teatro literario no era verdadero teatro, sino simplemente una prosa dramatizada. Desde esta perspectiva, el trabajo de los grupos independientes encajaba perfectamente con el discurso defendido por Monleón; de hecho, una de las críticas que fue dirigida a esta concepción de teatro era su pobreza teórica o, dicho de otra manera, la escasez de manifiestos y demás declaraciones de intentos. Pero esto, como concluye Alberto Fernández Torres, no podía ser de otra forma, puesto que la labor de los colectivos independientes fue, por encima de todo, «una actividad de intervención, y ese mismo objetivo – *intervenir* en el movimiento – era el aliciente esencial de la mayor parte de los textos cuya elaboración fue provocada por el trabajo de los grupos de teatro independiente».⁶⁷⁴ Al darnos cuenta de la penuria de testimonios escritos sobre los planteamientos teóricos que guiaban estos grupos, hay que estimar una y otra vez la reflexión que Monleón llevó a cabo en las secciones teatrales de *Triunfo*. Quizá no sea de sobra notar que si, por un lado, el público de las revistas especializadas como *Primer Acto* ya podía conocer la situación en la que se hallaba el teatro español más avanzado, por otro se trataba de una minoría de lectores. Por tanto, la resonancia que, con una tirada de casi 100.000 ejemplares cada semana, *Triunfo* podía alcanzar, ponía los fenómenos marginados como el teatro independiente en la condición de dialogar con una audiencia quizá menos experta pero mucho más amplia.

Además, uno de los principios del decálogo de Monleón estaba fundado en la función amplificante que la crítica tenía que asumir en la difusión de las actividades protagonizadas u organizadas por los grupos independientes, que normalmente no gozaban de gran resonancia entre los medios de comunicación y, por consiguiente, entre el público mayoritario. Monleón asumió en el terreno de la crítica la función que el “nuevo” teatro desempeñó frente a su público: la apertura al diálogo. El esfuerzo colectivo que los grupos independientes hicieron para romper la barrera entre actor y público logró transformar el edificio en un lugar de encuentro y confrontación gracias también a la intensa actividad de eventos como las semanas y los festivales de arte dramático que, además de presentar las nuevas puestas en escena, proponían encuentros y conferencias abiertas a todos en los que debatir el futuro del quehacer teatral. De igual manera, Monleón participó activamente con su trabajo crítico en estos intentos para

⁶⁷⁴ A. FERNÁNDEZ TORRES, *Prólogo*, en ÍD. (ed.), *Documentos sobre el teatro independiente español*, cit., pp. 9-13:10.

interesar al público, ofreciendo la oportunidad al teatro independiente para presentarse delante de los lectores de *Triunfo* a través de una serie de reportajes y entrevistas con los protagonistas de la nueva escena española.

Monleón había empezado su personal gira entre los grupos independientes visitando el pueblo de Lebrija, surgido a las crónicas por el drama ceremonial que allí había tomado vida, entre las callezuelas y los edificios movedizos de un lugar geográfica y culturalmente periférico.⁶⁷⁵ *Oratorio* significó un cambio radical en la manera de concebir y realizar el espectáculo: ya no era suficiente el edificio a la italiana para expresar un drama mucho más profundo y visceral que los que normalmente pisaban tablas, hasta merecer la definición de “teatro de cueva”,⁶⁷⁶ una forma artística, pues, que como el cante logra erosionar las fronteras entre la realidad y la convención expresiva. Lo que le interesaba poner de relieve a Monleón en estas encuestas sobre el teatro independiente era el contexto socio-económico dentro del cual los grupos se formaban y trabajaban; entonces, las preguntas que vuelven a presentarse en casi todas las entrevistas conciernen algunas cuestiones claves, como la definición de los caracteres de la compañía (formación, preparación, *modus operandi*, etc.), la relación con la censura, la conexión con el público y la confrontación con los otros grupos, españoles y extranjeros. Lo que salta a la vista desde las respuestas de los entrevistados, es un cuadro desolador en el que las dificultades financieras dictan leyes en la lucha para la supervivencia: los miembros del grupo vienen casi siempre de la clase trabajadora o son estudiantes, por tanto no tienen la suficiente independencia económica para dedicarse completamente a la profesión.⁶⁷⁷ Además, como subraya el ejemplo del grupo Tábano,⁶⁷⁸ a los enormes esfuerzos para montar una obra original y meritoria

⁶⁷⁵ Cf. J. MONLEÓN, «Vísperas de Nancy. En Lebrija, con los de “Oratorio”», *Triunfo*, 465, 1971, pp. 33-36.

⁶⁷⁶ Cf. ÍD., «Lebrijanos en Nancy», *Triunfo*, 458, 1971, p. 49.

⁶⁷⁷ Como atestiguan las palabras de los miembros del grupo madrileño Tábano, «el problema casi principal de los grupos es el económico. Cuando la gente no puede vivir del grupo, éste se disuelve. Unos se meten en lo profesional, porque les da dinero; otros encuentran cualquier trabajo, o se dedican a su carrera...». ÍD., «Con Tábano tras la gira europea», *Triunfo*, 466, 1971, pp. 38-39:39.

⁶⁷⁸ Monleón, en el epílogo de su reportaje dedicado a Tábano, comunicó la noticia, llegada a reportaje casi en las rotativas, de la negativa de la censura para la representación de la nueva obra *Piensa mal y acertarás* que los Tábano habían presentado sólo un par de líneas más arriba en la entrevista concedida al crítico de *Triunfo*. Cf. ÍD., «Con Tábano tras la gira europea», *Triunfo*, 466, 1971, pp. 38-39. La suerte no fue favorable a los Tábano tampoco con su propuesta sucesiva, *El retablo del flautista* de Jordi Teixidor, que, estrenada el 4 de agosto de 1971, fue prohibida tan sólo dos días después. La misma obra, montada por Feliú Formosa en el Capsa de Barcelona, alcanzó a finales de noviembre del mismo año las cuatrocientas representaciones. El hecho es asombroso: un texto que en Madrid no duró más que dos días,

había que añadir la siempre amenazadora espada de Damocles de la censura que podía decretar en cualquier momento la vida o la muerte de una compañía sin subvenciones estatales como en la casi totalidad de los grupos independientes. No obstante esto, tanto los actores como los directores entrevistados por Monleón no tenían dudas: sus trabajos, sus puestas en escenas estaban hechos para que se concretizaran delante del público español;⁶⁷⁹ este sentimiento de participación en un proyecto común (la renovación del teatro y el enlace de la comunicación con un público más crítico y consciente) es muy fuerte y revela su adhesión a la utopía progresista.

Las andanzas de Monleón por las tierras de España se detuvieron algún tiempo en la etapa madrileña, cuando a los de Tábaro siguieron los “más brechtianos que el Berliner”: los Goliardos, otro grupo independiente que a partir de su fundación, en 1964, había logrado el respeto y la consagración en el circuito teatral alternativo a golpes de sus acertadas propuestas escénicas.⁶⁸⁰ Su análisis de la realidad cultural española es asombrosamente lúcida: quien habla de la existencia de un “teatro popular” miente porque hasta que los espectáculos estarán ligados al prohibitivo precio de las butacas, no podrá hablarse de una forma de teatro tan noble cuanto utópica como la “popular”.⁶⁸¹

Sin embargo, la opinión de los Goliardos logra enfocar uno de los puntos débiles de la teoría cultural que se proponía *Triunfo*: la de influir en el cambio de la mentalidad de vastos estratos de lectores, informándoles sobre los otros mundos posibles que existían al margen del franquista. Habría, quizá, que cambiar los términos de la

en Barcelona quedó semanas y semanas gracias a la asidua asistencia de un público interesado en la obra del joven autor catalán. Cf. ÍD., «Luces de festival», *Triunfo*, 476, 1971, pp. 36-39; ÍD., «Cuatrocientos del “Retaule”», *Triunfo*, 478, 1971, pp. 56-57.

⁶⁷⁹ Los miembros del Teatro Estudio Lebrijano reivindicaban como destinatario específico de su *Oratorio* el «hombre de campo o el obrero de cualquier pueblo andaluz»; mientras que los Tábaro contestaron que sólo delante del peligro de tener que disolver el grupo emigrarían de España porque «no queremos marcharnos de aquí, queremos hacer teatro aquí»; y, finalmente, Adolfo Marsillach, de regreso de su afortunada gira en Latinoamérica con su versión de *El Tartufo* de Molière, afirmaba: «Lo que creo es que yo soy español y que, a pesar de todo, tengo que actuar aquí. Espero que nadie, definitivamente, lo impida». ÍD., «Vísperas de Nancy. En Lebrija, con los de “Oratorio”», *Triunfo*, 465, 1971, pp. 33-36:35; ÍD., «Con Tábaro tras la gira europea», *Triunfo*, 466, 1971, pp. 38-39:39; D. GALÁN, F. LARA, «Adolfo Marsillach: la decisión de no renunciar», *Triunfo*, 472, 1971, pp. 51-53:51.

⁶⁸⁰ Entre los espectáculos ensayados por los Goliardos se halla su versión de *Ceremonia por un negro asesinado* del “escandaloso” Fernando Arrabal, estrenada en 1966 en la Residencia Juana de Arco y presentada en el Festival de Nancy de aquel mismo año.

⁶⁸¹ Conversando con Monleón, los Goliardos afirmaron: «No es posible el “teatro popular”, o, mejor dicho, es mentira. El pueblo es una abstracción justificadora creada y alimentada por la burguesía instruida del siglo pasado. Sólo es posible el “teatro de clase” o, si se prefiere, el “teatro para la clase”. Todo lo demás es jugar a “los maestros”. [...] Al teatro sólo acude la burguesía». J. MONLEÓN, «Los Goliardos: El “teatro popular” es una mentira», *Triunfo*, 478, 1971, pp. 27-29:29.

cuestión: aunque *Triunfo* no alcanzara el vasto público de masas, sí lograba entrar en contacto con los que estudiaban este público, que teorizaban sus maneras de actuar. De acuerdo con la teoría del modelaje,⁶⁸² la revista cumplía su objetivo primario: el de proponer una serie de modelos a sus lectores que, numéricamente, constituían un sector relativo del público español, pero que es verosímil presuponer que a partir de este primer contacto se desarrollara una red de comunicación con otros sectores sólo indirectamente ligados a la revista. Quedándonos en el ámbito teatral, creo correcto pensar que, en relación con el considerable espacio que *Triunfo* dedicaba cada semana a las noticias sobre el quehacer de la dramaturgia nacional e internacional, la correlación entre lectores y protagonistas de los artículos era fuerte; por tanto, si aceptamos como válida la teoría del modelo, los contenidos vehiculados en la revista podían superar los límites del primer destinatario, para difundirse en un momento posterior a través de canales secundarios en un ambiente idóneo para el arraigo del mensaje.

El penúltimo pasaje de Monleón fue por Barcelona, huésped de Els Joglars, con los cuales volvió a afrontar los problemas de siempre que el teatro español tenía que sufrir (censura, supervivencia económica, compromiso político); en la entrevista hay también espacio para una reflexión sobre la estética del grupo y la génesis de sus espectáculos (*El Joc* había sido una de las pocas revelaciones de la temporada de 1971, heredera de las experimentaciones del anterior *El diari*).⁶⁸³ Gracias al éxito de *El Joc*, el grupo había logrado liberarse de la incertidumbre económica, dedicándose completamente a la investigación teatral, lo cual significaba la profesionalización de la compañía, un hecho nada descontado en la escena independiente. Esta mutación recubre una importancia considerable si pensamos que hasta aquel momento el teatro no oficial se consideraba como la simple diversión de unos grupos de aficionados y, además, la asistencia constante y progresiva del público a la pantomima propuesta por los catalanes dejaba vislumbrar un lento cambio en las costumbres culturales de los españoles.

Aunque no se trate de un artículo realizado por Monleón, sino por sus colegas Diego Galán y Fernando Lara, me parece congruo insertar en este párrafo las conclusiones de la entrevista realizada con el grupo TEI (Teatro Experimental

⁶⁸² Cf. M. L. DE FLEUR, S. J. BALL-ROKEACH, *Teoría de la comunicación de masas*, Barcelona, Paidós, 1993.

⁶⁸³ Cf. J. MONLEÓN, «Con Els Joglars después de “El Joc”», *Triunfo*, 479, 1971, pp. 36-38.

Independiente, heredero del TEM, Teatro Estudio de Madrid);⁶⁸⁴ un grupo que, aplicando las lecciones de Stanislavski a su manera de concebir el teatro, se había aproximado a la esencia del credo independiente: el trabajo en cooperativa, que suplantaba cualquier tipo de jerarquía al interior del grupo (no había una predominancia del autor sobre el actor o el director y viceversa), con el objetivo primario de hacer participar emotivamente al espectador. Sin embargo, también en este caso, al margen de la cuestión estética (rechazo del arte por el arte y de la hegemonía del texto), el problema que apura al grupo es la incertidumbre económica.⁶⁸⁵

Los reportajes de Monleón tenían el objetivo, acertado, de introducir al público en el mundo todavía marginal del teatro independiente, ilustrando sus ilusiones y límites, su relación con las diversas fuerzas sociales de manera que los lectores entraran en conexión con esta realidad “otra”, que con los medios que tenía a su alcance estaba intentando traducir la cotidianidad española, enfrentándola al público en sala. Los trabajos de Monleón constituyen también un valioso testimonio fotográfico de los protagonistas de entonces, captados durante las puestas en escena o durante una reunión, en su quehacer cotidiano o con los trajes del espectáculo todavía encima. Las imágenes eran una estrategia eficaz para capturar la atención de los lectores y despertar su curiosidad.

Sin embargo, Monleón no fue un crítico transigente con este teatro. Dos autores “nuevos” como Pedro Mario Herrero y José María Bellido (este último aparecía en el ensayo de Wellwarth), después de obras prometedoras como *Fútbol* (1963) de Bellido, habían optado por vías menos ambiciosas y comprometidas; el hecho no pasó desapercibido por la mirada de Monleón que, al reseñar los estrenos de *Balada de los*

⁶⁸⁴ Cf. D. GALÁN, F. LARA, «El TEI: una nueva mentalidad», *Triunfo*, 480, 1971, pp. 42-44.

⁶⁸⁵ Afirman los del grupo: «Lo que ocurre es que para llevar este método de trabajo al límite y hacer que una representación salga con alegría, con honradez y con sinceridad, necesitas que el actor pueda dormir, que esté tranquilo, descansado y que se dedique íntegramente a esa representación. [...] Lo que sí haría falta es que con sólo una obra en la que trabaje el actor pudiera comer, dormir y pudiera pasarse sin angustias económicas». *Ibíd.*, p. 44. Tan sólo un año más tarde, el TEI, con una deuda de más de un millón de pesetas, lanzaría desde la isla de *Triunfo* su grito de desesperación y un SOS para sanar su gravísima situación económica. Otra vez, volvía a presentarse la situación paradójica en la cual se hallaba el teatro español: los grupos independientes, que estaban intentando cambiar la manera de hacer y concebir el espectáculo, por no estar encuadrados en el sistema, no podían acceder ni a las subvenciones estatales ni a otros tipos de facilidades. Cf. D. GALÁN, «El TEI: ¿reinar después de morir?», *Triunfo*, 523, 1972, p. 39. Por si no fuera bastante, la administración decidió cerrar por algún tiempo el Pequeño Teatro, sala en la cual el TEI ensayaba, por no tener la autorización para representaciones en las cuales intervinieran más de cinco actores. Otra prueba más de la arbitrariedad del poder. Cf. J. MONLEÓN, «Los locales pequeños», *Triunfo*, 526, 1972, p. 65; R. VALLE, «La balada del TEI», *Triunfo*, 531, 1972, pp. 63-64.

tres inocentes (1973) y *Letras negras en los Andes* (1973), respectivamente de Herrero y Bellido, expresó sus perplejidades ante unas obras de dudosa calidad artística y de claros intentos comerciales (en lo específico, Monleón habla de “convencionalismo” y de “oportunismo”).⁶⁸⁶

Las crónicas que se publican con anterioridad a la muerte de Franco evidencian el deslizamiento del teatro independiente hacia una siempre mayor radicalización de la función crítica de sus espectáculos y, por consiguiente, un acercamiento a la interpretación en perspectiva histórica de la cultura. Un compromiso que Monleón juzgaba necesario para que el teatro conectara con la realidad en transformación como la española. La Revolución de los Claveles en Portugal (25/04/74), junto con las noticias que filtraban sobre el estado de salud de Franco, no pudo sino aumentar las esperanzas de un rápido cambio en la misma España. Las crónicas de Monleón también participaron en el clima tímidamente eufórico que la caída del gobierno de Marcelo Caetano produjo. Los argumentos de las reseñas de este periodo abarcan con mayor temeridad cuestiones fundamentales para el teatro como la abolición de la censura, la necesidad de una reforma estructural del aparato teatral para dar paso a un «común proceso democrático en el país».⁶⁸⁷ La precariedad del teatro independiente era un reflejo de la crisis patente del organismo cultural español, era la manifestación estética de la realidad política y social en la que se producía o, con las palabras de Monleón: «La crisis teatral es la expresión de la crisis del grupo social que ha dominado este medio de expresión, y la entrada en juego de nuevas peticiones, la consecuencia de determinados cambios en el orden social».⁶⁸⁸

La importancia que *Triunfo* concedió a la expresión dramática como instrumento de diálogo y transformación queda patente en el dato escueto relativo al incremento del espacio que se reservaba a las reseñas y comentarios de argumento teatral: si desde 1970 a 1973 las páginas dedicadas a la sección de Monleón raramente superaban el número de seis columnas (una hoja entera) para dos espectáculos, en 1974 hay ejemplares de la revista en los cuales se reservan hasta catorce columnas por un total de dos páginas y

⁶⁸⁶ Cf. J. MONLEÓN, «Letras negras en los Andes», *Triunfo*, 546, 1973, pp. 55-56; ÍD., «Y una comedia “a la italiana”», *Triunfo*, 546, 1973, p. 56.

⁶⁸⁷ ÍD., «Marsillach y la censura», *Triunfo*, 607, 1974, p. 76.

⁶⁸⁸ ÍD., «Nuevos rumbos del teatro», *Triunfo*, 619, 1974, pp. 50-51:51.

media y cinco espectáculos comentados. Un espacio que alcanzaba la extensión de la sección “Libros”, florón de las páginas literarias de *Triunfo*.

Los sucesos políticos portugueses afectaron tanto la política española como la posición crítica de Monleón ante el hecho teatral. Si por un lado la censura había relajado sus intervenciones, por otro el periodista valenciano se enfrentaba con la transformación que los grupos independientes tenían que experimentar para adaptarse a la nueva realidad y, sobre todo, para no romper el pacto con su público: a la mayor libertad tenía que corresponder una mayor claridad y, por tanto, una mayor audacia. El teatro progresista, se preguntaba Monleón, ¿tendría capacidad para afrontar el reto? Las señas que provenían del primer Festival del Teatro Independiente, celebrado en Madrid a finales de 1974, y las reseñas que abrieron la sección teatral de *Triunfo* en 1975 no eran muy prometedoras. Tanto en un caso como en el otro, las compañías habían virado hacia un teatro más sencillo, pero conceptualmente menos rico, un teatro que «hace reír, pero escasamente pensar»;⁶⁸⁹ hay que notar que, por el contrario, en aquellos países como Argentina y Chile donde la situación política empeoraba de día en día, el teatro “ideológico” era una tenue tentativa para rebelarse a la violencia y a la represión.

A partir de la muerte de Franco, los grupos independientes se ven en la necesidad de replantearse su actividad a la luz de las nuevas condiciones políticas y culturales del inicio de la transición democrática. La dictadura contra la que habían luchado había terminado ya. Ahora tenían que encontrar una nueva identidad, consonante con una situación radicalmente mudada; los caminos que se abrían frente a ellos eran en sustancia dos: la disolución en formas más comerciales o la prosecución de sus investigaciones hacia una senda no trillada todavía. Como ha escrito María José Rogué Arias, «el “nuevo teatro” ha sido el de más difícil y escasa recuperación en la democracia».⁶⁹⁰ Si la actitud de Monleón antes del “año cero” era la de una ferviente defensa del tan maltrecho teatro crítico, en la fase inmediatamente sucesiva a la reaparición de *Triunfo* en los quioscos su análisis de las carteleras le obliga a reajustar su entusiasmo y a emplear un tono mucho más cauteloso en la emisión de su juicio. Monleón justifica la debilidad de los espectáculos que se representan en los teatros españoles como una consecuencia previsible de toda situación de transición; si, como

⁶⁸⁹ ÍD., «Goliardos», *Triunfo*, 640, 1974, p. 51.

⁶⁹⁰ M. J. ROGUÉ ARIAS, *El teatro de fin de milenio en España (de 1975 hasta hoy)*, Barcelona, Ariel, 1996, p. 60.

está convencido el crítico,⁶⁹¹ el teatro refleja la realidad en la cual se produce, entonces es normal que la calidad de la oferta sufra por el lastre dejado en herencia⁶⁹² por la política cultural franquista. Hay que notar también que en esta etapa, disminuye en *Triunfo* el espacio dedicado a la crónica teatral y, más en general, a la literatura, elección comprensible por la urgencia de comunicar los convulsos acontecimientos políticos. El proceso democrático, por otra parte, para los grupos independientes, siempre tan precariamente en equilibrio, significó la ruptura de la cuerda floja que unía este teatro con su público; como pasaría a las revistas como *Triunfo*, las manifestaciones culturales que se habían comprometido con su trabajo durante la dictadura para defender los ideales democráticos, con la realización del objetivo, paradójicamente fueron traicionadas por sus mismos partidarios. Con el comienzo de la transición, el público que antes se reunía alrededor de unos contados medios de comunicación o, en el caso del teatro, de los grupos más progresistas, se fragmentó en miles de direcciones, causando la pérdida de buena parte de las exiguas entradas económicas. Describiendo esta realidad, Monleón volvió a sugerir una solución que ya había vislumbrado en los años anteriores: para sobrevivir, los grupos independientes, que habían experimentado diversas fórmulas de creación colectiva,⁶⁹³ tenían que apostar algo más, o sea evolucionar hacia una estructura organizativa estable y al mismo tiempo autogestionada que dejara la necesaria libertad de movimiento para progresar con sus investigaciones y asegurara un espacio desde el cual compartir con el público sus resultados; la función dialéctica que este teatro itinerante había cumplido durante los años del cierre comunicativo franquista, ahora tenía que mudar su lugar de transmisión. Monleón, aunque la atención reservada a su sección había bajado drásticamente hasta el punto que en algunos números se publicaba tan sólo una reseña relacionada con el teatro, la actitud de este crítico queda firme: como era su costumbre, Monleón analizaba la situación ofreciendo posibles soluciones para el “bien” de la expresión dramática y, lo que es más importante, para la sociedad. La fe que había manifestado en sus comentarios al inicio de la década siguió intacta en el pasaje de la transición, quizá mellada sólo por un cierto

⁶⁹¹ Cf. J. MONLEÓN, «Una cierta dinámica...», *Triunfo*, 683, 1975, pp. 66-67.

⁶⁹² Una herencia cargada de violencia: en sus crónicas post franquistas, Monleón refiere muy a menudo los ataques de grupos armados de derechas en perjuicio de actores o teatros por el hecho de representar obras “inmorales” como *Equus* de Peter Shaffer o *La prima Angélica* de Carlos Saura y Rafael Azcona.

⁶⁹³ Sobre esta concepción de creación, véase J. A. HORMIGÓN, «Un modo distinto de hacer teatro», *Triunfo*, 748, 1977, pp. 40-43; J. MONLEÓN, «La lección de Barcelona», *Triunfo*, 776, 1977, pp. 63-64; ÍD., «Un año del Lliure o las razones de un teatro estable», *Triunfo*, 777, 1977, pp. 68-70.

sentimiento de desencanto debido a la incertidumbre de la situación política, que inevitablemente afectaba también al teatro y, en particular, a los grupos independientes. Para sobrevivir, apuntaba Monleón, era necesario que el teatro antifranquista saliera de los marcos que habían caracterizado su discurso durante la dictadura, para buscar un nuevo terreno de confrontación y diálogo con el público, según las exigencias de la nueva realidad democrática, sin por esto renunciar a su estética y, además, tenía que ensayar nuevas formas de cooperación para superar la crisis económica que cayó sobre el sector. En los comentarios teatrales que Monleón escribe durante los dos años que anteceden la aprobación de la Constitución democrática, una parte consistente está dedicada a la comunicación de los problemas que atañen el teatro, las manifestaciones de protesta de los profesionales, las propuestas de la administración, etc., para que el lector estuviera envuelto en el turbulento proceso de cambio que estaba interesando el mundo teatral.

5.8.2.1 EL TEATRO CATALÁN

Con el reanudarse de la cuestión regionalista, la realidad cultural catalana volvió a levantar su voz, reivindicando su identidad a través también de su idioma; en este sentido, es significativo el nombramiento, a comienzo de los setenta, de un hombre de teatro como Ricardo Salvat a la dirección del Teatro Nacional de Barcelona. *Triunfo* dio resonancia a este importante cambio en la política teatral española porque la figura de Salvat significaba posiblemente dos cosas: la entrada en la red oficial de una aproximación dramática más cercana a las posiciones experimentales del teatro independiente que a las del teatro tradicional; en segundo lugar, Salvat proponía una recuperación del bagaje cultural catalán, tanto en el repertorio como en la lengua de actuación.⁶⁹⁴ Este “experimento posibilista”, como lo llama Vázquez Montalbán,⁶⁹⁵ tenía que enfrentarse a una doble amenaza: la de las restricciones administrativas y la

⁶⁹⁴ Antes de su nombramiento, en el febrero de 1971, a la dirección del Teatro Nacional, Salvat, fundador junto con María Aurelia Capmany de la Escuela de Arte Dramático “Adriá Gual”, había estrenado obras como *Mort de dama* de Lorenzo Villalonga, *Insults al public* de Peter Handke y *Un home es un home* de Bertold Brecht; Salvat brindó al nuevo cargo con la puesta en escena de *La filla del mar* de Àngel Guimerà. Cf. ÍD., «El Teatro Nacional de Barcelona», *Triunfo*, 453, 1971, p. 12; ÍD., «A propósito de “La filla del mar” de Guimerà», *Triunfo*, 453, 1971, pp. 13-14.

⁶⁹⁵ Cf. M. VÁZQUEZ MONTALBÁN, «En busca del público perdido», *Triunfo*, 453, 1971, pp. 12-13:13.

del público. Pero si la probabilidad de que los censores acogieran las propuestas demócratas planteadas por Monleón y sus colegas era muy remota, mejor suerte podía tocar con los lectores de *Triunfo*. La implicación de su público en los temas más peliagudos era un pasaje fundamental en la estrategia de la revista, porque al reconocer o reconocerse en la situación descrita, podía provocarse el cambio de mentalidad que *Triunfo* auspiciaba; en el debate sobre el futuro del teatro,⁶⁹⁶ una gran responsabilidad la tenían los que asistían a los espectáculos; los críticos de *Triunfo* estaban convencidos de que ya no era posible postergar ulteriormente la reforma de las costumbres del público, porque «ese nuevo teatro y ese nuevo público están conexionados instrumentalmente en la lucha por la sustitución de unas estructuras sociales».⁶⁹⁷

El cambio, como nos enseña Monleón con su práctica crítica, puede producirse si profesionales del teatro y público emprenden un camino convergente; en este sentido, fue fundamental el desafío que constituyó la propuesta del teatro Capsa de Barcelona – representado por la figura del empresario y actor Pau Garsaball – de presentar en la temporada de 1971 las obras de teatrales de jóvenes autores españoles, entre los cuales figuraban Jordi Teixidor, Juan Antonio Hormigón y José Martín Recuerda, encargando la realización a directores provenientes de las experiencias del teatro universitario e independiente, como Felú Formosa, Xavier Fábregas y Gonzalo Pérez de Olaguer.⁶⁹⁸ La labor de Garsaball permitió presentar al público catalán obras innovadoras como *El retaule del flautista* de Teixidor (1971), *Cruel ubris* de Els Joglars (1971) y *Una guerra en cada esquina* de Luis Matilla (1972), otro de los autores sistemáticamente

⁶⁹⁶ *Triunfo* publicó una encuesta en la cual Monleón interrogaba algunas personalidades vinculadas al mundo de la cultura catalana sobre la sorprendente elección de Ricardo Salvat y las consecuencias de eso; los encuestados fueron: el mismo Salvat, el escritor Joan Oliver “Pere Quart”, la escritora María Aurelia Capmany y los directores Jordi Teixidor, Juan Germán Schroeder, Federico Roda y Feliú Formosa; en particular, a Monleón le interesaba conocer la opinión de estos ilustres catalanes sobre la programación propuesta por Salvat (50% de las obras en catalán y 50% en castellano) y el acierto en la decisión de empezar la nueva temporada con una obra comercialmente difícil como *La filla del mar* de Àngel Guimerà. Cf. J. Monleón, «Teatro Nacional de Barcelona. Encuesta», *Triunfo*, 454, 1971, pp. 36-39. En el número sucesivo, Monleón volvió sobre la cuestión del teatro catalán, respondiendo a las críticas más tradicionalistas con estas palabras: «El teatro quizá ha dejado de ser teatro. O quizá, por su aproximación a la realidad, por su economía y nitidez en el manejo de las convenciones, lo es, en el mejor sentido, más que nunca». J. MONLEÓN, «Barcelona: teatro marginal», *Triunfo*, 455, 1971, pp. 46-47:47.

⁶⁹⁷ M. VÁZQUEZ MONTALBÁN, «En busca del público perdido», *Triunfo*, 453, 1971, pp. 12-13:13.

⁶⁹⁸ Vázquez Montalbán, comentando la noticia, escribió: «Por primera vez en la historia del teatro español, la montaña ha ido a Mahoma. Es decir, la propia empresa del Capsa ha escrito a prácticamente todas las promesas teatrales de España en demanda de obras hechas o por hacer». ÍD., «Por fin: una plataforma para el joven teatro español», *Triunfo*, 460, 1971, pp. 67-68:68. Véase también J. MONLEÓN, «Los Capsa y la apertura», *Triunfo*, 615, 1974, pp. 51-52; ÍD., «Los cinco años del Capsa», *Triunfo*, 638, 1974, p. 88.

marginados por los canales oficiales; este resultado fue posible gracias también a una nueva coyuntura: el público – un “nuevo público”, como lo definió Monleón – que con su asistencia a los ciclos de teatro y a las representaciones sostenía el trabajo de infatigables organizadores como Garsaball.

Inspirándose en un comentario del crítico teatral de la revista *Destino*, Santiago Sans, que ponía en cuestión la consistencia de la nueva escena catalana (y, por extensión, española),⁶⁹⁹ Monleón planteó la misma duda a sus lectores y a sí mismo: ¿era el teatro independiente y marginado una expresión artísticamente meritoria o gozaba de una sobrestimación debida a la comparación con la mediocridad del teatro comercial y a los particulares condicionamientos sociales y culturales en el que nacía? La conclusión de Monleón confirma su actitud crítica de siempre: el teatro es una manifestación que se origina y se concretiza en un contexto determinado; por lo cual, los autores que querían estrenar sus obras en la España de los años setenta tenían dos opciones: ofrecer un espectáculo de evasión, de éxito cierto, o intentar abarcar una reflexión más honda, investigando nuevos lenguajes, con el riesgo de no acertar o, por el contrario, de romper los esquemas. Los miembros de Els Joglars aceptaron el reto, asumiendo el rol de portavoces de la renovación por la cual Monleón abogaba y que el teatro español necesitaba.

Anticipada por el “giro copernicano”⁷⁰⁰ representado por el trabajo del Grup d’Estudis Teatral d’Horta, *Oratori per un home sobre la terra*, la verdadera novedad en el espacio escénico catalán fue *El Joc* montada por Els Joglars, presentado durante el Festival de San Sebastián y vuelto a repetirse con mayor éxito en el Primer Festival Internacional de Teatro de Madrid.⁷⁰¹ Monleón saludó la propuesta de este grupo como un saludable signo de renovación en el marco de una profesionalización de las compañías independientes, que muy a menudo pecaban de un ingenuo desapercibimiento. El crítico de *Triunfo*, siempre atento a la escena cultural alternativa, acompañó, a lo largo de la década, la trayectoria de este grupo tan representativo del

⁶⁹⁹ Cf. ÍD., «¿Dónde están los genios?», *Triunfo*, 520, 1972, p. 48.

⁷⁰⁰ Así lo define el comentarista de *Triunfo*, el escritor vasco Bernardo de Arrizabalaga. Cf. B. DE ARRIZABALAGA, «“Oratori per un home sobre la terra”. Drama para creyentes, drama para ateos», *Triunfo*, 409, 1970, pp. 14-15.

⁷⁰¹ Cf. J. MONLEÓN, «Con Els Joglars después de “El Joc”», *Triunfo*, 479, 1971, pp. 36-38.

fenómeno del “nuevo teatro” español.⁷⁰² En particular, el trabajo de Els Joglars se ajusta a la reflexión teórica de Monleón en virtud del lenguaje dramático que está en la base de sus investigaciones: la pantomima. En la concepción del periodista, el teatro es fundamentalmente comunicación; de ahí que favorezca aquellas obras que cuestionan la palabra, abusada o silenciada. En el caso del grupo de Boadella, el silencio, la música y los sonidos, junto con los gestos, sustituyen el lenguaje verbal que se percibe como desgastado, corrupto y vaciado de su sentido. El arrinconamiento de la palabra que ejercían los Joglars en sus espectáculos no se vivía como la vuelta a una sinceridad comunicativa que Monleón ya no reconocía en el lenguaje teatral tradicional, aferrado a un empleo rutinario o cultista del diálogo, en detrimento de aquella “teatralidad”⁷⁰³ que era una condición indispensable para el crítico de *Triunfo*.

Al cabo de algunas temporadas frustrantes, en el clima de aperturismo que siguió a los rápidos cambios que interesaron Portugal en 1974 y que tantas consecuencias tuvieron en el país vecino, la aparición del drama *Setmana Trágica* (1975) de Lluís Pascual y Guillerme-Jordi Graells en la escena barcelonesa significó un balón de oxígeno para la cartelera española y una novedad en la manera de concebir el teatro en España; con esta obra se rompía un tabú que duraba desde la victoria de los nacionalistas: el de la interpretación de la historia desde la perspectiva del otro bando.⁷⁰⁴ A partir de esta reseña⁷⁰⁵ la recuperación de la memoria histórica colectiva por medio también del teatro se transformaría en un incuestionable imperativo. Como estaba ocurriendo en otras regiones, el teatro catalán intentaba apoderarse de nuevos instrumentos para seguir haciendo un teatro meritorio y ajustado a su tiempo y a su realidad; Monleón saludó con

⁷⁰² Els Joglars en *El Joc* (1970) alcanzaron la madurez que ya se había vislumbrado en el precedente *El diari* (1968), aunque la tercera prueba, *Cruel ubris* (1971), centrándose más en el rigor técnico, había perdido aquella nota de jocosidad que había caracterizado la segunda época del grupo, acercándolo a las expresiones más genuinas del teatro popular. *Mary d'Ous* (1972) indicaría la vuelta a un espectáculo menos intelectualista y más abierto al diálogo con el público. Els Joglars volverían en el tablado con *Alias Serrallonga* (1975), espectáculo que causaría la lesión grave a la actriz Gloria Rognoni.

⁷⁰³ Monleón no es el único que concede la primacía a la realización escénica sobre el texto dramático; sin embargo, otra colaboradora de *Triunfo*, María Josefa Cordero, prefiere la definición de “plasticidad teatral” a la de “teatralidad” para referirse a los aspectos audiovisual, déctico y semiológico de la representación. A partir de este enfoque, Cordero propone un intenso comentario sobre el subtexto del *Don Juan Tenorio* de Zorrilla. Cf. M. J. CORDERO, «Unas claves para el Tenorio», *Triunfo*, 581, 1973, pp. 57-61.

⁷⁰⁴ A *Setmana Trágica* siguió otro drama histórico, *Once de septiembre* (1978), un trabajo colectivo del Grupo de Estudios Teatrales de Horta, el Grupo de la Escuela de Teatro del Orfeón de Sants y el Teatre de l'Escorpi, dirigidos por Guillerme-Jordi Graells y Josep Montanyés. Cf. J. MONLEÓN, «En las cocheras de Sants. “Once de septiembre”, o de cómo perdió Cataluña sus libertades nacionales», *Triunfo*, 780, 1978, pp. 40-42.

⁷⁰⁵ Cf. J. SENENT-JOSA, «La “Setmana Trágica” en la voz del pueblo», *Triunfo*, 644, 1975, pp. 44-45.

entusiasmo la propuesta de autogestión que llevó a cabo la Asamblea de Actores y Directores de Barcelona;⁷⁰⁶ como se nota leyendo los títulos de los espectáculos que se representaron en la temporada de 1976, hay dos características que salen a la vista: la vuelta al uso masivo del idioma catalán y la recuperación de los autores marginados y de los clásicos (entre otros, José María Rodríguez Méndez y Aristófanes).

Sin embargo, el hecho de que el teatro siguiera siendo percibido por la administración como un peligro por la estabilidad social y moral del país lo demuestra la saña con la cual fue perseguido el director de Els Joglars, Albert Boadella, cuya parábola, desde el encarcelamiento hasta la huida a Francia y regreso a España, fue contada en *Triunfo* como símbolo de las lagunas legislativas que todavía quedaban abiertas en materia teatral.⁷⁰⁷ El episodio puso en evidencia la fragilidad tanto de la reforma política (Boadella, un civil, tenía que ser juzgado según el código militar) como de los grupos independientes (el director, ante el peligro de tener que pasar por un consejo de guerra, prefirió escaparse de la cárcel, dejando en patria sus compañeros, que estaban en una situación parecida). Dar espacio a la noticia fue el modo que *Triunfo* empleó para ayudar a un compañero y, finalmente, para sensibilizar la opinión pública. El último espectáculo presentado por Els Joglars que se comenta en *Triunfo* antes de la aprobación de la Constitución, *M 7 Catalonia* (1978),⁷⁰⁸ resumía los límites y la grandeza de este grupo que, con una parte del equipo en la cárcel, una parte completamente renovada y el director en el extranjero, logró montar una obra original y teatralmente eficaz.

⁷⁰⁶ Cf. J. MONLEÓN, «Barcelona: la temporada autogestionada», *Triunfo*, 710, 1976, p. 57.

⁷⁰⁷ El encarcelamiento siguió a la suspensión del nuevo espectáculo de Els Joglars, *La torna*, que había obtenido los necesarios permisos gubernativos y la autorización de la censura. Nuevamente, la política volvía a actuar con arbitrariedad, como en la época franquista. El episodio motivó una serie de protestas y gestos de solidaridad entre los profesionales del teatro y colegas de Boadella. Cf. ÍD., «Albert Boadella, el director de Els Joglars», encarcelado, *Triunfo*, 778, 1977, pp. 68-70; J. LUZÁN, «La libertad de expresión, entre rejas», *Triunfo*, 779, 1977, pp. 14-16; J. MONLEÓN, «Urge la democracia», *Triunfo*, 779, 1977, p. 15; ÍD., «Unión y solidaridad», *Triunfo*, 779, 1977, pp. 16-17; ÍD., «Una fiesta en favor de “la libertad de expresión”», *Triunfo*, 784, 1978, p. 54; ÍD., «“Saida” por la libertad de expresión», *Triunfo*, 788, 1978, p. 41; ÍD., «Los dos rostros del poder», *Triunfo*, 789, 1978, pp. 60-61; M. CAMPO VIDAL, «No hay pacto que valga para Els Joglars», *Triunfo*, 789, 1978, pp. 60-61; J. MONLEÓN, «Teatro y libertad: la respuesta sigue», *Triunfo*, 791, 1978, p. 64; R. CHAO, «Albert Boadella, otra generación de exiliados», *Triunfo*, 794, 1978, p. 64.

⁷⁰⁸ Cf. J. MONLEÓN, «“M 7 Catalonia”, la vuelta de Els Joglars», *Triunfo*, 820, 1978, pp. 58-59.

5.8.2.2 EL TEATRO VALENCIANO

Valencia, la tercera ciudad de España por número de habitantes, a las alturas de los años setenta todavía no podía contar con una programación teatral autónoma, dependiendo en el mejor de los casos de las migas de las temporadas de Barcelona y Madrid o satisfaciéndose con unos espectáculos revisteriles y de escasa envergadura. Lo que le faltaba a la ciudad, según el análisis de Monleón, era la intervención del tejido social en la organización de la vida cultural considerada como una manera para expresarse a si misma, prefiriendo dejar todo en las manos de una administración que interpretaba el hecho teatral como una voz más en el balance económico del ayuntamiento. Sin este presupuesto, Valencia seguiría sin el órgano de reflexión y expresión colectiva que es el teatro. Afortunadamente, casi sin que el santo se diera cuenta, el milagro se verificó: con ocasión de la puesta en escena de *Las salvajes de Puente San Gil* en Valencia, Monleón fue contactado por el autor de la obra, José María Martín Recuerda, para comentar el éxito que el espectáculo estaba viviendo.⁷⁰⁹ En su nota, Monleón denuncia su falta en cuanto cronista teatral por no haberse dado cuenta y, por consiguiente, no haber informado tempestivamente a su lector⁷¹⁰ sobre un hecho de tal importancia para la cultura valenciana, y no sólo. El retraso con el cual el crítico de *Triunfo* informó sobre la asombrosa recepción de este espectáculo – «un drama crítico, de un autor español de nuestros días, de una compañía sin divos, de un tipo de teatro arraigado en la realidad española y capaz de suscitar un tipo de recepción comprometida y cálida»⁷¹¹ – volvía a poner de relieve la dicotomía que existía entre capital y provincia, no sólo en los circuitos teatrales, por lo cual una obra tenía relevancia si pasaba por Madrid o Barcelona, sino también en los medios de información, centralistas a su pesar como en el caso de *Triunfo*, que tenía su sede en la capital. Monleón, enfrentándose a su descuido, se dio cuenta de que si el teatro minoritario, independiente, no subvencionado tampoco podía contar con una red informativa proporcionada, ¿cómo podía esperar de sobrevivir? Otra vez, los esfuerzos de un grupo independiente, como el Quart 23 que había presentado la obra de Martín Recuerda, volvía a padecer no sólo las

⁷⁰⁹ Cf. ÍD., «Triunfo de Martín Recuerda, en Valencia», *Triunfo*, 514, 1972, p. 47.

⁷¹⁰ Habría que notar que, en este caso, fue un lector de *Triunfo* a actuar de trámite, adelantando con su carta las informaciones que Monleón incluirá en su comentario. Cf. E. GRASET MARTI, «“Las salvajes...”», en Valencia», *Triunfo*, 512, 1972, pp. 38-39.

⁷¹¹ J. MONLEÓN, «Triunfo de Martín Recuerda, en Valencia», *Triunfo*, 514, 1972, p. 47.

consecuencias de la desatención de los medios de comunicación, sino y aún más grave la frustración de su trabajo por mano de una política cultural miope que, con el cierre del casi único espacio escénico disponible – el Valencia Cinema – condenaba a muerte aquella tímida muestra de renovación que los de Quart 23 personificaban.⁷¹² La crónica de Monleón ponía en evidencia con triste resignación la absoluta fragilidad del cambio, destinado a sucumbir ante el más imperceptible temblor. Contestando a las protestas de aquellos grupos que reivindicaban la labor crítica desarrollada en los espacios de los Colegios Mayores,⁷¹³ Monleón reconoció la importancia del rol del teatro universitario en las décadas anteriores, pero para los años setenta, en un clima político que hacía presumir un cambio por fin real de la situación española, reclamaba la necesidad de un teatro que pudiera conectarse establemente con el público, un teatro, entonces, que pudiera expresarse en un lugar dedicado a cumplir esta función de intermediario con la sociedad.

Contrariamente a la situación catalana, las dificultades culturales que Monleón había detectado en la escena valenciana antes de la muerte de Franco, a partir de la transición fueron empeorando. La respuesta económica positiva y el apoyo político de la clase burguesa que el crítico había esperado y de cuyo necesario involucramiento había escrito en *Triunfo*, no se concretizaron. La suspensión de la sexta edición del premio “Alcoy” (1977) resume la profunda crisis que el sector cultural del País Valenciano estaba atravesando. El teatro valenciano parecía el más afectado por la nueva situación política: en búsqueda de su propia identidad, corría el riesgo de perderse definitivamente.

5.8.2.3 EL TEATRO INSULAR: LAS ISLAS CANARIAS Y LAS ISLAS BALEARES

La peculiaridad geográfica de los dos archipiélagos caracterizó, como era previsible, la producción artística que allí se desarrolló; además, su lejanía de los centros tanto políticos como culturales condujo, desde la perspectiva continental, al

⁷¹² Cf. ÍD., «Valencia, otra batalla perdida», *Triunfo*, 563, 1973, p. 55-56.

⁷¹³ Cf. ÍD., «El Valencia Cinema, otra vez», *Triunfo*, 590, 1974, p. 48; J. MILLÁS, «Valencia y el teatro: fin de una polémica», *Triunfo*, 613, 1974, pp. 68-69; J. MONLEÓN, «Studio de Valencia: siete años», *Triunfo*, 645, 1975, pp. 51-52; ÍD., «Valencia Cinema: 17 programas para 17 días», *Triunfo*, 654, 1975, pp. 64-65.

descuido de estas periferias, mientras desde la perspectiva isleña, a la acentuación de sus originales formas de expresarse. Monleón, siempre atento a las turbulencias de la inquieta provincia cultural española, dedicó una parte de su sección al comentario de estas manifestaciones, intentando construir un puente entre Madrid y las periferias. Sensible a los problemas que la política centralista estaba causando, el crítico de *Triunfo* actuó de caja de resonancia para dar voz a las realidades marginadas como justamente la canaria y la balear. Como anotaba el crítico, el cuestionamiento de esta problemática

se instala de lleno en la necesidad de concebir nuestro país como una realidad hecha de muchas realidades diferentes, cada una de ellas necesitadas de su voz diferenciada, de, puesto que de teatro hablamos, un teatro que, con autores autóctonos y con autores de otros lugares, sea la resonancia de cada una de esas realidades ante las provocaciones dramáticas.⁷¹⁴

Aunque Monleón no dedique muchos comentarios a las escenas isleñas – ¿acaso es correcto hablar de la existencia de una verdadera escena? – las exiguas reflexiones⁷¹⁵ son positivas y dibujan una situación apartada de los caminos principales, pero deseosa de participar en la renovación general con su propia voz, ofreciendo ya no una programación mimética, sino una producción artística arraigada en su realidad.

5.8.2.4 EL TEATRO ANDALUZ

El teatro andaluz que interesaba comentar a Monleón era en especial modo el que intentaba recuperar su raíz popular, rechazando la deriva populista del folclor más chabacano. Como en el caso del grupo gaditano Quimera Teatro Popular, formado por trabajadores y empleados que habían entendido que para estimular a un público agonizante como el andaluz había que ir buscándole en los lugares de reunión, sin esperar en su acudida en los teatros. Entre las obras propuestas por este grupo figuraba nada menos que una reposición de la *Antígona* de Sófocles, transformada, según el juicio de Monleón, en «la historia de un proceso de concienciación de un pueblo».⁷¹⁶

⁷¹⁴ ÍD., «Teatro canario», *Triunfo*, 454, 1971, pp. 49-50:50.

⁷¹⁵ Cf. ÍD., «Por un teatro canario», *Triunfo*, 633, 1974, pp. 79-80; ÍD., «Teatro canario: Tenerife», *Triunfo*, 740, 1977, pp. 54-55; ÍD., «Teatro canario: Las Palmas», *Triunfo*, 741, 1977, pp. 55-56; ÍD., «Semana cultural de Ibiza», *Triunfo*, 768, 1977, pp. 64-65.

⁷¹⁶ A Quimera Teatro Popular, el crítico de *Triunfo* aproximaba otras realidades independientes de la zona como los grupos Valle-Inclán, Espiral y Arlequín. ÍD., «Cádiz: lo que cuesta ser independiente», *Triunfo*, 420, 1970, pp. 52-53:52.

Sin embargo, la verdadera novedad en el panorama teatral andaluz fue la experimentación llevada a cabo por el Teatro Estudio Lebrijano (TEL) y que culminó en la puesta en escena de *Oratorio*, del autor “nuevo” Alfonso Jiménez.⁷¹⁷ Monleón, siempre atento a lo que pasaba en las zonas periféricas del país (según el punto de vista centralista, por supuesto), no se dejó escapar la ocasión para presentar al lector de *Triunfo* un verdadero suceso, que tantas repercusiones tendría en la renovación del panorama escénico español.⁷¹⁸ La alquimia que fascinó al crítico era el resultado de la amalgama de una serie de componentes, entre las cuales se hallaba el carácter exquisitamente popular de la obra, a partir de los elementos extratextuales hasta el argumento mismo. Fiel a sus preceptos teóricos, Monleón antes de comentar el texto de *Oratorio*, se detiene en los aspectos que no son un simple corolario, sino que completan el espectáculo: el contexto socio-cultural en el que se realiza la puesta en escena (Lebrija, un pueblo cerca de Jerez de la Frontera); el “edificio” teatral (una nave para la fabricación del pan, con reducidos elementos escenográficos); la compañía (Teatro Estudio Lebrijano, compuesto por unas treinta personas, en su mayoría jóvenes, actuando con los trajes de cada día); los espectadores (los vecinos del pueblo, sentados al mismo nivel de la representación). Y, por último, Monleón hace algunas valoraciones del texto: si bien el argumento no presenta alguna novedad (*Oratorio* trata sobre el tema de la guerra y de la inutilidad de la violencia), la sequedad intencional de la obra, purificada de toda pátina de gratuita experimentación, reviste el espectáculo de una carga ceremonial que lo pone al lado del teatro más auténtico. *Oratorio*, desde su aparición, se transformó en una piedra de toque con la cual juzgar otras obras que intentaban insertarse en la misma línea (la del teatro popular). Un teatro que Monleón no dudó en acercar, con las respetuosas diferencias, al de Lorca.⁷¹⁹ A la sombra del TEL, Monleón dio constancia del brote de un sotobosque que se alimentaba de las

⁷¹⁷ En realidad, como el mismo Jiménez puntualiza en la entrevista concedida a Monleón, el texto de *Oratorio*, aunque partiera de unas ideas suyas, se concretó sólo al final de un trabajo de investigación colectivo. La primera puesta en escena tuvo lugar el 29 de agosto de 1969 en una sinagoga de Jerez de la Frontera, con el público al mismo nivel que los actores. Cf. ÍD., «Vísperas de Nancy. En Lebrija, con los de “Oratorio”», *Triunfo*, 465, 1971, pp. 33-36:36.

⁷¹⁸ Cf. ÍD., «Lebrija: una lección», *Triunfo*, 443, 1970, p. 68; ÍD., «Lebrijanos en Nancy», *Triunfo*, 458, 1971, p. 49; ÍD., «Vísperas de Nancy. En Lebrija, con los de “Oratorio”», *Triunfo*, 465, 1971, pp. 33-36; R. CHAO, «El Lebrijano, en Nancy, o los peligros de un festival», *Triunfo*, 466, 1971, p. 52; J. MONLEÓN, «Luces de festival», *Triunfo*, 476, 1971, pp. 36-39; ÍD., «“Quejío” en México», *Triunfo*, 588, 1974, p. 49.

⁷¹⁹ En el caso de *Oratorio*, se trata de una creación colectiva, mientras que la obra de Lorca está entrañablemente caracterizada por la personalidad de su autor. Cf. ÍD., «Vísperas de Nancy. En Lebrija, con los de “Oratorio”», *Triunfo*, 465, 1971, pp. 33-36.

raíces de su progenitor,⁷²⁰ con el objetivo común de ofrecer un espectáculo dramático valioso y al mismo tiempo popular, a través del redescubrimiento de un acervo cultural largamente compartido como el cante. La duda que Monleón avanza es: ¿quería y podía la clase popular hacer su teatro? El crítico intentó facilitar una respuesta comentando otro espectáculo que quedaría en las mejores crónicas sobre el nuevo teatro español. La obra era *Quejío*, creada por dos de los miembros del TEL, el dramaturgo Alfonso Jiménez y el cantaor Salvador Távora, y presentada por el grupo La Cuadra de Sevilla; Monleón expresó su opinión ante la aparición de esta nueva “ramificación” de *Oratorio* con estas palabras: «Si nuestra sociedad se interesase realmente – sin convertirlo en encantadora mercancía – por el arte popular, trabajos como éste de *Quejío* serían poco menos que clásicos».⁷²¹ El problema de la cultura popular está en la degradación y mercantilización que sus expresiones más genuinas han padecido; en el caso del cante, por un lado éste ha ido rebajándose a ser una manifestación trivial, una diversión para los turistas; por otro lado, ha ido fosilizándose por la flamencología más académica. El trabajo de La Cuadra es particularmente importante desde la perspectiva crítica de Monleón porque es un intento de recuperación de aquel diálogo con la sociedad que el cante tendría que expresar.⁷²² Prueba del logro de este planteamiento sería la presencia “respetuosa y abundante” del público en sala y las demostraciones de solidaridad que el “pueblo” demostró siempre, a diferencia de las administraciones locales.⁷²³ Como un león dormido, la censura, en la apariencia más permisiva a partir del cambio de

⁷²⁰ Serían estos los casos del grupo del Teatro Algabeño (La Algaba), Adagio (Puebla de Cazalla) y Esperpento (Sevilla). Cf. ÍD., «El Ciclo de La Algaba», *Triunfo*, 486, 1972, p. 48.

⁷²¹ ÍD., «“Quejío”, un espectáculo serio», *Triunfo*, 492, 1972, p. 48. Acerca de *Quejío* véase también: ÍD., «Teatro español en el extranjero», *Triunfo*, 503, 1972, p. 58; R. CHAO, «“Quejío”, en París», *Triunfo*, 504, 1972, pp. 64-65; J. MONLEÓN, «“Quejío”, en Manizales», *Triunfo*, 562, 1973, p. 49; R. VALLE, «“Quejío” en Madrid», *Triunfo*, 608, 1974, pp. 83-84.

⁷²² Monleón define este espectáculo como un «quejío lúcido y enraizado en una conciencia de la propia historia cultural». J. MONLEÓN, «“Quejío”, un espectáculo serio», *Triunfo*, 492, 1972, p. 48. En una entrevista con Monleón, el dramaturgo Domingo Miras afirmó: «El esquema del teatro español lo veo escindido en dos posibilidades: teatro burgués y teatro proletario. El teatro burgués se divide, a su vez, en satisfecho (teatro comercial al uso) e insatisfecho, o con mala conciencia (teatro independiente). [...] El teatro proletario, concebido y hecho por los marginados y oprimidos, no ha tenido existencia entre nosotros, al menos en su plenitud, hasta la aparición de La Cuadra». ÍD., «Diálogo con Paco Nieva y Domingo Miras», *Triunfo*, 660, 1975, pp. 72-73:72.

⁷²³ El poeta José Luis Cano, en calidad de ocasional colaborador de *Triunfo*, en un comentario que tenía que estar dedicado a la puesta en escena de *Oratorio*, atestigua la generosidad de la población de Humilladero, un pequeño pueblo andaluz en el que el TEL tenía programada una función que, sin explicaciones plausibles, fue suspendida, dejando el grupo sin el dinero necesario para regresar a Lebrija. El “pueblo” se hizo cargo de recoger lo necesario para la gasolina. Se trata de un episodio marginal, pero que delinea sin sombras la situación precaria de los grupos independientes y la arbitrariedad de la censura. Cf. J. L. CANO, «Crónica de Humilladero», *Triunfo*, 568, 1973, p. 44.

gobierno en Portugal y en búsqueda de una “cara” más europea, volvió a mostrar la arbitrariedad de su gestión del poder cuando, tan sólo veinticuatro horas antes de su inicio, prohibió en el marzo de 1975 la celebración de la primera Semana de Teatro Andaluz, organizada por el Gabinete de Teatro de la Universidad de Granada, a causa de «las circunstancias anormales que vienen acompañando la vida académica en los últimos días».⁷²⁴ Éste como otros procedimientos completamente opuestos, como la inauguración de nuevos teatros nacionales en toda la nación,⁷²⁵ ponen en evidencia el estado de esquizofrenia que la cultura española estaba viviendo en los meses que anteceden la muerte del dictador, dividida entre la euforia y la esperanza que dejaba vislumbrar el ejemplo portugués y el miedo y la frustración de cuarenta años de dictadura.

La Cuadra logró superar el terremoto político-cultural que arrolló el sector teatral al comienzo de la transición y, cosa más importante, logró mantener íntegra su esencia de grupo en profundo contacto con el pueblo; mientras la escena nacional proponía un panorama dramático desolador, el grupo andaluz estrenó su tercer trabajo, *Herramientas* (1978), que concluía el ciclo empezado con *Quejío* (1972) y desarrollado en *Los palos* (1975).

5.8.2.5 EL TEATRO GALLEGO

Al lado de la recuperación de la imprescindible figura de Valle-Inclán, Monleón cumple una operación nada descontada al ocuparse de la producción de otro gallego maltratado por la crítica nacional, Alfonso Daniel Rodríguez Castelao, intelectual culpable de haber luchado durante la guerra en el bando equivocado, descontando su pena en el exilio y en el silencio. Dibujante, ensayista, narrador, fue autor de una única obra teatral, en gallego, titulada *Os vellos non deben de namorarse*.⁷²⁶ Aunque se trate de un *unicum* en su producción, la obra de Castelao cambiaba los términos del

⁷²⁴ J. MONLEÓN, «La Semana de Teatro Andaluz, prohibida», *Triunfo*, 651, 1975, p. 74.

⁷²⁵ Cf. ÍD., «Los nuevos teatros nacionales», *Triunfo*, 650, 1975, pp. 58-59; ÍD., «Sobre el Nacional de la Princesa», *Triunfo*, 657, 1975, pp. 81-82.

⁷²⁶ *Primer Acto* dedicó su número 120 (1970) a Castelao y el teatro gallego, incluyendo el texto de *Os vellos non deben de namorarse* en su versión castellana a cargo del poeta Manuel María Fernández Teixiero.

enfrentamiento entre texto dramático y representación – y es este aspecto que le interesa en particular a Monleón – puesto que, contrariamente a la actitud habitual adoptada por los dramaturgos, este autor se declaraba dispuesto a ver volteada la parte textual de su obra, pero no concedía ningún margen de libertad en la adaptación extratextual del espectáculo, cuya realización estaba minuciosamente ilustrada en las acotaciones.⁷²⁷

Triunfo homenajeó la memoria de Castelao dedicándole la cubierta del número 453 (6 de febrero de 1971) en la cual, al lado de un dibujo del autor mismo, campeaba el título: *Galicia y Castelao. Una tierra. Un hombre*. Monleón se hizo cargo de rehabilitar esta figura en un largo reportaje en dos partes en el cual afrontaba por un lado su militancia política en las filas del Partido Galleguista y, más tarde, en el Gobierno de la República en el exilio, su relación con Galicia y con sus habitantes;⁷²⁸ por otro lado, restituía a los lectores la grandeza del intelectual Castelao, ofreciendo una lectura de su producción artística.⁷²⁹ En éste, como en los otros casos de regionalismo ibérico, la repleción del hueco dejado por la guerra tenía que pasar por la recuperación de la identidad lingüística que las prohibiciones gubernamentales y el desprecio de los hablantes habían rebajado a la clase de jerga para gente inculta. Castelao, contrariamente a una tradición de alguna manera ya fosilizada, empleó el gallego no sólo en la poesía, ámbito en el cual este idioma estaba institucionalizado, sino también en su obra ensayística (como *As cruces de Pedra na Bretaña* y *As cruces de Pedra na Galiza*, respectivamente de 1930 y 1949), literaria (por ejemplo los dos volúmenes de cuentos *Cousas*, publicados en 1926 y 1929, y la antología narrativa *Retrincos*, de 1934) y, por supuesto, teatral. Al contrario de la producción de Valle-Inclán, impregnada de elementos gallegos, pero fundamentalmente concebida y escrita en castellano, *Os vellos non deben de namorarse* puede ser considerada en todo y por todo como una pieza de

⁷²⁷ Cf. J. MONLEÓN, «Los viejos no deben de enamorarse», *Triunfo*, 427, 1970, pp. 39-40; ÍD., «Castelao por el Teatro Circo de La Coruña», *Triunfo*, 770, 1977, p. 63.

⁷²⁸ Cf. ÍD., «Galicia y Castelao. Una tierra. Un hombre», *Triunfo*, 453, 1971, pp. 25-32. En este mismo número se ofrecía al lector también una antología de textos de Castelao, seleccionados y traducidos por Xesús Alonso Montero (pp. 26-31) y un comentario sobre Galicia de J. M. Beiras, catedrático de Estructura Económica (pp. 29;31-32).

⁷²⁹ Cf. ÍD., «La obra de Castelao», *Triunfo*, 454, 1971, pp. 23-30; a la de Monleón, se añadieron las contribuciones de Ramón Chao, sobre la presencia de Castelao en el extranjero, y de José María Moreno Galván, que analizó la producción plástica y pictórica del artista gallego; cf. R. CHAO, «Un gallego por Europa», *Triunfo*, 454, 1971, p. 29; J. M. MORENO GALVÁN, «El artista», *Triunfo*, 454, 1971, p. 30. finalmente, Xesús Alonso Montero continuaba su labor empezada en el número anterior, ofreciendo la segunda parte de su selección y traducción de la obra de Castelao (pp. 26-27).

teatro gallego:⁷³⁰ escrita en ese idioma por un hombre que tuvo que dejar su suelo natal (condición muy común entre el pueblo de Galicia) y estrenada por una compañía de exiliados gallegos,⁷³¹ ofrece una reflexión sobre el aislamiento existencial del hombre.

Es indicador que *Triunfo* incluyera en estos dos números (el 453 y 454) por una parte una monografía sobre una tierra marginada como Galicia y una figura olvidada como Castelao, por otra parte unas reflexiones sobre el teatro catalán y la política cultural nacional; la revista estaba participando en un movimiento lento pero continuo de recuperación de un patrimonio artístico y humano del cual los vencedores se habían hecho añicos, labor ésta que aproximaba la investigación de *Triunfo* a la que los Estudios Culturales estaban llevando adelante en otros países. La unidad que el franquismo había intentado imponer con la fuerza, en realidad podía ser conquistada sólo reconociendo como enriquecedoras las diferencias de cada pueblo, porque como decía el profesor Beiras refiriéndose a la realidad gallega:

No basta con que nosotros, los gallegos, nos conozcamos y hagamos autocrítica. Es preciso que los demás nos conozcan también, y se reconozcan en nuestro espejo, puesto que en nuestra realidad actual están también sus huellas, las de todos ellos.⁷³²

Con motivo de comentar la propuesta escénica hecha por los coruñeses Teatro Circo de la obra de Manuel de Lorenzo, titulada *Croneca do sol de inverno*, Monleón no dejó que las palabras de Beiras se arrojaran al vacío, reivindicando desde la tribuna nacional que le ofrecía *Triunfo* la necesidad de colmar el bártro que dividía la lengua “pública” de la lengua “privada”, recobrando el suelo común de una cultura viva y compartida tanto por la clase media como por la clase trabajadora.⁷³³ En otro comentario, cuya finalidad publicitaria es bastante evidente,⁷³⁴ el escritor gallego

⁷³⁰ Sin embargo, Valle y Castelao tienen muchos puntos de contacto, como demuestran, entre otras cosas, su colaboración para la puesta en escena en 1931 de *Divinas palabras* (Castelao fue el autor de los decorados y figurines) y la conferencia-homenaje que Castelao dedicó a Valle en enero de 1939 desde su exilio en La Habana. Cf. J. MONLEÓN, «La obra de Castelao», *Triunfo*, 454, 1971, pp. 23-30:28; A. D. RODRÍGUEZ CASTELAO, *Galicia y Valle-Inclán*, Lugo, Ediciones Celta, 1971.

⁷³¹ En sus notas, Monleón coloca la creación de la obra en Buenos Aires en el año 1941; Castelao fue el autor, además del texto, de los decorados, máscaras y figurines. Cf. J. MONLEÓN, «La obra de Castelao», *Triunfo*, 454, 1971, pp. 23-30:28.

⁷³² J. M. BEIRAS, «Galicia», *Triunfo*, 453, 1971, pp. 29;31-32:32.

⁷³³ Las palabras de Monleón fueron: «Se trata, sin dar más vueltas, de que la gente de los pueblos tenga un teatro con su idioma “real”, única forma de que el teatro sea un verdadero medio de expresión y no una forma cultista y postiza. [...] Para que el teatro tenga en Galicia su verdadero sentido, es necesario que una parte de la comunidad gallega acceda a una dramaturgia hablada en el lenguaje de su conversación familiar». J. MONLEÓN, «Un teatro gallego», *Triunfo*, 473, 1971, p. 66.

⁷³⁴ Cf. P. CONDE MURUAIS, «Teatro gallego en Ribadavia», *Triunfo*, 554, 1973, pp. 70-71.

Perfecto Conde Muruais analizaba las causas del retraso que había penalizado el desarrollo de una vida teatral normal en Galicia: la falta de la tan vituperada burguesía y la ausencia de la intervención estatal habían imposibilitado la organización de un plan cultural estable y clarividente; por tanto, la iniciativa del grupo Abrente de la que habla Muruais – la convocatoria de un concurso de obras teatrales en gallego y un certamen de grupos teatrales – mereció los encomios del periodista por la importancia política y cultural que esta novedad encarnaba. Sin embargo, la experiencia fue positiva puesto que logró alcanzar la segunda edición,⁷³⁵ hecho no tan descontado en el panorama teatral gallego, lo cual significa también que, paralelamente al decaimiento físico del dictador, la política estaba intentando adaptar su línea de acción a las exigencias reales del país. El teatro gallego también quería participar en aquel movimiento que estaba lentamente invadiendo toda España y que reivindicaba el derecho a levantar su propia voz, a una cultura que lograra captar la realidad de la región en su idioma y con los ojos de sus autores.⁷³⁶

5.8.2.6 EL TEATRO VASCO

Akelarre fue el grupo más representativo de la renovación teatral vasca; fundado en 1966, se distinguió siempre por el rigor en la selección de los textos (suya fue la puesta en escena de *Luces de Bohemia*)⁷³⁷ y el empeño para interesar al público, en sentido lato, no sólo con sus representaciones, sino también por medio de talleres dramáticos, la invitación de grupos nacionales y extranjeros, la fundación de una asociación de espectadores, la atención por el público infantil, etc. A pesar de esto y reconociendo su calidad, Monleón no dedicó al grupo la misma atención que la reservada a Tábano, TEI, Els Joglars, La Cuadra y demás formaciones independientes. *Triunfo* volvió a ocuparse de Akelarre en un momento particular de la existencia del grupo, o sea cuando en 1974 éste decidió configurarse como una compañía

⁷³⁵ Cf. D. ENRIQUE, «Teatro gallego y grupos gallegos de teatro», *Triunfo*, 592, 1974, pp. 47-48.

⁷³⁶ En este sentido hay que interpretar la elección del grupo Teatro Circo de La Coruña que, en 1974, presentó delante de la platea universitaria de Madrid el *Entremés famoso sobre la Pesca do Río Miño* (1671) de Gabriel Feixoo de Arauxo, el primer entremés conservado en gallego. Cf. J. MONLEÓN, «Teatro gallego», *Triunfo*, 639, 1974, pp. 68-69.

⁷³⁷ Cf. ÍD., «Bilbao: “Luces de Bohemia”», *Triunfo*, 234, 1966, p. 10.

profesional,⁷³⁸ un paso difícil pero que anticiparía la transformación que los otros grupos independientes aceptarían sólo al comienzo de la transición, cuando las fórmulas ensayadas durante el franquismo ya no tenían sentido y la elección era entre la metamorfosis o el fallecimiento. Ya empezado el proceso de transición, *Triunfo* dedicó al grupo dos reseñas de su puesta en escena del *collage* titulado *Irrintzi* (reunía textos de Gabriel Celaya, Blas de Otero y Gabriel Aresti), definido por el periodista Peru Erroteta como «un grito de comunicación»;⁷³⁹ de hecho, se trataba de un intento de diálogo a través del lenguaje teatral, capaz de poner en contacto dos realidades lingüísticas tan distintas como la recuperada lengua vasca y la castellana, y dos tiempos, el pasado y el presente del País Vasco.

5.8.2.7 EL TEATRO EN EL EXILIO

«El exilio comporta rupturas insospechadas».⁷⁴⁰ Con este amargo juicio Monleón empezó su serie de comentarios sobre el teatro de los exiliados, un teatro que en escasas ocasiones lograba editarse en patria y aún menos lograba estrenarse en condiciones normales; *Triunfo* intentó contribuir a la defensa de la producción de estos españoles, dedicándoles una atención que otros medios de información no les reservaba sino para denigrarles. La puesta en escena que originó el mencionado comentario de Monleón – el montaje de una obra de José Ricardo Morales – pone en evidencia dos aspectos del encuentro entre los exiliados y la revista de Ezcurra: el más manifiesto es la apertura de un canal comunicativo oficial entre interior y exterior; el menos directo es la complejidad de la condición de exilio; el caso de Morales es significativo porque este autor, que tuvo que dejar España al término de la guerra, se naturalizó chileno en 1962; cuando se estrenó su obra en patria, la dirección fue a cargo de Montserrat Julió, una catalana que trabajó por mucho tiempo en Chile, y Jorge Díaz, un escritor chileno exiliado en España. En una entrevista concedida a Monleón, Morales afirmaba:

No debemos olvidar que el escritor es siempre un desterrado, puesto que participa en la vida, y a la vez está desprendido de ella para poder tratarla de

⁷³⁸ Cf. L. [F. LARA], «“Volpone” visto por Akelarre», 624, 1974, pp. 45-46.

⁷³⁹ P. ERROTETA, «“Irrintzi”, un grito de esperanza», *Triunfo*, 755, 1977, pp. 45-46:45.

⁷⁴⁰ J. MONLEÓN, «Dos obras de José Ricardo Morales», *Triunfo*, 509, 1972, pp. 49-50:49.

alguna manera. Esa experiencia de desterrado la tiene uno en una especie de esquizofrenia cuerda.⁷⁴¹

Aunque tímidamente, la entrevista a Morales volvía a dar la palabra a aquellos que habían perdido cualquier derecho a expresar su opinión en el momento en que pasaron la frontera española. Era éste el primer indicio del deshielo que se iría intensificando al acercarse la fecha de la muerte del dictador. La concesión en 1973 del españolísimo premio “Lope de Vega” a un exiliado fue una ulterior señal de los nuevos aires que atravesaban la meseta.⁷⁴² *Triunfo* publicó una entrevista al galardonado José María Camps, mexicano de adopción a partir de los años cincuenta cuando, después de años en las cárceles españolas, logró atracar al continente americano. Es doblemente revelador que la obra de Camps, coetáneo de Buero Vallejo, se inscriba en el género histórico y que esté dedicada a la figura de don Alonso Salazar y Frias, de profesión inquisidor como su precursor Torquemada; esta obra se inserta, de hecho, en una corriente que volvía a tomar fuerzas por aquellas fechas, o sea la del drama histórico en el que el protagonista es muy a menudo una figura dictatorial y represiva, como demuestran también otros dos ejemplos contemporáneos a la obra de Camps, *Torquemada* (1973) del brasileño Augusto Boal y *El gran inquisidor* (1973) del mexicano Hugo Argüelles. La victoria de un drama histórico firmado por un exiliado y dedicado a la figura de un hombre violento, fácilmente asimilable a Franco y a cualquier otro dictador hispanoamericano, era pues un reconocimiento importante de una cultura que ya quería despertarse.

Sin embargo el exiliado más comentado en *Triunfo* fue Rafael Alberti. Las referencias aumentan significativamente en 1974, cuando el grupo Crótalo de Sevilla propuso su versión de *El adefesio* en las II Jornadas de Badajoz. Varios colaboradores de *Triunfo* publicaron artículos sobre el Alberti poeta, el Alberti pintor, novelista, biógrafo de sí mismo y, por supuesto, dramaturgo, casi como si la revista intentara allanar el terreno en vista del regreso del intelectual gaditano. Por lo que se refiere a Monleón, centró su atención en el comentario de *El adefesio*, analizado desde una doble

⁷⁴¹ ÍD., «Con José Ricardo Morales, peregrino en su patria y autor de ninguna parte», *Triunfo*, 563, 1973, pp. 34-36:34.

⁷⁴² Se trató de una apertura a la española, como siempre en la época franquista. Ganó el premio José María Camps con el drama-documento *El edicto de gracia* (1973), obra que, aunque con derecho de ser estrenada, no alcanzó la puesta en escena hasta el final de 1974. Cf. ÍD., «El último Lope de Vega: José María Camps», *Triunfo*, 589, 1974, pp. 47-48; ÍD., «¿Qué ha pasado con el “Lope de Vega” del 73?», *Triunfo*, 612, 1974, pp. 67-68; ÍD., «El premio “Lope de Vega”», *Triunfo*, 630, 1974, pp. 79-80.

perspectiva: sociológica y crítica; en el primer caso reconstruyó el sustrato histórico y cultural que había acompañado la redacción de la obra;⁷⁴³ en el segundo caso reseñó las puestas en escena que se dedicaron a *El adefesio* en España.⁷⁴⁴

Al lado de los autores del exilio de 1939, *Triunfo* dedicó su atención a aquellos españoles que por razones políticas, económicas o simplemente artísticas habían dejado atrás su tierra en fases sucesivas a la posguerra y habían logrado integrarse en las nuevas realidades, como en el caso de Fernando Arrabal. Personaje muy discutido en las páginas de la revista,⁷⁴⁵ Arrabal encontró en *Triunfo* – una revista que él mismo definió “revolucionaria” –⁷⁴⁶ un buen medio de interacción con la España más abierta al diálogo. Este autor puede ser tomado como ejemplo de aquel teatro que, escrito en castellano, alcanzó ser estudiado y estrenado fuera de España, mientras que en su patria quedó prohibido y, por tanto, desconocido.⁷⁴⁷ La dicotomía que había nacido al término de la guerra, seguía viva puesto que el teatro del interior se enfrentaba todavía al teatro del exilio y el teatro montado se contraponía aún al teatro prohibido; un desolado Monleón comentó: «Si Arrabal hubiera vivido en España, las cosas habrían sido de otro modo; si los censores no hubieran sido como eran los censores, habría estado de más la lucha entre la necesidad de editar a Arrabal y el temor de que no fuera posible».⁷⁴⁸ Al comienzo de la transición, la escena española intentó recuperar a este “hijo” perdido, dedicándole tres estrenos acto seguido (*El cementerio de automóviles*, *El arquitecto* y *el emperador de Asiria* y *Oye patria mi aflicción*), con lo cual *Triunfo* publicó en el curso de 1976 y 1978 un número de diez entre comentarios, reseñas y entrevistas, manifestando así su esfuerzo por la recuperación de la obra del autor melillense.

⁷⁴³ Cf. ÍD., «“El adefesio”. Vísperas españolas de Alberti y de María Casares», *Triunfo*, 704, 1976, pp. 38-41; ÍD., «Puerto de Santa María. Las claves biográficas de “El adefesio”», *Triunfo*, 714, 1976, pp. 42-45.

⁷⁴⁴ ÍD., «Alberti, en Barcelona», 395, 1969, p. 46; ÍD., «II Semana de Badajoz: “El adefesio” de Alberti», *Triunfo*, 603, 1974, p. 67-68; ÍD., «“El adefesio” de Alberti: teatro y acontecimiento», *Triunfo*, 714, 1976, pp. 58-59.

⁷⁴⁵ Cf. J. A. HORMIGÓN, «Arrabal, un regreso polémico», *Triunfo*, 744, 1977, pp. 44-47; F. GONZÁLEZ, «Arrabal en la torre de marfil», *Triunfo*, 805, 1978, pp. 38-39.

⁷⁴⁶ Así la define Arrabal en una carta enviada a la que escribe estas líneas (20/10/2006).

⁷⁴⁷ En una carta publicada en *Triunfo*, Arrabal afirmaba: «Cuando se me dice que soy el dramaturgo español más representado en el mundo, en el fondo de mí queda la infinita pena de no poder expresarme en mi propia lengua, a la que tengo tanto derecho como el árbol tiene a la tierra». F. ARRABAL, «Carta de Arrabal», *Triunfo*, 645, 1975, p. 19.

⁷⁴⁸ J. MONLEÓN, «Fernando Arrabal: “El exilio es una experiencia dura y costosa”», *Triunfo*, 637, 1974, pp. 66-68.

5.9 EL TEATRO EXTRANJERO O PINOCHO EN EL VIENTRE DE LA BALLENA

La década de los setenta abrió sus entradas con tres obras fuertemente críticas: *El Tartufo* de Molière, *Las criadas* de Genet y *Rosas rojas para mí* de O'Casey, tres títulos que obligaban – según Monleón – a «plantearse una reflexión general sobre el tema de la “asimilación” del teatro crítico por el grupo social criticado». ⁷⁴⁹ Monleón daba relieve y revelaba de este modo una constante del público medio en las sociedades capitalistas, o sea la utilización del espacio escénico como lugar desde el que expiar sus propias culpas, como si el castigo al que asistía pudiera realmente limpiar sus malas conciencias. Pero el grado de identificación con el personaje o el evento narrado no lograba mellar más que la superficie del espectador que, sin comprender que el real objetivo de la crítica era él, proyectaba las acusaciones sobre una genérica “sociedad” y además brindaba a la salud democrática de la que gozaba su vida cultural, puesto que se podían representar los defectos y los lados oscuros de su civilización. Monleón creía en el poder transformativo del teatro; sin embargo, el espectador no. Sentado cómodamente en su asiento, no cuestionaba el sistema al que pertenecía: simplemente rubricaba como idealista – y por esto irrealizable – cualquier propuesta de cambio social implícita en la obra dramática. Para que Pinocho saliera del vientre de la ballena, o sea para que el público – por lo menos el de *Triunfo* – cambiara su actitud, Monleón comprendió la necesidad de educar a mirar desde otra perspectiva el hecho teatral, tarea que el crítico logró cumplir a lo largo de su colaboración en la revista.

5.9.1 EUROPA

El lector de *Triunfo* pudo darse cuenta de que algo estaba modificando el estrecho horizonte dramático ibérico cuando Monleón dedicó su sección al tratamiento de dos verdaderos eventos que cambiarían el rumbo del teatro español: por un lado, el Festival Cero de San Sebastián, ⁷⁵⁰ que planteó la existencia y las eventuales particularidades del nuevo teatro; por otro lado, la acertadísima puesta en escena de *Las criadas* de Jean Genet por Víctor García y la compañía de Nuria Espert, cuyo éxito internacional constituyó un paso adelante fundamental para la ruptura del aislamiento

⁷⁴⁹ ÍD., «Sobre la asimilación del teatro crítico», *Triunfo*, 398, 1970, pp. 46-47:47.

⁷⁵⁰ ÍD., «San Sebastián, un acierto», *Triunfo*, 412, 1970, pp. 43-44:44.

cultural en el que se hallaba el teatro español. Estamos todavía en una fase intermedia en la que las experiencias más originales se producen en España pero a partir de textos extranjeros, como *El Tartufo* de Molière, en la versión de Enrique Llovet y montaje de Adolfo Marsillach o *Las criadas*. En cualquier caso, como tuvo la ocasión de subrayar Monleón,⁷⁵¹ el éxito de la obra de Genet y el tono decididamente experimental de la representación a cargo de Víctor García fueron dos hechos absolutamente nuevos en el panorama español oficial, que por defender su localismo proponía sólo espectáculos impresentables en el extranjero y que por su miopía no había reconocido con premios o críticas favorables el trabajo hecho por Nuria Espert, que el mismo Genet había calificado de admirable e intenso.⁷⁵²

El otro éxito de la temporada 1969-1970, *El Tartufo*, volvía a reanudar una vieja cuestión, la de la actualización de los clásicos; la novedosa versión de Llovet-Marsillach, con las polémicas a las que dio lugar, logró conquistar la atención de un público alargado e internacional, resultado que no alcanzó otra versión, más literaria, de la misma obra llevada a cabo por José López Rubio y José Tamayo, que no supo traspasar los límites territoriales y estéticos de España.

Tamayo, recién nombrado director de Teatro Lírico Nacional, montó para la compañía del Bellas Artes la obra del exiliado polaco Slawomir Mrozek, *Tango*, un espectáculo que el autor no quería que se calificara de “político” pero que, por el argumento y por las circunstancias en las que había sido concebido y se representaba en España, no podía que ser insertado en la línea del teatro crítico. Esta puesta en escena brindaba la oportunidad a Monleón para tratar una particular circunstancia relacionada con la situación cultural española; años de censura habían conducido algunos intelectuales a un pensamiento paradójico según el cual las restricciones y la constrictión a las que estaba sometida la vida cultural (y no sólo) había permitido la realización de una producción artística única; Monleón criticó con vehemencia esta teoría, reivindicando un teatro y un arte libres.⁷⁵³ El periodista volvió sobre la representación de *Tango* algunos meses después de su estreno español para confirmar su primera impresión, o sea que años de despolitización habían llevado a la más completa

⁷⁵¹ Cf. ÍD., «Un triunfo internacional», *Triunfo*, 412, 1970, pp. 44-45.

⁷⁵² Véanse las declaraciones recopiladas por Ramón Chao en *Triunfo* (412, 1970, p. 44) y también J. Monleón, «La hora cero de Nuria Espert», *Triunfo*, 450, 1971, pp. 30-31.

⁷⁵³ Cf. J. Monleón, «“Tango”, de Mrozek, o el drama del pesimismo político», *Triunfo*, 435, 1970, pp. 39-41; ÍD., «Con Mrozek, un escritor polaco en el exilio», *Triunfo*, 436, 1970, pp. 27-29.

deseducación del público, sin competencia para afrontar una obra de cierta complejidad ideológica, o bien, habían reducido la realidad a un esquematismo elemental que dividía el mundo entre buenos y malos, derechas e izquierdas, comunismo y anticomunismo; concluía el crítico su comentario con un lacónico: «Si me apuraran, yo diría que *Tango* está por estrenar en España».⁷⁵⁴

Los comentarios que el crítico de *Triunfo* dedicó a los estrenos del mejor teatro extranjero anticiparon la reflexión que Monleón llevaría a cabo durante la transición y que atañería el sentido de la puesta en escena de las obras concebidas en la época franquista, pero cuya representación había sido prohibida por la censura hasta la muerte del dictador. Desde la tribuna de la revista, Monleón se preguntaba sobre las consecuencias culturales y sociológicas que el retraso con el que se presentaban en España las obras de Brecht, Genet, Weiss, Sartre, etc. produciría. La cuestión toca la relación que liga un texto teatral a la época en la que se concibe y, por consiguiente, la conexión que existe entre actuación y actualidad.⁷⁵⁵ Como correctamente apuntaba un lector de *Triunfo*,⁷⁵⁶ el problema que Monleón presentaba no concernía sólo los obstáculos que los textos más problemáticos encontraban para ser distribuidos, sino parte del retraso estaba causado por las mismas compañías profesionales que, aunque con los medios económicos y legales para participar en la renovación del repertorio teatral, no aceptaban el desafío y dejaban al teatro independiente, con sus enormes problemas para sobrevivir, la misión de promover aquellas obras más problemáticas, pero seguramente más próximas a la realidad. En la óptica de Monleón, “profesionalización” significaba también comprometerse éticamente con la sociedad; el hecho de que el crítico de *Triunfo* dedicara un número siempre creciente de reseñas y comentarios a los grupos y compañías que presentaban obras “políticas” o “críticas” delante de un público cada día más involucrado subrayaba que la realidad teatral estaba lentamente evolucionando.

Desde el listado de los autores extranjeros cuyas obras tuvieron la suerte de ser estrenadas – es el caso de escribirlo, puestos los frecuentes problemas que existían para

⁷⁵⁴ ÍD., «Sobre las representaciones de una obra política», *Triunfo*, 450, 1971, p. 41.

⁷⁵⁵ Una de las muchas preguntas que Monleón se hizo sobre los estrenos “retrasados” era exactamente ésta: «¿Qué actitud adoptar ante el riguroso estreno en España de una obra [*Las moscas* de Jean-Paul Sartre] cuya primera representación, en París, data de 1943?». La respuesta es simple: «Lo único que sabemos seguro en tales casos es que siempre vale la pena que una obra, desdichadamente marginada en su día, suba a nuestros escenarios». ÍD., «“Por fin” “Las moscas”», *Triunfo*, 442, 1970, pp. 20-21.

⁷⁵⁶ Cf. B. CALÓ, «“Las moscas”, en provincias», *Triunfo*, 451, 1971, p. 58.

representar a estos dramaturgos – se desprende que el teatro que a Monleón le interesa reseñar pertenece en la mayoría a aquella parcela del arte dramático que intenta ser vehículo de libertad. Brecht, Weiss, Adamov, Ibsen, Pinter,⁷⁵⁷ Mrozek, Sartre, O'Casey, Frisch, Dürrenmatt, Kipphardt, Genet, etc.: éste es el mejor teatro europeo crítico que se representa en las tablas ibéricas. En medio de una coyuntura histórica tan particular como la española, este “teatro de la palabra” permitía situar, gracias a la técnica del traslado, la tragedia del pueblo español en el drama vivido por otro individuos en otros tiempos y en otros lugares; el objetivo de estas reseñas es, dentro de lo posible, el de sensibilizar al lector con un teatro que cuestiona la realidad y el individuo. El teatro épico de Brecht y el teatro documento son las dos vertientes que, entre las propuestas extranjeras, más se comentan en *Triunfo*; testimonio y ejemplaridad es lo que se pide a la obra dramática por la carga mimética que los argumentos inducen en el espectador. La reflexión histórica sería otro de los resultados que se quieren alcanzar con estos géneros dramáticos. De ahí que se note tanto en los comentarios de Monleón como en las carteleras españolas la casi total ausencia del teatro más abstracto o menos inmediato como el así etiquetado teatro del absurdo; Ionesco, Beckett, Adamov se nombran, pero quedan al margen de aquel discurso que estaba desarrollando el crítico de *Triunfo* (que sin embargo apreciaba y reconocía las calidades dramáticas de la obra de estos autores, aún más cuando lograban estrenarse en una programación abúlica como la española).⁷⁵⁸

Bertold Brecht es sin lugar a dudas una presencia constante en los comentarios de Monleón y de sus colegas, aunque las referencias directas no son tan frecuentes, debido esto a la estricta censura que prohibió la puesta en escena de sus obras durante los largos años de la dictadura. Sin embargo, la mayoría de los grupos independientes y de los autores relacionados con este tipo de teatro ponían en la práctica la lección del director alemán. El hecho de que, a partir de 1973 y aún más en 1974, la censura permitiera la representación de algunas obras anteriormente vedadas, como *El círculo de tiza caucásico* (1944-45) o *Terror y miseria del III Reich* (1935-1938), fue saludado

⁷⁵⁷ Al lado de los “maestros” como Brecht, Weiss, Grotowski, Monleón insertó cuantiosos comentarios sobre el teatro crítico de los “jóvenes airados” británicos (Shelagh Delaney, John Osborne, Arnold Wesker, Harold Pinter, etc.). Aunque las referencias en *Triunfo* sean numerosas, véase el comentario dedicado a Joe Orton, en el cual se inserta un útil repaso de la historia de esta corriente teatral. Cf. J. MONLEÓN, «Presentación, tardía, de Joe Orton en España», *Triunfo*, 644, 1975, pp. 43-44.

⁷⁵⁸ Cf. ÍD., «Ionesco y Brecht: dos viejos enemigos», *Triunfo*, 552, 1973, pp. 32-35; ÍD., «Diálogo político con Eugène Ionesco», *Triunfo*, 629, 1974, pp. 50-53.

por Monleón como un claro dato del camino aperturista emprendido por la política cultural del tardofranquismo.⁷⁵⁹

Con la muerte del dictador, Monleón siguió comentando los estrenos de las obras de autores europeos que se daban en los escenarios españoles, pero su atención se detuvo en los acontecimientos políticos y culturales que interesaban más directamente la vida teatral del país y, por tanto, al lector de *Triunfo*. El crítico volvería a centrarse en el teatro extranjero en dos momentos concretos: el primero fue motivado por la presentación del espectáculo-homenaje *Flowers* del actor y director británico Lindsay Kemp, dedicado a Jean Genet y estrenado en Madrid el 13 de enero de 1978 en el Martín.⁷⁶⁰ Monleón, respetuoso estimador del teatro de gesto, no pudo sino apreciar el espectáculo “multimedial” – según la terminología de Alwin Nikolais – de la compañía inglesa, que en su investigación lograba sintetizar los pasajes más importantes de la historia del teatro moderno, desde el ballet ruso al teatro del ridículo norteamericano. La otra manifestación escénica que mereció el comentario de Monleón fue el drama *Réplica* del polaco Josef Szajna estrenado en el mayo de 1978 en el Centro Cultural de la Villa de Madrid;⁷⁶¹ también en este caso la calidad que el crítico destaca es la forma visceralmente teatral del trabajo, que ponía el valor plástico de la representación antes de cualquier texto literario.

Por lo que se refiere a Italia, la tarea globalizadora desempeñada por los festivales de teatro permitió el contacto entre la realidad española y las experimentaciones que se estaban llevando a cabo en el país mediterráneo, en particular en la figura de Luca Ronconi, cuya adaptación del *Orlando Furioso* de Ariosto con ocasión del Festival Internacional de Teatro de Madrid (octubre de 1970) mereció el juicio entusiasta de Monleón.⁷⁶² La puesta en escena del director italiano significó un desafío para el público madrileño, acostumbrado a la sesión teatral canónica y no al inusual espacio de un polideportivo. El “evento Ronconi” tuvo unas consecuencias más

⁷⁵⁹ No fue de la misma opinión el grupo de extrema derecha que arrojó una bomba en el Teatro Principal de Valencia donde se estrenaba *Terror y miseria*. Cf. ÍD., «La cita con Brecht», *Triunfo*, 619, 1974, p. 53; ÍD., «“Brecht 39”, teatro didáctico», *Triunfo*, 656, 1975, p. 89.

⁷⁶⁰ Cf. ÍD., «“Flowers”: el mundo de Genet», *Triunfo*, 783, 1978, p. 53; ÍD., «Los éxitos de una temporada caótica», *Triunfo*, 809, 1978, p. 44.

⁷⁶¹ Cf. ÍD., «Szajna, una muestra del teatro polaco. “Réplica”: de Auschwitz al estadio de Santiago», *Triunfo*, 798, 1978, pp. 58-59. Una nota curiosa: en *Triunfo* se publicó una parte del drama *La tienda del orfebre. Meditaciones sobre el Sacramento del Matrimonio que adoptan a veces forma de drama*, escrito por el autor polaco Andrzej Jawien’, pseudónimo de Karol Wojtyła. Cf. A. JAWIEN’ [K. WOJTYŁA], «La tienda del orfebre», *Triunfo*, 825, 1978, pp. 36-40.

⁷⁶² Cf. J. MONLEÓN, «El “Orlando” en Madrid», *Triunfo*, 440, 1970, pp. 11-15.

bien sociológicas que estéticas por el hecho de haber incluido en el montaje el espectador mismo, volviendo a poner de relieve la indisoluble conexión entre realización teatral y participación activa del público, punto fundamental en la teoría crítica de Monleón. Por este mismo motivo, el segundo estreno de Ronconi que se comentó en *Triunfo*, *La Orestíada*, produjo en el crítico teatral la reacción contraria, puesto que consideró la compleja maquinaria en la cual apoyaba el espectáculo como un reflejo de «los confusos caminos de la cultura y la sociedad modernas»,⁷⁶³ que viraban de la experimentación al experimentalismo, de la ruptura al virtuosismo. Aunque el teatro italiano no fue muy frecuentado en los escenarios españoles de los setenta, la relación privilegiada que Italia tenía con un exiliado ilustre como Rafael Alberti garantizó una cierta atención por parte de los medios de comunicación más liberales, como de hecho *Triunfo*. ¿Qué teatro se reseña? Además de los inventos de Ronconi y de las experimentaciones del Piccolo Teatro de Strehler, el patrimonio cultural de la Commedia dell'Arte es la referencia más inmediata, con una predilección por los títulos de Goldoni y Angelo Beolco “Ruzante”, tanto en su versión original⁷⁶⁴ como en las adaptaciones castellanas.⁷⁶⁵ Entre la comedia tradicional y la investigación formal de Strehler se situaría Dario Fo, que Ramón Chao definió como «una mezcla de Raphael y Nuria Espert»,⁷⁶⁶ por la popularidad y la calidad artística que acompañaban a este personaje de la escena italiana, autor políticamente comprometido y defensor de una cultura verdaderamente popular, alejada de los esteticismos de Brecht y sus partidarios. En la entrevista a Chao, Fo definía el deber del intelectual como el descubrimiento del lenguaje y de la cultura populares despojadas «de todos los ornamentos que les ha puesto la burguesía para evitar que el pueblo los reconozca – y continuaba – para hacer un verdadero teatro político hay que ir a las fábricas y hablar de los problemas con los trabajadores».⁷⁶⁷

⁷⁶³ ÍD., «Belgrado: presencia española y el último Ronconi. Una “Orestíada” de 6 horas», *Triunfo*, 524, 1972, pp. 36-37.

⁷⁶⁴ Cf. ÍD., «Un documento de 1500», *Triunfo*, 545, 1973, pp. 64-65.

⁷⁶⁵ Cf. ÍD., «Goldoni – Guerrero Zamora», *Triunfo*, 527, 1972, pp. 53-53; ÍD., «Ruzante en el TEI», *Triunfo*, 595, 1974, p. 46; ÍD., «Goldoni, en el Nacional de Barcelona», *Triunfo*, 647, 1975, p. 51.

⁷⁶⁶ R. CHAO, «Dario Fo de bufón a crítico», *Triunfo*, 627, 1974, pp. 42-43.

⁷⁶⁷ *Ibíd.*, p. 43.

5.9.2 NORTEAMÉRICA

Monleón observó la evolución que el teatro norteamericano experimentó durante los años setenta y la interpretó desde la perspectiva española, o sea desde un punto de vista que no podía gozar de esa misma libertad de expresión que, sin embargo, se percibía en el otro lado del Atlántico. Si en España no había teatro político autóctono o, mejor dicho, no estaba permitido representar un teatro que pusiera al descubierto los nervios sensibles de la sociedad, esto sí se realizaba en los tablados de New York y demás centros estadounidenses. Lo que sí dejaban hacer los estrechos límites de la política teatral española era traer estas propuestas delante de un público que no estaba acostumbrado al cuestionamiento crítico de la realidad, empleando estas obras como un espantapájaros o como una lente deformante que engrandecía grotescamente los defectos de los otros para que no se notaran los propios.

Por lo que se refiere a las actuaciones en Estados Unidos, Monleón comentó en su mayoría el llamado teatro “off Broadway”, una expresión artística que en su nacimiento se había planteado la subversión estética e ideológica de las estructuras dramáticas más comerciales, como la comedia musical, pero que, como todo movimiento revolucionario, al institucionalizarse, había acabado por asimilarse al sistema (*Hair* y *Jesus Christ Superstar* serían, según Monleón, dos ejemplos de esta revolución domesticada).⁷⁶⁸ Sin embargo, la escena norteamericana no estaba completamente apaciguada. La propuesta de un teatro total o “multimedial” de Alwin Nikolais despertó la curiosidad de *Triunfo*, que propuso a sus lectores una exhaustiva entrevista con este director que proponía un espectáculo «nacido de la conjunción y síntesis de diversos medios expresivos, quedando englobada la particularidad estética de cada uno de ellos en un todo compacto».⁷⁶⁹ *Triunfo*, privilegiando una manifestación artística que proponía la vuelta del hombre en el centro de su reflexión, cuestionaba los principios del arte por el arte en pro de una indagación que considerara al hombre como un instrumento de conocimiento y progreso. Monleón juzgaba con rigor aquel teatro de evasión que prometía un par de horas ligeras, sin más, no porque no compartiera el aspecto lúdico del arte, sino porque desde su visión crítica, la situación político-social

⁷⁶⁸ Cf. J. MONLEÓN, «“Todo en el jardín”, o la América de Albee», *Triunfo*, 433, 1970, pp. 40-41; ÍD., «El off-off Broadway», *Triunfo*, 536, 1973, pp. 34-35.

⁷⁶⁹ F. LARA, «Alwin Nikolais: el teatro total existe», *Triunfo*, 526, 1972, pp. 44-47:44.

no sólo de España, sino del mundo occidental en general (guerras y pobreza en el Tercer Mundo, asesinatos políticos y golpes de estado en Latinoamérica, crisis económicas, etc.) no dejaban otra elección: el arte tenía que participar en la reflexión sobre la realidad que la rodeaba; las falsas ilusiones nacionalistas tenían que dejar el paso al compromiso social; por este motivo Monleón prefería dedicar sus comentarios a aquellas expresiones artísticas que invitaban al espectador a tomar partido en favor de la defensa de la libertad; hay que añadir, sin embargo, que Monleón no era un crítico ingenuo, conocía y no negaba el origen “burgués” del teatro tanto comercial como independiente; empero, no renunciaba a reconocer la dignidad moral de las experimentaciones más sinceras. Entre éstas habría que incluir las mejores puestas en escena de los grupos independientes españoles y, en la vertiente norteamericana, los espectáculos del “off-off Broadway”, nacidos de la radicalización al cuadrado de la protesta a la comedia musical newyorkina y a su temas.⁷⁷⁰ Además de la proximidad ideológica, la investigación sobre el lenguaje dramático unía estas dos expresiones alejadas del *mainstream*. Con las debidas diferencias, la pantomima de Els Joglars o el teatro de cueva del TEL compartían con el Teatro del Ridículo del estadounidense John Vaccaro⁷⁷¹ la indagación de una poética del escenario antes que del texto dramático. Con motivo de comentar el pasaje por el Festival de Nancy del grupo de Chicago Godzilla Rainbow Troupe, Monleón volvió sobre el tema del teatro experimental norteamericano;⁷⁷² a partir de su análisis se pueden identificar las características principales de este fenómeno: se trata de un teatro que centra su atención en la imagen, lo cual lleva como consecuencia la exageración de los elementos visuales que componen el espectáculo o, mejor dicho, el *happening*, puesto que cada representación está concebida como una sucesión abierta de *sketch*, en continua metamorfosis según el tiempo, el espacio y el público partícipe en la realización.⁷⁷³ Si ya no en la forma, la elección de los temas (la revolución sexual y, en particular, las reivindicaciones homosexuales) sí demuestra la afinidad que aproxima este teatro a la experiencia

⁷⁷⁰ Monleón define el “off” y el “off-off” como representaciones de «dos niveles de producción y, por tanto, de libertad. Dos manifestaciones, tibia la primera, radical la segunda, de un teatro de ruptura frente a Broadway, pero explicables, como el mismo Broadway, dentro de los conflictos y necesidades de una misma sociedad». J. MONLEÓN, «El off-off Broadway», *Triunfo*, 536, 1973, pp. 34-35:34.

⁷⁷¹ Cf. ÍD., «La Mamma: un teatro experimental ejemplar», *Triunfo*, 537, 1973, pp. 30-32.

⁷⁷² Cf. ÍD., «USA: la obscenidad revelada», *Triunfo*, 561, 1973, pp. 30-33.

⁷⁷³ «Se buscan caminos no manipulados de comunicación con el espectador, golpes que no puedan contrarrestarse con un reflejo domesticado», escribió Monleón. ÍD., «La Mamá en España: “Corfax”», *Triunfo*, 613, 1974, pp. 66-68.

española alternativa; la carga crítica está dirigida al sistema de vida americano, a su convencionalismo e hipocresía, y ya no a un problema político concreto. Claro está que las libertades de las que gozan estos grupos difieren enormemente de la situación española, pero la búsqueda de la renovación del lenguaje teatral que hay tanto en la escena norteamericana como en la española es un parecido planteamiento surgido para compensar la crisis del sistema de valores que podríamos sintetizar como “occidentales” al cual pertenecen ambas expresiones.

5.9.3 HISPANOAMÉRICA

Dentro del calderón del teatro independiente extranjero, las distintas *auctoritas* hacia las cuales miraba el teatro español como fuente de inspiración constituían un conjunto muy variado de experiencias y maneras de expresarse (piénsese por ejemplo en el trabajo desarrollado por el Living Theatre y el Bread and Puppet en Estados Unidos o el Berliner Ensemble en Alemania); en España, por el contrario, la situación anómala en la que la creación escénica se formaba, provocó una distinción mucho más neta entre los dos bandos – el del teatro establecido y el del teatro experimental – por tener una y otra corriente una carga ideológica mucho más marcada que el espectáculo concebido en contextos más normalizados. El paralelismo más próximo entre la experiencia española y las del extranjero es quizá el establecido con la renovación que experimentó en los setenta la escena hispanoamericana que, por analogías estéticas y de intentos, puede acercarse a lo vivido en suelo ibérico.

Como notaba Adolfo Marsillach al regreso de su gira por el Cono Sur, debido a una situación geo-política en ebullición, el teatro creado y ensayado en los países hispánicos era «un teatro joven, hecho por jóvenes y para jóvenes»⁷⁷⁴ que se interrogaba sobre la manera de ser útil para el cambio que se percibía como necesario e inminente. La carga algo utópica que asume el teatro progresista de estos años caracteriza y acomuna las experimentaciones hechas de aquí y de allá del Atlántico. El teatro que Monleón tuvo la oportunidad de conocer en sus giras por el Nuevo Mundo es, en línea general, un teatro textualmente simple, realista en la puesta en escena y didáctico en su

⁷⁷⁴ D. GALÁN, F. LARA, «Adolfo Marsillach: la decisión de no renunciar», *Triunfo*, 472, 1971, pp. 51-53:53.

finalidad; es popular en el sentido de que busca la participación del pueblo, de los campesinos y de los obreros, directamente en los lugares de trabajo o en sus barrios; en fin, un teatro político.⁷⁷⁵ De regreso de su estancia en Colombia donde había presenciado al Festival de Manizales, Monleón desarrolla una reflexión muy profunda sobre el concepto de “teatro popular”, cuestiona la esencia misma de la expresión dramática frente a las masas de marginados que no participan directamente en el proceso cultural y llega a elaborar una síntesis de lo que debería cumplir este teatro, expresando su teoría en siete puntos que comprenden: la formación de espectadores críticos; la inclusión de cualquier forma expresiva; la posibilidad de un diálogo directo con el espectador después de la representación; la recuperación de las formas culturales populares; la creación de una cultura nacional en oposición a la dependencia colonial; el mantenimiento de una actitud autocrítica constante; y la creación colectiva de grupos formados por obreros y campesinos.⁷⁷⁶ Aunque estas propuestas puedan parecer al estudioso contemporáneo como algo ingenuo o utópico, hay que relacionar las experiencias que el teatro hispanoamericano estaba viviendo (y el clima en el que escribe Monleón) con los acontecimientos históricos que estaban cambiando la fisonomía geopolítica del continente (Chile acababa de perder al presidente Allende y caía en la dictadura de Pinochet, provocando una espiral de violencia en todo los países del Cono Sur; el gobierno de Perón titubeaba, etc.). Cultura y política, según el pensamiento de Monleón, están inequívocamente unidos:

Hablar de Teatro Popular y plantearse su problemática es aquí fundamental. Sólo si el teatro se plantea su función dentro de un proceso social que acabe con esos millones de niños colombianos que duermen en la calle, [...], sólo dentro de ese discurso, el teatro tiene aquí un sentido.⁷⁷⁷

Lo que acomuna la experiencia española a la latinoamericana es la necesidad que ambas tienen de conectar críticamente el teatro con su realidad; lo que las distancia es la forma de expresarse: por un lado, el teatro popular tiene que expresarse de una manera simple y directa para que la mayoría del público alcance la comprensión del mensaje (es el caso hispanoamericano); por otro lado, la falta de libertad no permite la

⁷⁷⁵ Cf. J. MONLEÓN, «El Campesino: un teatro para el pueblo chicano», *Triunfo*, 539, 1973, pp. 36-37; ÍD., «Nancy: teatro del Tercer Mundo», *Triunfo*, 558, 1973, pp. 44-47.

⁷⁷⁶ Cf. ÍD., «Latinoamérica: un concepto de teatro popular», *Triunfo*, 572, 1973, pp. 47-48; ÍD., «Grupos colombianos», *Triunfo*, 577, 1973, pp. 77-78; ÍD., «Dos manifestaciones del teatro venezolano», *Triunfo*, 578, 1973, pp. 68-69.

⁷⁷⁷ ÍD., «Manizales, teatro y realidad de Latinoamérica», *Triunfo*, 573, 1973, pp. 41-45:42.

explicitación de este mensaje y por tanto tiene que buscar formas y lenguajes menos inmediatos y, entonces, comprensible sólo para una minoría (sería el caso español). Quizá sea éste el motivo que no nos permite hablar de la existencia de un teatro verdaderamente popular en la España de los setenta: la búsqueda de un metalenguaje o de un lenguaje cifrado que se burle de la censura limita la intermediación y la identificación con un público vasto.

El carácter que une tanto la investigación hispanoamericana como la española estaría en la búsqueda de aquel objetivo que se ha llamado “creación colectiva”, o sea una nueva manera – “método” lo califica Monleón –⁷⁷⁸ de dar vida al teatro, no tratándose simplemente de la traducción escénica de una obra individual por parte de un grupo, con un director, un empresario, etc., sino de un instrumento de liberación de estas jerarquías teatrales tradicionales en pro de una participación unitaria de todos los participantes en la realización del espectáculo.

Como era previsible, frente a una situación político-social cada día más problemática, los grupos latinoamericanos radicalizaron sus propuestas escénicas, como en el drama histórico *Torquemada* del brasileño Augusto Boal inspirado por las torturas padecidas por el autor en la cárcel; como testimonia Monleón en sus reportajes extraeuropeos,⁷⁷⁹ el aumento generalizado de las violencias en los países hispanoamericanos condujo al estreno en casi todas estas realidades de la obra de Boal, así como es sintomático que en el mismo periodo se representara otra obra que tenía como sujeto al reorganizador de la Sagrada Inquisición y símbolo de la represión indiscriminada (*El gran inquisidor* del mexicano Hugo Argüelles). El festival de Nancy fue una buena plataforma desde la cual los grupos hispanoamericanos pudieron presentar ante el público europeo su teatro crítico contaminado por las formas populares del teatro de calle y del teatro de carpa. Como notaba Monleón en sus comentarios, la lejanía cultural y política entre las propuestas escénicas y el espectador del Viejo Continente, las claves hermenéuticas no compartidas creaban unas barreras

⁷⁷⁸ Este “método” fue introducido en España por el colombiano Enrique Buenaventura, responsable del Festival de Manizales; una relación que fue posible gracias al mutuo conocimiento de la realidades más interesantes de las dos costas hispánicas del Atlántico: la de los grupos independientes como Tábano y La Cuadra, que presentaron sus trabajos en los más importantes festivales latinoamericanos, y la de los planteamientos del teatro crítico hispánico, propuestos al público español en sus conferencias en el Viejo Continente. Cf. ÍD., «Métodos para la “creación colectiva”», 571, 1973, pp. 45;47; ÍD., «Enrique Buenaventura en España», *Triunfo*, 592, 1974, p. 47; ÍD., «Socialismo y creación colectiva», *Triunfo*, 815, 1978, pp. 47-48.

⁷⁷⁹ Cf. ÍD., «Torquemada en dos obras latinoamericanas», *Triunfo*, 582, pp. 79-80.

comunicativas que muy a menudo acababan por desprestigiar la investigación de estos grupos. *Triunfo*, delante de esta dificultad de diálogo, se propuso como medio que información y explicación de un teatro que, durante la dictadura franquista, había acogido los “quejíos” de tantos exiliados españoles y que ahora experimentaba en carne propia las limitaciones y la violencia de los gobiernos militares que se estaban enraizando en Latinoamérica. Monleón, profundo conocedor de estas realidades, no faltó nunca de prestar su voz para denunciar la represión y para apoyar los esfuerzos heroicos de quienes estaban defendiendo la libertad con la concreción de su compromiso intelectual.⁷⁸⁰ A partir de la mudada situación política española, las críticas que Monleón dedica a la realidad hispanoamericana se delinean como una más nítida contribución a la recuperación de las culturas marginadas que los estudios culturales anglosajones estaban apoyando. Si exceptuamos el trabajo del TEL y de La Cuadra, en la historia reciente del teatro español no se puede hablar de la existencia de un teatro verdaderamente popular; en cambio, en el caso de la experiencia de ultramar, sí hay ejemplos de este tipo, con grupos formados por indios y trabajadores, las dos categorías sociales más afectadas por el sistema económico capitalista; la finalidad de su acción escénica es más bien didáctica, con espectáculos caracterizados por un lenguaje naturalista y temas costumbristas; como atestiguan las crónicas de Monleón, esta fórmula lograba aunar un público nutrido y plural. Al comparar dos reseñas que el crítico publicó en *Triunfo* pocos meses antes de la aprobación de la Constitución democrática, la comparación entre el teatro español del destape y el teatro hispanoamericano representado en el país ibérico es completamente a favor de este último: mientras por una parte la cartelera madrileña proponía la muy discutible comedia *Las divinas* de Antonio D. Olano y Juan Pardo, por otra la Compañía Chilena de Teatro en exilio en España representaba el drama testimonial *Pequeños animales abatidos* de Antonio Skármeta.⁷⁸¹ La vieja dicotomía entre teatro comprometido y teatro de evasión volvía a presentarse, pero en salsa democrática.

⁷⁸⁰ Cf. ÍD., «Caracas: política y teatro», *Triunfo*, 695, 1976, pp. 80-81.

⁷⁸¹ Cf. ÍD., «Teatro chileno en Madrid», *Triunfo*, 795, 1978, pp. 64-65; ÍD., «Olano no es la democracia», *Triunfo*, 795, 1978, pp. 65-66.

5.9.4 OTROS PAÍSES

La atención que *Triunfo* dedica al teatro oriental y africano es incontrovertiblemente menor a la reservada a las expresiones europeas y americanas; esto es debido a la línea teórica que Monleón quiso imprimir, privilegiando el análisis de la estética teatral occidental por su mayor proximidad con el espectador español. Sin embargo, con ocasión de la participación a festivales internacionales que acogían grupos de estos continentes, Monleón y sus colegas⁷⁸² intentaron contribuir a explicar a sus lectores las aportaciones de una dramaturgia formalmente diferente de la europea, pero cuyas líneas de investigación llegaban a tocarse a menudo, confluyendo en resultados muy similares, como en el caso de cierto teatro japonés tradicional, comparable con el artaudiano teatro de la crueldad, o con el espectáculo-ceremonia de la tradición africana, que Monleón no duda en comparar con el teatro épico brechtiano y el teatro total.⁷⁸³ Como es posible notar, la posición del crítico de *Triunfo* queda firme también delante de expresiones que en apariencia no tienen mucho en común con la experiencia española; sin embargo, el estudio sobre el cuerpo, el gesto y la voz que los grupos independientes estaban practicando los aproximaba a algunos aspectos de la ritualidad escénica oriental y africana.

5.10 LA CRÍTICA TEATRAL SEGÚN OTROS COLABORADORES DE *TRIUNFO*: LA POLÉMICA SASTRE-TRÍAS

La de José Monleón no fue la única firma que se ocupó de crítica teatral en *Triunfo*; entre los ilustres colaboradores que trataron el tema, hay que incluir el nombre de Alfonso Sastre que muy a menudo proporcionó sus reflexiones desde la tribuna de

⁷⁸² Cf. C. CORONADO, «Londres: temporada de teatro internacional. World Theatre Season», 1972, *Triunfo*, 509, 1972, pp. 35-37; J. MONLEÓN, «Un No japonés en Belgrado y en Venecia», *Triunfo*, 529, 1972, p. 69; ÍD., «Nancy: teatro del Tercer Mundo», *Triunfo*, 558, 1973, pp. 44-47; C. CORONADO, «Londres 1973: World Theatre Season», *Triunfo*, 562, 1973, pp. 32-34.

⁷⁸³ Cf. J. MONLEÓN, «Nancy: teatro del Tercer Mundo», *Triunfo*, 558, 1973, pp. 44-47.

esta revista hasta el punto de escogerla para publicar, número tras número, sus escritos desde la cárcel de Carabanchel⁷⁸⁴ y otras contribuciones de carácter heterogéneo.⁷⁸⁵

Sastre inauguró su colaboración en *Triunfo* con un comentario sobre el estreno alemán de *Trotsky en el exilio* de Peter Weiss.⁷⁸⁶ Como era praxis en *Triunfo*, en ocasiones particulares como la publicación de textos significativos o la presentación de obras de relieve, se ofrecían a los lectores algunas anticipaciones de los textos mismos, a modo de “documento informativo”, como se declaraba a propósito de este escrito de Sastre, que constituía el prólogo a la versión castellana de la obra de Peter Weiss (ella misma publicada en parte en *Triunfo*). La elección de este autor alemán, por supuesto, no era casual puesto que su producción se insertaba en aquella línea del “teatro crítico” que la revista defendía como forma necesaria y aceptada en cualquier sociedad democrática. No sorprenden, pues, las reiteradas referencias a la labor de este autor en las páginas de *Triunfo*.⁷⁸⁷

Sastre empleó la tribuna que le ofrecía *Triunfo* para entablar una confrontación abierta sobre su trabajo teórico, escuchando las voces que podían o no compartir sus posiciones y contestando a sus acusadores con su arma más afilada: la palabra. Con ocasión de la publicación de su libro *La revolución y la crítica de la cultura*,⁷⁸⁸ el filósofo Eugenio Trías había presentado en la misma revista sus perplejidades sobre las tesis defendidas por Sastre y su manera de expresarlas:⁷⁸⁹ la acusación era de haber escrito un libro – entre la crónica y el ensayo – de forma “cardiaca”, sin el necesario distanciamiento crítico y, en particular, resguardándose de cualquier ataque, apuntando

⁷⁸⁴ Sastre, detenido en la cárcel de Carabanchel con la acusación de terrorismo, publicó en *Triunfo* una serie de reflexiones de argumento literario en la sección “Escrito desde dentro”. Cf. A. SASTRE, «Una biografía de Jean Paul Sartre», *Triunfo*, 692, 1976, p. 54; ÍD., «Sentirse objeto», *Triunfo*, 693, 1976, p. 73; ÍD., «La imaginación dialéctica», *Triunfo*, 694, 1976, p. 54; ÍD., «El grito en el cielo», *Triunfo*, 695, 1976, p. 64.

⁷⁸⁵ Sastre publicó en *Triunfo* un trabajo sobre la figura ya mitológica de Drácula, un reportaje sobre las condiciones de vida de los gitanos contemporáneos y la revolución cubana. Cf. ÍD., «Ensayo sobre Drácula», *Triunfo*, 460, 1971, pp. 34-41; ÍD., «La busca», *Triunfo*, 466, 1971, pp. 26-31; ÍD., «Cuba: la revolución discutida. ¡Vergüenza y cólera!», *Triunfo*, 470, 1971, pp. 18-19.

⁷⁸⁶ ÍD., «Trotsky-Weiss», *Triunfo*, 412, 1970, p. 26.

⁷⁸⁷ Al anteriormente citado trabajo de Alfonso Sastre, hay que añadir los de C. POZZOLI, «Trotsky, según Peter Weiss», *Triunfo*, 407, 1970, pp. 34-35; P. WEISS, «Trotskismo y estalinismo en Peter Weiss», *Triunfo*, 434, 1970, pp. 12-14; J. A. HORMIGÓN, «La semana española de Peter Weiss», *Triunfo*, 605, 1974, pp. 50-53.

⁷⁸⁸ Cf. A. SASTRE, *La revolución y la crítica de la cultura*, Hondarribia (Guipúzcoa), HIRU, 1995; primera edición Barcelona, Grijalbo, 1970.

⁷⁸⁹ Cf. E. TRÍAS, «La hora de la confusión», *Triunfo*, 428, 1970, pp. 26-27. Sobre esta polémica, véase también P. CORBALÁN [F. MARTÍNEZ CORBALÁN ALONSO], «Sastre, objeto de polémica», *El Noticiero Universal*, 19/08/1970; ÍD., «Sastre contra los “progresistas”, los “progresistas” contra Sastre», *Informaciones*, 20/08/1970; J. GARCÍA SOLER, «Las superaciones», *La Vanguardia*, 23/08/1970.

el dedo él primero hacia los “otros”, con lo que demostraba su falta de autocrítica.⁷⁹⁰ De no menor virulencia es la opinión de otro periodista de *Triunfo*, Luis Carandell que, al comentar el libro de Sastre, acostaba la figura del escritor a la del Pontífice, en su función de repartidor de absoluciones y castigos entre la pecadora intelectualidad progresista española.⁷⁹¹ Reanudándose a la polémica nunca cerrada sobre el posibilismo, Sastre volvía a defender un arte independiente y comprometido frente a las posiciones “abolicionistas” de Trías y de otros artaudianos de apariencia, que reducían las teorías del autor francés a una simple poética de la destrucción; Sastre, tanto en su libro como en su artículo, reivindicaba el poder “constructivo” de la palabra poética, contrapuesta a la anulación de la literatura que proponía el filósofo,⁷⁹² una postura que, según Sastre, podía llevar a una peligrosa, aunque no planeada, asimilación con el sistema.⁷⁹³ El intercambio entre Sastre y Trías no dejó insensible a los lectores de *Triunfo*, que oxigenaron el fuego de la polémica con nuevos soplos, acusando tanto Trías como Carandell de falta de fundamento metodológico en sus críticas al trabajo de Sastre, estimado por el contrario por su «rigor científico-estético-político».⁷⁹⁴ Retomando

⁷⁹⁰ En concreto, Trías acusaba a Sastre de dar en su libro «todas las pistas para que se le localice (excepto una imprescindible: la que permita al lector, a su vez, apelar al propio Sastre, cuyo cajón queda en último término salvaguardado por la naftalina de la “pureza” o de la “inmunidad”)». E. TRÍAS, «La hora de la confusión», *Triunfo*, 428, 1970, pp. 26-27:26.

⁷⁹¹ Carandell se expresaba con las siguientes palabras: «Alfonso Sastre atraviesa lo que resulta ser, en definitiva, el “cenagal” de la cultura inconformista sin mancillar para nada su manto de armiño». L. CARANDELL, «El gran rezagado Alfonso Sastre y su encíclica “Hic et nunc”», *Triunfo*, 428, 1970, pp. 27-29:29.

⁷⁹² En otro artículo, cuya reflexión iba dedicada a la labor de Antonin Artaud, Trías afirmaba: «Sólo el acontecimiento tiene el poder de **disolver** las estructuras habituales que constituyen nuestros hábitos y rutinas – esas creencias que hacemos ingenuamente valer por pensamientos –; asimismo, sólo el acontecimiento puede ser corrosivo de una estructura social rígida y reseca en la que los hombres ejecutan – lo quieran o no lo quieran – un cupo limitado de papeles sociales que ésa misma estructura ensambla, anuda» (Subrayado del autor). E. TRÍAS, «El mito del humanismo: la prueba de la peste», *Triunfo*, 460, 1971, pp. 54-55:54. A los setenta y cinco años del nacimiento de Artaud, además del artículo de Trías, *Triunfo* dedicó un homenaje a la memoria del autor francés publicando una breve biografía de Artaud y un inédito suyo. Cf. F. TRISTÁN, «Antonin Artaud, un forzado de la sensibilidad», *Triunfo*, 460, 1971, p. 53; A. ARTAUD, «Rebelión contra la poesía», *Triunfo*, 460, 1971, p. 54.

⁷⁹³ Afirmaba Sastre: «Pienso que, en nuestra circunstancia, un ataque a la palabra poética, allí donde se produzca, y por tanto también en el teatro, conlleva una objetiva complicidad con el sistema. [...] El sistema nos prefiere energúmenos, gesticulantes, borrachos, “locos”. [...] Si se juega al fantasma es lo más fácil llegar a serlo, y los gritos del subsuelo son, para el sistema, como el canto del grillo o como la antigua “música de las esferas”, habitual y, por ello, inaudible». A. SASTRE, «Sin sede y sin grey», *Triunfo*, 433, 1970, pp. 30-32:31.

⁷⁹⁴ Este lector llegaba a desear que se hubiera ocupado de la crítica de *La revolución y la crítica de la cultura* un «antisastreano recalcitrante» como Monleón, que «habría informado mucho mejor al lector por sus grandes conocimientos sobre el tema». J. M. ESCUDERO, «Trías: “autofilósofo”», *Triunfo*, 435, 1970, p. 30. La polémica siguió adelante, con las acusaciones y contestaciones de muchas partes, entre las cuales se sitúa el mismo Monleón que, encausado por esta carta, contestó rechazando el apodo que el lector le había puesto. Cf. J. MONLEÓN, «¿“Recalcitrante antisastreismo”?», *Triunfo*, 437, 1970, p. 33.

algunas intuiciones de Theodor W. Adorno, en su acertada carta los lectores Enrique Pastor y Fernando G. Grande subrayaban la importancia del ensayo de Sastre por la carga subversiva de su lúcida crítica, consciente de los mecanismos que regían el sistema cultural y de los condicionamientos extraliterarios a los que estaba sometido un medio de expresión como el teatro;⁷⁹⁵ Pastor y Grande no llegaban a entender ni podían compartir, por tanto, las soluciones simplista y caricatural que Trías y Carandell ofrecían de una obra articulada como la de Sastre. Ulteriores cartas⁷⁹⁶ que se enviaron a la redacción de *Triunfo* sobre la polémica trinidad “Sastre-Trías-Carandell” me permiten hacer algunas consideraciones inherentes a la función (in)formativa de la revista. Si bien el nivel de la polémica se estabilizó en tonos punzantes pero estimulantes para los protagonistas, no le pareció lo mismo a una parte de los beneficiarios de *Triunfo*, que acusaban los autores de la polémica de falta de humildad y de modestia delante de sus referentes primarios, los lectores, al conducir un diálogo que dejaba fuera los no iniciados a la “práctica estructuralista” y rebajaba los dares y tomares en una plática entre afiliados a un mismo círculo. Igual imputación iba dirigida a la revista que, se suponía, era de carácter general y no una publicación especializada, mientras que al acoger entre sus páginas una disputa incomprensible para el “hombre de la calle”, no respetaba el tácito acuerdo entre medio de comunicación y lector, incumpliendo su cometido. Pero, ¿tenían razón los lectores? En parte. Si es verdad que las secciones de política internacional o de actualidad eran asequibles para la mayoría de los leyentes, lo mismo no podía decirse para las secciones literarias; las motivaciones son muchas: la crónica era la que más daba lugar a sospechas entre los censores y, por consiguiente, sus contenidos eran más neutrales en los tonos y las posiciones defendidas. Por el contrario,

⁷⁹⁵ Reproduzco a continuación algunas consideraciones de Pastor y Grande por considerarlas esclarecedoras del sistema cultural en el que estaban insertados tanto autores al margen al igual que Sastre como una revista progresista como *Triunfo*: «La crítica independiente, en las condiciones actuales, es imposible. Cuando no se convierte en simple publicidad, es superficial, “informativa”, valorativa. Muchas veces la autocensura no permite decirlo todo. Hay que andarse con cuidado, sobre todo cuando se trata de un periódico comercializado hasta el máximo. Otras veces el periódico es parte del sistema: el propagandista eficaz que hace juegos malabares (permitidos) para tratar de sustraerse a su trabajo de encargo. [...] Así se asimila acriticamente el producto cultural, que viene mitificado, cosificado al máximo. Se es incapaz de toda crítica». F. G. GRANDE, E. PASTOR, «¿Ensalada de palos?», *Triunfo*, 435, 1970, pp. 31-32:31.

⁷⁹⁶ Cf. R. CABEZALI, «La polémica sobre Sastre», *Triunfo*, 436, 1970, pp. 35-36; M. F., «Incomunicación», *Triunfo*, 436, 1970, p. 36; R. GARRIGA MIRO, «Repaso cultural», *Triunfo*, 439, 1970, pp. 58-59.

las páginas culturales gozaban de una mayor libertad argumental e ideológica y, por tanto, podían lanzarse en juicios más osados.⁷⁹⁷

La polémica no se mitigó fácilmente, es más amplió su espectro, superando los límites de la cuestión teatral para llegar a debatir el concepto mismo de cultura; otro lector, tal Rogelio Cabezali, individuaba en su segunda carta enviada a *Triunfo* las directrices que la discusión había emprendido, que serían: el cuestionamiento de la eficacia de la cultura como crítica; la consistencia y legitimidad de una crítica de la cultura crítica; y el sentido de una crítica extracultural de toda clase de crítica.⁷⁹⁸ Si la cultura se ha vendido al mercado, si la industria cultural es la que produce las corrientes estéticas y artísticas, entonces ¿cuál es el rol del intelectual? ¿Qué posición tiene que defender delante de la sociedad? No se trata sólo del enfrentamiento entre el ideal de cultura personificado por el filósofo frente al crítico literario o al artista; se trata de la defensa de una posición abierta e incluyente que parta de una base común: la de la honestidad intelectual. La “revolución cultural” de la que hablaba Sastre y que tanto vituperaba Trías no se concretizaría sin una postura éticamente irreprochable por parte de los “sacerdotes” del saber.

⁷⁹⁷ También hubo casos en los que los lectores mismos, intentando participar en la polémica, más que esclarecer, ayudaron en amontonar la nubosidad crítica, con intervenciones como las de tal Álvaro Alcalá cuando afirmaba: «He leído el escrito firmado por Eugenio Trías [...] y lo encuentro – dentro de su idiosincrasia concomitante (biopatológicamente – cfr. Pende – hermenéutica), a pesar de sus clarísimas raigambres epistemológicas – situado (y esto nos traerá resonancias de la tetralogía Platón-Hegel-Toynbee-Escartín) en la línea óptica de un neohilemorfismo – para algunos voyeurismo – dodecafónico». Á. ALCALÁ, «Trías, Escartín y Hegel», *Triunfo*, 437, 1970, p. 33.

⁷⁹⁸ Cf. R. CABEZALI, «¿Cuestión teórica o ética?», *Triunfo*, 439, 1970, pp. 59-61.

CONCLUSIONES

Contrariamente a la actitud adoptada por Javier Muñoz Soro, que en su bien enfocado estudio sobre *Cuadernos para el Diálogo* afirma no haber pretendido juzgar a nadie, ni haber practicado una operación nostálgica, sino haber perseguido una «pretensión de objetividad bajo el mito en que acabó convirtiéndose la revista»,⁷⁹⁹ mi posición no ha podido quedar neutral porque la actualidad del mensaje de *Triunfo* no me ha permitido lograr aquel distanciamiento que la crítica supuestamente tendría que conseguir. A pesar de esto, espero haber facilitado una muestra suficientemente amplia de ejemplos que hayan justificado mi parcialidad.

La aplicación del comparatismo periodístico-literario me ha consentido relacionar datos no homogéneos descubriendo un entramado de hilos diferentes que, en su conjunto, forman el diseño de *Triunfo*, o sea el desarrollo de un pensamiento crítico independiente del franquista, perseguido también por medio de las vías culturales. El estudio simultáneo de los discursos que componen el mensaje periodístico (discurso literario, publicitario, artístico, tipográfico, social, de mercado) ha logrado juntar unos puntos que en apariencia estaban separados, revelando la estructura profunda del proyecto ideológico de la revista.

Para hacer esto, he recorrido dos líneas de trabajo: por un lado, la investigación de la figura del intelectual y del rol de la cultura en el mensaje defendido en la revista; por otro, el estudio de los contenidos literarios en búsqueda de las huellas de aquel compromiso político y civil que los escritores y los periodistas que intervinieron en *Triunfo* reivindicaban. ¿*Triunfo* fue realmente una universidad paralela, como los críticos han repetido a menudo? ¿Realizó aquella difusión de saberes que el sistema educativo franquista no permitía? Mi respuesta es, sin duda, afirmativa. La revista cumplió cabalmente el lema «formar informando».

⁷⁹⁹ J. MUÑOZ SORO, *Cuadernos para el diálogo (1963-1976). Una historia cultural del segundo franquismo*, cit., p. 365.

El director de *Triunfo*, José Ángel Ezcurra, aunque quedando entre bastidores, logró crear y llevar adelante un proyecto que en el tiempo evolucionó desde las simples tareas de una publicación de espectáculos al compromiso informativo de una revista-símbolo para la oposición antifranquista. *Triunfo* fue ciertamente un producto hecho y leído por intelectuales; sin embargo, no fue sólo esto. Como espero haber demostrado, la revista no se dirigió con exclusividad a un público selecto, sino quiso (y logró) alcanzar una audiencia más amplia, entre la cual se hallaba tanto el reducido grupo de la *élite* progresista como un sector más vasto y heterogéneo de la sociedad española, desde el profesor de bachillerato al estudiante de medicina, desde la empleada al obrero emigrado en el extranjero (lo cual está atestiguado también por las cuantiosas cartas que la redacción recibía y que en parte se publicaban en la sección reservada a los lectores). La pluralidad de los argumentos que se debatieron en la revista confirma la multiplicidad de los enfoques y de las posiciones que en *Triunfo* encontraron acogida y se relacionaron en un diálogo a veces de tonos vivaces, pero caracterizado por un argumento común, o sea la confrontación como espacio para el desarrollo de un pensamiento crítico alternativo al paradigma dominante.

El mensaje ideológico progresista y demócrata de *Triunfo* ha sido estudiado por los investigadores más cumplidamente a partir de los contenidos de carácter político, económico y social, mientras que el rol desempeñado por los argumentos de talante literario ha pasado a menudo en segundo lugar, lo cual ha sido, en mi opinión, un descuido de cierta gravedad puesto que la cultura fue un pilar del armazón ideológico de la revista. Si en los artículos de actualidad económica y política se explicaba al lector las dinámicas de la mutante realidad española en relación con la situación internacional, en los comentarios de sujeto literario el eje se desplaza hacia una metareflexión acerca de la naturaleza y función de la creación estética en conexión con la actualidad.

El medio periodístico permitió la comunicación y el comentario «en tiempo real» de los acontecimientos que estaban modificando el orden global, desde las manifestaciones de la protesta estudiantil de 1968 hasta la espiral de la violencia que interesó los países de Latinoamérica, desde las reivindicaciones de las minorías sociales hasta los cambios de la economía de mercado, etc. En este contexto, el intelectual no podía quedar al margen de la cuestión que contraponía la necesidad de un compromiso a una actitud pasiva o ensimismada. *Triunfo* sirvió de cuenca receptora de las diferentes

almas de sus colaboradores, que por supuesto no eran monolíticas. Respetando el pluralismo en el cual se apoyaba el credo de la revista, en *Triunfo* se volvió a debatir el rol del intelectual en la sociedad, reconstruyendo artículo tras artículo el camino que el concepto había recorrido desde la publicación, en 1898, del «J'accuse...!» de Émile Zola.⁸⁰⁰ La participación de escritores profesionales como Juan Goytisolo, Alfonso Sastre, Manuel Vázquez Montalbán, Gabriel García Márquez, Julio Cortázar en la definición de la tarea del intelectual es significativo de la necesidad, para los creadores, de comunicar con urgencia sus opiniones acerca de la realidad histórica que estaban experimentando.

En los años setenta, el medio periodístico seguía gozando de un estatus privilegiado puesto que, aunque el mundo occidental acabara de entrar en la era de la comunicación de masas con la enorme expansión de la presencia e influencia de la televisión, la función informativa seguía en las manos del cuarto poder, que todavía creía en su capacidad de intervención y mediación con la realidad. En la década dorada del periodismo de investigación, fue natural, creo, que los escritores encontraran en la prensa el recurso adecuado para comunicar de manera más inmediata con su público. Además que medio de subsistencia para muchos creadores, cuyas entradas económicas no lograban asegurar con la única actividad literaria, la colaboración periodística les permitió entrar en contacto directo con la Historia (recuerdo tan sólo los reportajes que se publicaron en *Triunfo* de Gabriel García Márquez en Angola y Cuba o los de Alberto Moravia en el continente americano). La prensa significó la posibilidad de participar, aunque de manera indirecta, en el debate político que en las Cortes no estaba permitido; la expresión «Parlamento de papel», utilizada por Isabelle Renaudet para referirse al rol desempeñado por los periódicos en la lucha antifranquista, resume muy bien la tarea que la prensa cumplió durante el régimen: el periodismo de oposición, como el practicado en *Triunfo*, apoyó y desarrolló el debate y la confrontación libre (quedando en el marco del posibilismo de la dictadura) entre posiciones diferentes, supliendo en parte aquel vacío democrático que la dictadura, a pesar de su ostentado aperturismo, no dejaba llenar. Por supuesto, la acción antifranquista no fue una prerrogativa del periodismo de oposición, sino fue desarrollándose en muchos sectores de la cultura española, intra- y extra-confín, desde la labor de las editoriales (Barral y Ruedo Ibérico, por poner tan sólo

⁸⁰⁰ Cf. É. ZOLA, «J'accuse...! Lettre au Président de la République», *L'Aurore*, 13/01/1898, p. 1.

un par de ejemplos) hasta la contrainformación de los grupos clandestinos, desde los mensajes cifrados de algunas obras teatrales hasta los *escamotage* de las galerías de arte que permitieron la vehiculación de los textos que la censura había prohibido (estoy pensando en la exposición de *Paradiso* de José Lezama Lima, cuya edición fue literalmente despedazada y colgada, hoja tras hoja, en la Galería Grises de Bilbao en 1970, antes que recibiera el permiso para ser publicada en España).⁸⁰¹ Entre los medios que la cultura progresista tenía a su alcance, la prensa autorizada, como el propio *Triunfo*, ofrecía una ventaja: la de circular en todo el territorio nacional, con una frecuencia y una distribución regular, llegando a un público extenso y transversal.

La vía cultural fue uno de los caminos emprendidos por *Triunfo* en la transmisión de su mensaje esencialmente por dos motivos: por un lado, los contenidos de este tipo pasaban más descuidados por la censura; por otro, los redactores compartían la idea de Gramsci, según el cual era necesario “socializar” la cultura para que ésta cumpliera su tarea, o sea difundir el mensaje entre la más amplia audiencia posible. Los contenidos literarios sirvieron de caballo de Troya: al reseñar una obra o un autor no se escribía sólo acerca de la bondad del texto, sino se apreciaban también las implicaciones políticas e ideológicas que, directa o indirectamente, la obra poseía. Además, los argumentos de carácter literario permitieron tender un puente entre la realidad española y las extranjeras (aquí incluida la de los exiliados), entre pasado y presente. Desde las páginas de *Triunfo* se vio surgir y profundizarse el debate sobre las autonomías lingüísticas (y, por consiguiente, administrativas), la recuperación de la tradición literaria de preguerra (por tanto, rescatando tácitamente la ideología que supuso la Segunda República), la defensa de los movimientos vanguardistas modernos y contemporáneos, encontrando en la rebelión típica de estas corrientes la voluntad de un cambio no sólo estético, sino sobre todo moral y social; finalmente, con los artículos reservados a las manifestaciones subculturales (como la novela y telenovela rosas, los tebeos, ciertos programas de televisión, la comedia teatral tradicional, el cine de serie B cuando no X, la música de pandereta, etc.), sin darse cuenta, se abrió el camino en España a los *Cultural Studies*, demostrando, con toda la carga crítica que caracteriza este enfoque, la superficialidad y vaciedad de la cultura populista alabada por el franquismo. La óptica de *Triunfo* estuvo orientada siempre hacia esta dirección: la

⁸⁰¹ Cf. S. F., «Exposición *Paradiso*», *Triunfo*, 420, 1970, p. 49.

literatura tenía que servir para modificar la realidad y, puesto que la actualidad española estaba ligada a la existencia de un gobierno dictatorial, la vía cultural tenía que ayudar en la liberación de las limitantes superestructuras ideológicas que tantos años de despolitización y educación dirigida habían conseguido imponer en el pensamiento español.

Educar a una alternativa: esto fue el (logrado) objetivo de *Triunfo*; mostrar, a través de la literatura, que otra manera de concebir la realidad era posible, que una España verdaderamente diferente no era la ingenua utopía del reducido mundillo de los progres, sino una condición futura ya próxima a venir. El hecho de que, a partir de la transición política, las revistas como *Triunfo* y *Cuadernos para el Diálogo*, perdieron súbitamente a su público no es una paradoja, sino la confirmación del éxito de su estrategia durante el franquismo: el pluralismo y las libertades por los cuales habían combatido, sin sucumbir a los reiterados ataques de la censura, habían sido en parte conquistados. Con la muerte del dictador, las publicaciones periódicas se multiplicaron, diferenciando enormemente su posición ideológica, quebrantando así el monolitismo de la cultura franquista; los lectores, que ahora podían elegir entre un variegado abanico de propuestas, se dispersaron, causando el comienzo del declino económico de muchas empresas editoriales, entre éstas la de *Triunfo* que, a pesar de los esfuerzos para seguir en vida, en julio de 1982 anunció su desaparición de los quioscos. Lo que no pudo la censura franquista, sí lo logró la democracia; y empero el cierre de *Triunfo* no fue el fracaso de su estrategia, sino la extinción natural de un producto cultural nacido bajo una serie de condicionamientos histórico-políticos que, al desaparecer, no logró adaptarse a la mudada situación. Lo cual no menoscaba en absoluto los resultados alcanzados y la actualidad del significado de *Triunfo*, hoy.

BIBLIOGRAFÍA

ADVERTENCIA PREVIA

La bibliografía ha sido organizada separando las fuentes directas de las indirectas. En la primera parte se hallan los documentos que se han mencionado en cada capítulo, divididos, cuando necesario, en dos aparatos: a) los artículos citados de *Triunfo*; b) los textos de crítica y de ficción. En la segunda parte se indican los textos consultados, o sea los estudios dedicados a *Triunfo* (monografías, ensayos, artículos, tesis de licenciatura, homenajes, etc.); los estudios historiográficos; los culturales y literarios; y, finalmente, los relativos a la periodística, que han servido de instrumentos indispensables para la preparación de mi trabajo.

En la nómina, se han mantenido los seudónimos adoptados por los autores, indicando entre corchetes sus verdaderos nombres; ej. DÁVILA, L., [VÁZQUEZ MONTALBÁN, M.]. Los artículos que se publicaron anónimos se han señalado con la sigla S. F. [SIN FIRMA].

PRIMERA PARTE

1. PERIODÍSTICA Y COMPARATISMO PERIODÍSTICO-LITERARIO

BALL-ROKEACH, S. J., DE FLEUR, M. L., *Teoría de la comunicación de masas*, Barcelona, Paidós, 1993.

BIOCCA, F. A., *Opposing Conceptions of the Audience: the Active and Passive Hemispheres of Mass Communication Theory*, en J. Anderson (ed.), *Communication Yearbook 11*, Newbury Park (CA) – London, Sage Publications, pp. 51-80; www.mindlab.org/images/d/DOC1030.pdf.

BOURDON, J., *Introduction aux médias*, Paris, Editions Montchrestien, 2000.

CAMPBELL, M., SPARKS, C., «The “Inscribed Reader” of the British Quality Press», *European Journal of Communication*, 2, 1987, pp. 455-472.

CAREY, J., *Communication as Culture*, Boston (MA), Unwin Hyman, 1988.

CASASÚS GURÍ, J. M., NÚÑEZ LADEVÉZE, L., *Estilo y géneros periodísticos*, Barcelona, Ariel, 1991.

CHILLÓN, A., *Literatura y periodismo. Una tradición de relaciones promiscuas*, Bellaterra (Barcelona), Aldea Ediciones, 1999.

FISH, S., *Is There a Text in This Class? The Authority of Interpretive Communities*, Cambridge – London, Harvard University Press, 1980.

FISKE, J., *Introduction to Communication Studies*, London, Methuen, 1990.

GUREVITCH, M., LEVY, M., *Information and Meaning: Audience Explanations of Social Issues*, en J. P. Robinson, M. Levy (eds.), *The Main Source: Learning From Television News*, London, Sage Publications, 1986, pp. 159-175.

JAUSS, H. R., *Esperienza estetica ed ermeneutica letteraria. Teoria e storia dell'esperienza estetica*, Bologna, Il Mulino, 1987 (tít. orig. *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*, Frankfurt, Suhrkamp, 1982).

LEMERT, J. B., *Criticizing the Media*, London, Sage Publications, 1989.

MCQUAIL, D., *Introducción a la teoría de la comunicación de masas*, Barcelona, Paidós, 2000 (3ª ed. revisada y ampliada; tít. orig. *Mass Communication Theory: An Introduction*, Third Edition, London, Sage Publications, 1994).

REESE, S. D., SHOEMAKER, P. J., *Mediating the Message*, New York – Londres, Longman, 1991.

RIDDER, J. DE, KLEINNIJENHUIS, J., CUILENBURG, J. VAN, «A Theory of Evaluative Discourse», *European Journal of Communication*, 1, 1986, pp. 65-96.

2. PANORAMA CRÍTICO

ALTED, A., AUBERT, P. (EDS.), *Triunfo en su época*, Madrid, Casa de Velázquez – Ediciones Pléyades, 1995.

BATTANER ARIAS, E., EZCURRA CARRILLO, J. Á., EZCURRA GARCÍA, J. Á., *Convenio de colaboración cultural entre la Universidad de Salamanca, José Ángel Ezcurra Carrillo y Ediciones Pléyades S.A. para la conclusión y difusión en Internet de Triunfo Digital*, Salamanca, 19/01/05, www.usal.es/gabinete/comunicación/Convenio_Ezcurra.pdf

DANA, M.-C., *Una revista cultural*, en A. Alted, P. Aubert (eds.), *Triunfo en su época*, Madrid, Casa de Velázquez – Ediciones Pléyades, 1995, pp. 141-146.

EZCURRA CARRILLO, J. Á., *Crónica de un empeño dificultoso*, en A. Alted, P. Aubert (eds.), *Triunfo en su época*, Madrid, Casa de Velázquez – Ediciones Pléyades, 1995, pp. 365-690.

_____, *El mensaje cultural de Triunfo*, Segorbe, Fundación Max Aub, 1999.

GARCÍA RICO, E., *Vida, pasión y muerte de Triunfo. De cómo se apagó aquella voz del progresismo español*, Barcelona, Flor del Viento Ediciones, 2002.

HARO TECGLÉN, E., *Crónica de trece meses: de la crisis de Cuba al asesinato de Kennedy*, Barcelona, Nova Terra, 1966.

_____, *El mundo de fin de siglo (1945-1993)*, en A. Alted, P. Aubert (eds.), *Triunfo en su época*, Madrid, Casa de Velázquez – Ediciones Pléyades, 1995, pp. 317-363.

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

NOORTWIJK, A. VAN, *La contribución de Triunfo a la restauración de la democracia*, en J. Tusell, A. Soto Carmona (eds.), *Historia de la transición y consolidación democrática en España*, Madrid, UNED-UAM, 1995, 2 vols, II, 493-501.

_____, *Triunfo: de revista ilustrada a revista de las luces. Historia y significado de Triunfo (1946-1982)*, Groningen, Rijksuniversiteit Groningen, 2004.

OSUNA, R., *Tiempo, materia y texto. Una reflexión sobre la revista literaria*, Kassel, Reichenberger, 1998.

PLATA PARGA, G., *La razón romántica. La cultura política del progresismo español a través de Triunfo (1962-1975)*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1999.

VÁZQUEZ MONTALBÁN, M., *Crónica sentimental de España*, Barcelona, Grijalbo, 1998.

3. HISTORIA DE *TRIUNFO*

AUMENTE BAENA, J., «¿Estamos preparados para el cambio?», *Triunfo*, 656, 1975, p. 51.

EZCURRA CARRILLO, J. Á., *Crónica de un empeño dificultoso*, en A. Alted, P. Aubert (eds.), *Triunfo en su época*, Madrid, Casa de Velázquez – Ediciones Pléyades, 1995, pp. 365-690.

_____, *El mensaje cultural de Triunfo*, Segorbe, Fundación Max Aub, 1999.

_____, «¡Hasta octubre! *Triunfo* mensual», *Triunfo*, 911, 1980, p. 14.

_____, «Último número», *Triunfo*, julio-agosto, 1982, p. 4.

HARO TECGLÉN, E., *El refugio*, Madrid, Punto de lectura, 2001.

_____, *Triunfo: nacimiento y muerte*, en A. Alted, P. Aubert (eds.), *Triunfo en su época*, Madrid, Casa de Velázquez – Ediciones Pléyades, 1995, pp. 55-57.

IMBERT, G., *Los discursos del cambio. Imágenes e imaginarios en la España de la Transición (1976-1982)*, Madrid, Akal, 1990.

MACCIUCI, R., «*Triunfo* en perspectiva», *Olivar*, 1, 2000, <http://www.vespito.net/mvm/triunfo.html>

MÁRQUEZ REVIRIEGO, V., *Nómina de discrepantes*, en A. Alted, P. Aubert (eds.), *Triunfo en su época*, Madrid, Casa de Velázquez – Ediciones Pléyades, 1995, pp. 63-73.

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

NOORTWIJK, A. VAN, *Triunfo: de revista ilustrada a revista de las luces. Historia y significado de Triunfo (1946-1982)*, Groningen, Rijksuniversiteit Groningen, 2004.

PLATA PARGA, G., *La razón romántica. La cultura política del progresismo español a través de Triunfo (1962-1975)*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1999.

ROIG, M., «Josep Andreu i Abelló: un animal político», *Triunfo*, 669, 1975, pp. 29-33.

S. F. [SIN FIRMA], «Editorial», *Triunfo*, 464, 1971, p. 9.

_____, «La respuesta democrática», *Triunfo*, 676, 1976, pp. 6-7.

4. LOS COLABORADORES

ANDREOLI, C., «El Vázquez Montalbán periodista», www.vespito.net/mvm/per.html.

ARENÓS, P., «Entrevista a Luis Carandell», www.ducros.biz/corpus/index.php?command=show_news&news_id=657

BOWMAN, W. W., JOHNSTONE, J. W. L., SLAWSKI, E. J., *The News People*, Urbana (IL), University of Illinois Press, 1976.

CÁMARA, S., [VÁZQUEZ MONTALBÁN, M.], *La capilla sixtina*, Barcelona, Kairós, 1975.

CAÑUELO, L. G., «Del ilustrado César de la reacción», 13/01/03, www.losgenoveses.net/Opinion/Canuelo/delilustrado.html

CARANDELL, L., «Nosotros, los catalanes (I). Los nietos del señor Esteve », *Triunfo*, 307, 1968, pp. 26-37.

___, «Nosotros, los catalanes (II). Venidos a más y venidos a menos», *Triunfo*, 308, 1968, pp. 22-37.

___, «Nosotros, los catalanes (III). Los parientes pobres», *Triunfo*, 309, 1968, pp. 26-37.

___, «Nosotros, los catalanes (IV). Hablar catalán y hablar castellano», *Triunfo*, 310, 1968, pp. 26-34.

___, «Nosotros, los catalanes (V). Los charnegos», *Triunfo*, 311, 1968, pp. 50-57.

___, «Nosotros, los catalanes (VI). Dos epílogos», *Triunfo*, 312, 1968, pp. 50-57.

DÁVILA, L., [VÁZQUEZ MONTALBÁN, M.], «La subcultura», *Triunfo*, 447, 1970, pp. 23-25.

___, *Política y deporte*, prólogo de M. Vázquez Montalbán, Barcelona, Editorial Andorra, 1972.

___, «Televisión frente a literatura», *Triunfo*, 423, 1970, pp. 50-54.

EZCURRA CARRILLO, J. Á., *Crónica de un empeño dificultoso*, en A. Alted, P. Aubert (eds.), *Triunfo en su época*, Madrid, Casa de Velázquez – Ediciones Pléyades, 1995, pp. 365-690.

HARO TECGLÉN, E., *El refugio*, Madrid, El País-Aguilar, 1999.

_____, *Hijo del siglo*, Madrid, Punto de Lectura, 2001.

LICHTER, S. R., ROTHMAN, S., *The Media Elite: America's New Power Brokers*, Bethesda (MD), Adler&Adler, 1986.

MINCHINELA, R., «Entrevista a Luis Carandell», *Contracultura. El webzine*, www.contracultura.8m.com/carandell, 24/03/2000.

NOORTWIJK, A. VAN, *Triunfo: de revista ilustrada a revista de las luces. Historia y significado de Triunfo (1946-1982)*, Groningen, Rijksuniversiteit Groningen, 2004.

POMPEIA, N., MANOLO V EL EMPECINADO [VÁZQUEZ MONTALBÁN, M.], *La educación de Palmira*, Barcelona, Editorial Andorra, 1972.

REESE, S. D., SHOEMAKER, P. J., *Mediating the Message. Theories of Influences on Mass Media Content*, New York, Longman, 1991.

SIGELMAN, L., «Reporting the News: an Organizational Analysis», *American Journal of Sociology*, 79, 1973, pp. 132-151.

VÁZQUEZ MONTALBÁN, M., *Crónica sentimental de España*, Barcelona, De Bolsillo, 2003 (1ª ed. Barcelona, Lumen, 1971).

_____, *La literatura en la construcción de la ciudad democrática*, Barcelona, Crítica, 1998.

_____, *La literatura española antes y después de la muerte de Franco*, www.vespito.net/mvm/conf3.html

5. EL CONCEPTO DE «CULTURA» Y *TRIUNFO*: EL APRENDIZAJE DE LA LIBERTAD

a) Artículos de *TRIUNFO*

ALBORNOZ, A. DE, «La España “peregrina”», *Triunfo*, 507 (extra), 1972, pp. 44-55.

ALONSO DE LOS RÍOS, C., «La *Revista de Occidente* (1923-1936)», *Triunfo*, 557, 1973, p. 51.

ALTARES, P., «México: los intelectuales ante la república del poder», *Triunfo*, 547, 1973, pp. 15-21.

ANTONIONI, M., JANNUZZI, L. [IANNUZZI, R.], MORAVIA, A., «Los dientes del dragón», *Triunfo*, 523, 1972, pp. 17-19.

ARANGUREN, J. L., «La ciudad contemporánea», *Triunfo*, 482, 1971, pp. 21-22.

AUB, M., «El teatro español sacado a la luz de las tinieblas de nuestro tiempo», *Triunfo*, 507 (extra), 1972, pp. 59-69.

_____, «La “Gran Guerra” y el socialismo», *Triunfo*, 696, 1976, pp. 29-35.

BAREIRO, R., «Salmón y dorado», *Triunfo*, 461, 1971, pp. 38-39.

BENET, J., «Babilonia revisitada», *Triunfo*, 488, 1972, pp. 13-15.

BERGAMÍN, J., «Fijeza y mudanza del toreo», *Triunfo*, 501, 1972, pp. 19-21.

BLANCO AGUINAGA, C., «El 98, la tradición liberal burguesa», *Triunfo*, 507 (extra), 1972, pp. 5-11.

- BOSQUET, M., DANIEL, J., «El último Marcuse», *Triunfo*, 540, 1973, pp. 18-21.
- BUSTELO, C., «Las bibliotecas y el patrimonio artístico», *Triunfo*, 780, 1978, p. 31.
- CALAMAY, N., «Castilla del Pino. La mujer española, hoy», *Triunfo*, 421, 1970, pp. 16-21.
- CÁMARA, S., [VÁZQUEZ MONTALBÁN, M.], «Los intelectuales», *Triunfo*, 486, 1972, p. 13.
- CANO, J. L., «Una aventura española: la generación del 27», *Triunfo*, 507 (extra), 1972, pp. 12-16.
- CARANDELL, L., «Fieras, libros y regalos», *Triunfo*, 470, 1971, pp. 9-11.
- ___, «Moravia: “El pueblo italiano, mejor que sus gobernantes”», *Triunfo*, 632, 1974, pp. 16-19.
- CARPENTIER, A., «La consagración de la primavera», *Triunfo*, 780, 1978, pp. 32-35.
- CASTILLA DEL PINO, C., «La “función” de la mujer», *Triunfo*, 439 (extra), 1970, pp. 27-30.
- CASTRO, A., «Una anomalía de la cultura española», *Triunfo*, 514, 1972, p. 31.
- CEPEDA, L., «Umberto Eco: la revuelta del público», *Triunfo*, 647, 1975, pp. 38-39.
- CHAMORRO, E., MARINERO, P., «La industria editorial española. Sectores y niveles», *Triunfo*, 469, 1971, pp. 31-33.
- CHAO, R., «La resurrección de la magia», *Triunfo*, 489, 1972, pp. 38-39.
- ___, «Mario Benedetti. Otro Uruguay, otra literatura, otra crítica y otro hombre», *Triunfo*, 731, 1977, pp. 44-45.

CIRICI, A., «La cultura en Cataluña en los años treinta», *Triunfo*, 507 (extra), 1972, pp. 37-43.

CONTAT, M., «Sartre por Sartre (I). Balance a los 70 años», *Triunfo*, 666, 1975, pp. 28-33.

___, «Sartre por Sartre (II). Sigo siendo anarquista», *Triunfo*, 667, 1975, pp. 34-39.

___, «Sartre por Sartre (y III). Que otros tomen el relevo», *Triunfo*, 668, 1975, pp. 30-37.

CORTÁZAR, J., «El intelectual y la política. Viaje alrededor de una mesa», *Triunfo*, 426, 1970, pp. 10-14.

___, «Jack el Destripador», *Triunfo*, 453, 1971, pp. 40-41.

___, «La América Latina no oficial», *Triunfo*, 425, 1970, pp. 10-13.

ELORDI, C., «El español y la lectura», *Triunfo*, 692, 1976, pp. 30-33.

ELORZA, A., «Los *Preludios de "Clarín"*: el precio de la Restauración», *Triunfo*, 575, 1973, pp. 40-43.

___, «Tuñón de Lara: el trabajo del historiador», *Triunfo*, 606, 1974, pp. 62-66.

FUENTES, V., «El compromiso en las letras españolas (1917-1937)», *Triunfo*, 760, 1977, pp. 36-38.

___, «Los nuevos intelectuales en España: 1923-1931. Por una hegemonía ideológica del proletariado», *Triunfo*, 709, 1976, pp. 38-42.

GALEANO, E., «Defensa de la palabra», *Triunfo*, 728, 1977, pp. 26-30.

___, «Diario de las vísperas. Argentina 1976», *Triunfo*, 712, 1976, pp. 21-25.

GARCÍA CAMARERO, E., «La ciencia en el primer tercio del siglo», *Triunfo*, 507 (extra), 1972, pp. 29-34.

- GARCÍA RICO, E., «García Márquez, periodista», *Triunfo*, 417, 1970, p. 48.
- GIMÉNEZ FRONTÍN, J. L., «Hace 140 años fue suprimida la Santa Inquisición», *Triunfo*, 635, 1974, pp. 49-51.
- , «Poesía y manipulación de la magia», *Triunfo*, 483, 1972, pp. 21-23.
- GONZÁLEZ BERMEJO, E., «El aprendizaje de la libertad. Escritores y artistas portugueses», *Triunfo*, 637, 1974, pp. 62-65.
- , «García Márquez: ahora doscientos años de soledad», *Triunfo*, 441, 1970, pp. 12-18.
- GONZÁLEZ YUSTE, J., «Prensa USA: la otra cara de Watergate», *Triunfo*, 566, 1973, p. 44.
- GOYTISOLO, J., «La izquierda española, los nacionalismos magrebis y el problema del Sahara (I)», *Triunfo*, 693, 1976, pp. 46-51.
- , «La izquierda española, los nacionalismos magrebis y el problema del Sahara (y II)», *Triunfo*, 694, 1976, pp. 40-45.
- GUATTARI, F., «El “viaje” de Mary Barnes», *Triunfo*, 576, 1973, pp. 49-53.
- GUBERN, R., «El exilio de Buñuel en Nueva York», *Triunfo*, 507 (extra), 1972, pp. 56-59.
- HARO TECGLÉN, E., «La década de la transición», *Triunfo*, 396, 1970, pp. 18-25.
- LANZA, E., «Exaltación de la tortilla de plátano», *Triunfo*, 469, 1971, pp. 41-43.
- LARA, F., «El derecho a la libertad de expresión. Congreso de la Crítica», *Triunfo*, 706, 1976, p. 26.

LEACH, E., «Un mundo en explosión. Los hombres y las máquinas», *Triunfo*, 425, 1970, pp. 20-23.

LUZÁN, J., «Subdesarrollo bibliográfico», *Triunfo*, 779, 1977, pp. 34-35.

MACHADO, A., «Las prosas vivas de Antonio Machado», *Triunfo*, 446, 1970, pp. 7-13.

MAESTRE ALFONSO, J., «Tuñón de Lara», *Triunfo*, 499, 1972, pp. 37-39.

MÁRQUEZ REVIRIEGO, V., «Libros de bolsillo», *Triunfo*, 469, 1971, pp. 34-36.

MILLÁS COVAS, J., «Vicente Blasco Ibáñez, periodista y político», *Triunfo*, 571, 1973, pp. 30-35.

MIRET MAGDALENA, E., «Un Ministerio de la Cultura, ¿para qué?», *Triunfo*, 759, 1977, p. 44.

MONLEÓN, J., «Objetivo: Pérez Galdós. El escritor manipulado», *Triunfo*, 462, 1971, pp. 28-31.

MONTERO, I., «La novela española de 1955 hasta hoy», *Triunfo*, 507 (extra), 1972, pp. 86-95.

—, «Una mujer trivial. La vida en rosa», *Triunfo*, 623, 1974, pp. 21-24.

MONTERO PÉREZ, J. M., «Evolución y supervivencia», *Triunfo*, 484, 1972, pp. 31-35.

MORAVIA, A., «Che Guevara sigue aquí», *Triunfo*, 402, 1970, pp. 12-15.

—, «¿Debray?, quizás lo suelte», *Triunfo*, 400, 1970, pp. 10-13.

—, «El reloj de Arafat», *Triunfo*, 461, 1971, pp. 10-11.

—, «Esfinges de piel roja», *Triunfo*, 403, 1970, pp. 14-16.

NEPOMUCENO, E., «Ariel Dorfman: todo es un arma», *Triunfo*, 779, 1977, pp. 40-41.

- N. O., «Naturaleza y cultura. Todos somos primates», *Triunfo*, 527, 1972, pp. 21-25.
- PABLO, L. DE, «Música española contemporánea: la lucha contra la integración», *Triunfo*, 507 (extra), 1972, pp. 96-98.
- PARÍS, C., «Vietnam: la crisis de una cultura», *Triunfo*, 659, 1975, pp. 48-52.
- PAZ, O., «La libertad como ficción», *Triunfo*, 707, 1976, p. 19.
- PEÑA, M., «Algo más que simples elecciones», *Triunfo*, 741, 1977, pp. 51-52.
- RACIONERO, L., «La política del *show*», *Triunfo*, 417, 1970, pp. 16-17.
- RAGUÉ ARIAS, M. J., «Berckley 1964-1972», *Triunfo*, 530, 1972, pp. 27-29.
- _____, «Filosofía y misticismo de la nueva cultura (I). Norman Brown y la Locura Sagrada», *Triunfo*, 438, 1970, pp. 10-12.
- _____, «Filosofía y misticismo de la nueva cultura (II). Alan Watts o el arte de la meditación», *Triunfo*, 440, 1970, pp. 20-21.
- _____, «Filosofía y misticismo de la nueva cultura (III). Chalon Crawford: astrólogo y “drop-out”», *Triunfo*, 442, 1970, pp. 16-17.
- _____, «Filosofía y misticismo de la nueva cultura (IV). La nación de Woodstock», *Triunfo*, 452, 1971, pp. 35-38.
- RIDRUEJO, D., «La vida intelectual española en el primer decenio de la posguerra», *Triunfo*, 507 (extra), 1972, pp. 70-80.
- ROIG, M., «Jorge Semprún, en un vaivén», *Triunfo*, 570, 1973, pp. 32-35.
- SANTANA, J. G., «Con Vargas Llosa en las afueras de la catedral», *Triunfo*, 459, 1971, pp. 22-25.

SASTRE, A., «Cuba: la revolución discutida. ¡Vergüenza y cólera!», *Triunfo*, 470, 1971, pp. 18-19.

___, «La busca», *Triunfo*, 466, 1971, pp. 26-31.

___, «Poco más que anécdotas “culturales” alrededor de quince años (1950-1965)», *Triunfo*, 507 (extra), 1972, pp. 81-85.

___, «Sartre: crítica del intelectual clásico», *Triunfo*, 437, 1970, pp. 12-14.

SEMPRÚN, J., «Literatura y política», *Triunfo*, 444, 1970, pp. 13-15.

S. F. [SIN FIRMA], «Carta de intelectuales españoles», *Triunfo*, 700, 1976, p. 29.

___, «Ecología y revolución. Encuesta», *Triunfo*, 510, 1972, pp. 15-26.

___, «Introducción», *Triunfo*, 507 (extra), 1972, pp. 1-2.

___, «Librerías. Cinco años de atentados», *Triunfo*, 725, 1976, pp. 30-31.

___, «Matar a Antonio Gala», *Triunfo*, 697, 1976, p. 15.

___, «Una libertad amenazada», *Triunfo*, 766, 1977, pp. 6-7.

TIJERAS, E., «La tortura en España. Historia y sociedad», *Triunfo*, 599, 1974, pp. 24-27.

TUÑÓN DE LARA, M., «Intelectuales de la monarquía a la República», *Triunfo*, 507 (extra), 1972, pp. 17-29.

___, «La historiografía de ayer y de hoy», *Triunfo*, 502, 1972, pp. 38-41.

VARGAS LLOSA, M., «El escritor y la política», *Triunfo*, 421, 1970, pp. 34-35.

___, «La comunicación: entre la manipulación y la rebelión», *Triunfo*, 582, 1973, pp. 18-20.

___, «La secreta historia de *La casa verde*», *Triunfo*, 478, 1971, pp. 42-43.

___, «Los periodistas. Casi todas las servidumbres y una sola grandeza», *Triunfo*, 458, 1971, pp. 14-17.

___, «Pantaleón y las visitadoras», *Triunfo*, 556, 1973, pp. 35-38.

VÁZQUEZ MONTALBÁN, M., «De la Kulturkampf a la Cultur-Camp», *Triunfo*, 394, 1969, pp. 30-32.

___, «El periodismo o teoría y técnica del triple salto mortal», *Triunfo*, 565, 1973, pp. 10-11.

___, «¡La *gauche divine*! Un informe subnormal sobre un fantasma cultural», *Triunfo*, 452, 1971, pp. 21-25.

___, «La noche de los juguetes vivientes», *Triunfo*, 536, 1973, p. 31.

___, «Poder joven. Revolución psicológica, revolución social, revolución cultural», *Triunfo*, 502, 1972, pp. 18-21.

___, «Una bomba que se veía venir», *Triunfo*, 766, 1977, pp. 8-9.

WEISS, P., «Trotskismo y stalinismo en Peter Weiss», *Triunfo*, 434, 1970, pp. 12-14.

ZÚÑIGA, J. E., «Cuatro fábulas del mundo antiguo», *Triunfo*, 519, 1972, pp. 36-39.

b) Textos

ADORNO, T., HORKHEIMER, M., *La industria cultural. Iluminismo como mistificación de masas*, en ÍD., *Dialéctica del Iluminismo*, Buenos Aires, Sudamericana, 1988, disponible en la página web: http://www.cultura.gov.ar/sinca/archivos/documentacion/investigaciones/Max_Horkheimer_y_TheodorAdorno_La_industria_cultural.pdf

ALAS, L., *Preludios de "Clarín"*, estudio preliminar, selección y notas por J.-F. Botrel, Oviedo, Instituto de Estudios Asturianos, 1972.

ALTARES, P., *Libertad de prensa: la larga marcha*, en E. García Rico, *Vida, pasión y muerte de Triunfo. De cómo se apagó aquella voz del progresismo español*, Barcelona, Flor del Viento Ediciones, 2002, pp. 197-207.

AUB, M., «Orígenes de la guerra de 1914», *El Socialista*, 05/02/1930, pp. 1-4.

BOWMAN, W. W., JOHNSTONE, J. W. L., SLAWSKI, E. J., *The News People*, Urbana (IL), University of Illinois Press, 1976.

COHEN, S., *Folk Devils and Moral Panics*, London, MacGibb and Kee, 1972.

EZCURRA, J. Á., *Crónica de un empeño dificultoso*, en A. Alted, P. Aubert (eds.), *Triunfo en su época*, Madrid, Casa de Velázquez, 1995, pp. 365-690.

FISKE, J., *Reading the Popular*, Boston, MA, Unwin and Hyman, 1989.

GALTUNG, J., RUGE, M. H., *The Structure of Foreign News*, en J. Tunstall (ed.), *Media Sociology*, London, Constable, 1970, pp. 259-298.

GARCÍA RICO, E., *Vida, pasión y muerte de Triunfo. De cómo se apagó aquella voz del progresismo español*, Barcelona, Flor del Viento Ediciones, 2002.

GONZÁLEZ PÁRAMO, J. M., *Política de prensa. Dialéctica de la empresa periodística*, Barcelona – México, Grijalbo, 1972.

GRAMSCI, A., *Antología*, Madrid, Siglo XXI, 1974.

GROSS, L. P., «Television as a Trojan Horse», *School Media Quarterly*, primavera, 1977, pp. 175-180.

JORDAN, B., *The Emergence of a Dissident Intelligentsia*, en H. Graham, J. Labanyi (eds.), *Spanish Cultural Studies. An Introduction: the Struggle of Modernity*, Oxford, Oxford University Press, 1995, pp. 245-255.

LAZO, A., *La Iglesia, la Falange y el fascismo (un estudio sobre la prensa española de posguerra)*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1998.

LÓPEZ CAMPILLO, E., *La Revista de Occidente y la formación de minorías (1923-1936)*, Madrid, Taurus, 1972.

LÓPEZ MUÑOZ, A., *Capitalismo español: una etapa decisiva*, Algorta (Vizcaya), Zero, 1970.

LULL, J., WALLIS, R., *The Beat of Vietnam*, en J. Lull (ed.), *Popular Music and Communication*, Newbury Park (CA), Sage Publications, 1992, pp. 207-236.

MACHADO, A., *Antología de su prosa. I. Cultura y sociedad*, Madrid, EDICUSA, 1970.

MACCIUCI, R., «Triunfo en perspectiva», *Olivar*, 1, 2000, <http://www.vespito.net/mvm/triunfo.html>

MCQUAIL, D., *Introducción a la teoría de la comunicación de masas*, Barcelona, Paidós, 2000.

MINCHINELA, R., «Entrevista con Luis Carandell», *Contracultura. El Webzine*, 2000, <http://ccultura.blogspot.com/2006/12/clsicos-contracultura-luis-carandell.html>

NOORTWIJK, A. VAN, *Triunfo: de revista ilustrada a revista de las luces (historia y significado de Triunfo, 1946-1982)*, Groningen, Rijksuniversiteit Groningen, 2004.

OSKAM, J., «Censura y prensa franquista como tema de investigación», *Revista de Estudios Extremeños*, 47, 1991, pp. 113-132.

___, *Falange e izquierdismo en Índice (1956-1962): el fin y los medios*, en M. L. Abellán (ed.), *Medio siglo de cultura (1939-1989)*, pp. 169-182.

___, «Las revistas literarias y políticas en la cultura del franquismo», *Letras peninsulares*, 5.3, 1992, pp. 389-405.

POZUELO, [HARO TECGLÉN, E.], «Paráfrasis vaquera», *Hermano Lobo*, 185, 1975, p. 3.

PRESTON, P., *Francisco Franco. La lunga vita del Caudillo*, tít. or. *Franco*, Milano, Mondadori, 2006.

RENAUDET, I., *Un parlement de papier. La presse d'opposition au franquisme durant la dernière décennie de la dictature et la transition démocratique*, Madrid, Casa de Velázquez, 2003.

TIERNO GALVÁN, E., *Cabos sueltos*, Barcelona, Bruguera, 1981.

VÁZQUEZ MONTALBÁN, M., «El socialismo humano de Gramsci. Centenario del nacimiento de un renovador radical del marxismo», *El País*, 24/01/91, p. 3.

—, *La literatura en la construcción de la ciudad democrática*, Barcelona, Crítica, 1998.

WILENSKY, H. L., «Mass Society and Mass Culture: Interdependence or Independence?», *American Sociological Review*, vol. 29, n. 2, 1964, pp. 173-197.

WINTERSON, J., *Immaginazione e realtà*, en ÍD., *L'arte dissidente*, tít. or. *Art Objects. Essays on Ecstasy and Effrontery*, Milano, Mondadori, 2006, pp. 141-158.

6. LA CRÍTICA DE LA LITERATURA

a) Artículos de *TRIUNFO*

AGUIRRE, J., «Georgy Lukács: un inconformista», *Triunfo*, 471, 1971, pp. 5-6.

___, «Ni quito ni pongo rey», *Triunfo*, 488, 1972, p. 43.

___, «Texto sobre Walter Benjamin», *Triunfo*, 470, 1071, pp. 34-35.

ALDEBARÁN, J., [HARO TECGLÉN, E.], «El primer manifiesto de intelectuales. Hace setenta y cinco años, el “caso Dreyfus”», *Triunfo*, 537, 1973, pp. 15-17.

___, «En defensa de la intimidad. El alba de los iconoclastas», *Triunfo*, 502, 1972, pp. 20-21.

ALMAZÁN, F., «Sociología de la novela, estructuralismo y teorías de la ideología», *Triunfo*, 456, 1971, p. 62.

ALONSO DE LOS RÍOS, C., «*Boom* estructuralista», *Triunfo*, 404, 1970, p. 44.

___, «Con Alfonso Sastre: el porvenir de la tragedia», *Triunfo*, 664, 1975, pp. 10-11.

___, «El “infidel” Aranguren», *Triunfo*, 398, 1970, pp. 18-20.

___, «El telespectador Vázquez Montalbán», *Triunfo*, 581, 1973, pp. 80-81.

___, «Hacia una sociología de la literatura», *Triunfo*, 396, 1970, pp. 43-44.

___, «Miseria sexual, miseria social. Del mito a la utopía», *Triunfo*, 456 (extra), 1971, pp. 31-33.

ALTARES, P., «Mitos y cultura *kitsch* en la España del desarrollo», *Triunfo*, 533, 1972, pp. 30-35.

AMORÓS, A., «Novela rosa y fotonovela: Corín Tellado», *Triunfo*, 423 (extra), 1970, pp. 26-28.

ARANGUREN, J. L., «Celebración de Agustín García Calvo», *Triunfo*, 560, 1973, pp. 40-41.

___, «¿De la poesía simbolista a la antropología estructural?», *Triunfo*, 597, 1974, p. 45.

___, «Investigación y formación básica lingüísticas», *Triunfo*, 585, 1973, p. 89.

___, «La crítica mitopoética», *Triunfo*, 579, 1973, p. 56.

___, «Las novelas de Virginia Woolf, hoy», *Triunfo*, 595, 1974, p. 41.

___, «Lévi-Strauss dentro de una tradición literaria», *Triunfo*, 599, 1974, p. 49.

___, «Los géneros literarios», *Triunfo*, 581, 1973, p. 79.

___, «Otro momento de reflexión sobre lo leído», *Triunfo*, 587, 1973, p. 62.

___, «Para una crítica de la crítica estructuralista», *Triunfo*, 577, 1973, p. 67.

___, «Un alto en la lectura», *Triunfo*, 573, 1973, p. 56.

___, «Una gramática literaria estructuralista», *Triunfo*, 575, 1973, p. 64.

___, «Viajero sin equipaje», *Triunfo*, 571, 1973, p. 42.

___, «Wittgenstein y la Viena imperial», *Triunfo*, 565, 1973, pp. 40-41.

ARÉVALO, J. C., «¿Ha muerto don Juan?», *Triunfo*, 633, 1974, pp. 57-59.

AUMENTE, J., «Desmitificación del “éxito rentable”», *Triunfo*, 456 (extra), 1971, pp. 29-31.

___, «¿Estamos preparados para el cambio?», *Triunfo*, 656, 1975, p. 51.

BARTHES, R., «Giordano Bruno y el Aretino», *Triunfo*, 839, 1979, p. 47.

___, «Imaginación y contabilidad ignacianas», *Triunfo*, 488, 1972, pp. 21-22.

___, «La cámara clara: nota sobre la fotografía», *Triunfo*, 9-10, 1981, pp. 85-89.

___, «La crónica de Roland Barthes I», *Triunfo*, 843, 1979, p. 54.

___, «La crónica de Roland Barthes II», *Triunfo*, 844, 1979, p. 54.

___, «La crónica de Roland Barthes III», *Triunfo*, 845, 1979, p. 53.

___, «La crónica de Roland Barthes IV», *Triunfo*, 846, 1979, p. 56.

___, «Lo sagrado / Superman», *Triunfo*, 842, 1979, p. 54.

___, «Mientras viva la lengua», *Triunfo*, 841, 1979, p. 45.

BATLLÓ, J., «Josep Pla. Oficio de escribir, oficio de vivir», *Triunfo*, 534, 1972, pp. 26-31.

BOZAL, V., «La revolución de la imagen», *Triunfo*, 478, 1971, pp. 22-25.

___, «Sobre Chomsky y el estructuralismo», *Triunfo*, 475, 1971, p. 57.

___, «Sobre el grafismo», *Triunfo*, 480, 1971, p. 47.

CABEZALI, R., «¿Cuestión teórica o ética?», *Triunfo*, 439, 1970, pp. 59-61.

CALVO SERRALLER, F., «La escuela de Frankfurt. Hace medio siglo», *Triunfo*, 616, 1974, pp. 40-43.

CARANDELL, L., «El gran rezagado Alfonso Sastre y su encíclica “Hic et nunc”», *Triunfo*, 428, 1970, pp. 27-29.

___, «El pueblo de la tele. Santorcaz, realidad», *Triunfo*, 502, 1972, pp. 26-28.

___, «Informe sobre la lengua catalana», *Triunfo*, 415, 1970, p. 43.

___, «Lewis Carroll en el país de las maravillas», *Triunfo*, 414, 1970, pp. 12-14.

___, «Terenci Moix y el sadismo de nuestra infancia», *Triunfo*, 409, 1970, p. 43.

CASTELLO, G., «Cultura catalana», *Triunfo*, 439, 1970, pp. 57-58.

CEPEDA, L., «Umberto Eco: la revuelta del público», *Triunfo*, 647, 1975, pp. 38-39.

CHAMORRO, E., «Julio Caro Baroja, un cazador de realidades», *Triunfo*, 454, 1971, pp. 44-46.

___, «Las posibilidades del quehacer sociológico», *Triunfo*, 448, 1971, p. 37.

CHAMORRO, E., MARINERO, P., «La industria editorial española. Sectores y niveles», *Triunfo*, 469, 1971, pp. 31-33.

CHAO, R., «Roland Barthes. Sade, Fourier y Loyola, creadores de lenguajes», *Triunfo*, 488, 1972, pp. 20-21.

CONTE, Á., «Una lengua española», *Triunfo*, 404, 1970, pp. 39-40.

CORDERO, M. J., «Unas claves para el Tenorio», *Triunfo*, 581, 1973, pp. 57-61.

DÁVILA, L., [VÁZQUEZ MONTALBÁN, M.], «Estudio abierto», *Triunfo*, 454, 1971, pp. 34-35.

___, «La mujer y Televisión Española», *Triunfo*, 555, 1973, pp. 36-38.

___, «La subcultura», *Triunfo*, 447, 1970, pp. 23-25.

___, «Televisión frente a Literatura», *Triunfo*, 423 (extra), 1970, pp. 50-54.

D. L., «Cultura catalana», *Triunfo*, 401, 1970, p. 41.

___, «Lenguas europeas no oficiales», *Triunfo*, 409, 1970, pp. 39-40.

ECO, U., «Entramos en la edad media», *Triunfo*, 492, 1972, pp. 18-25.

___, «La pirámide de los Tupamaros», *Triunfo*, 458, 1971, pp. 10-13.

___, «Un nuevo Roland Barthes. Un relato para castigar al lector perezoso», *Triunfo*, 409, 1970, p. 44.

___, «Woody Allen», *Triunfo*, 519, 1972, pp. 34-35.

ELORZA, A., «La novela por entregas. ¿Una estafa moral?», *Triunfo*, 536, 1973, pp. 43-44.

___, «Noël Salomon: por una sociología de la cultura española», *Triunfo*, 528, 1972, pp. 44-46.

ESPINAS, J. M., «Amigos y enemigos de la cultura catalana», *Triunfo*, 401, 1970, p. 41.

GALÁN, D., «¡Al rico cine español!», *Triunfo*, 423 (extra), 1970, pp. 42-48.

___, «Frankenstein: a imagen y semejanza del hombre», *Triunfo*, 473, 1971, pp. 51-53.

GARCÍA CAMARERO, E., «La ciencia en el primer tercio del siglo», *Triunfo*, 507 (extra), 1972, pp. 29-34.

_____, «Polémica de la ciencia española», *Triunfo*, 469, 1971, pp. 14-19.

GARCÍA DELGADO, J. L., «Goldmann o la búsqueda del absoluto», *Triunfo*, 439, 1970, p. 43.

GARCÍA RICO, E., «Carmen Martín Gaité, de la literatura a la historia», *Triunfo*, 410, 1970, p. 43.

_____, «Edgar Morin: desde “mayo” hasta “La muerte del hombre”», *Triunfo*, 418, 1970, pp. 30-31.

_____, «Estructuralismo en España», *Triunfo*, 419, 1970, p. 46.

_____, «La Inquisición y la lucha de clases», *Triunfo*, 425, 1970, pp. 14-19.

_____, «Las “reflexiones” de Ayala», *Triunfo*, 419, 1970, p. 45.

GARRIGA MIRÓ, R., «Repaso cultural», *Triunfo*, 439, 1970, pp. 58-59.

GÓMEZ MARÍN, J. A., «Gironella y su público», *Triunfo*, 406, 1970, pp. 43-44.

_____, «Ver, oír y callar», *Triunfo*, 505, 1972, p. 43.

GONZÁLEZ YUSTE, J., «Novela de quiosco y cultura de masas», *Triunfo*, 540, 1973, pp. 44-45.

GRANDE, F. G., PASTOR, E., «¿Ensalada de palos?», *Triunfo*, 435, 1970, pp. 31-32.

GUBERN, R., «Un olimpo de imágenes para el consumo», *Triunfo*, 456 (extra), 1971, pp. 34-40.

GURMÉNDEZ, C., «Expresionismo y realismo», *Triunfo*, 634, 1974, pp. 61-65.

HARO TECGLÉN, E., «En busca de las masas perdidas», *Triunfo*, 456 (extra), 1971, pp. 22-26.

_____, «En torno al indefinible fenómeno del *kitsch*», *Triunfo*, 563, 1973, pp. 20-21.

JIMÉNEZ LOZANO, J., «Los españoles y Américo Castro», *Triunfo*, 475, 1971, pp. 14-16.

LARA, F., «El *boom* del libro político», *Triunfo*, 699, 1976, pp. 15-16.

___, «Un rastreo por la trayectoria de Umberto Eco», *Triunfo*, 473, 1971, pp. 61-62.

___, «Una crítica estructuralista para andar por casa», *Triunfo*, 437, 1970, pp. 37-38.

LÁZARO CARRETER, F., «Con Roman Jakobson en el Escorial», *Triunfo*, 609, 1974, pp. 46-48.

___, «El lugar de la literatura», *Triunfo*, 549, 1973, pp. 32-37.

LLADONOSA, C., «De Ausiàs March a Espriu», *Triunfo*, 403, 1970, p. 40.

LOZANO, J., PEÑA-MARÍN, C., «Umberto Eco: persuadir, pero ¿cómo?», *Triunfo*, 760, 1977, pp. 39-41.

LURGADE DORNAKU, J., «Comunidades culturales», *Triunfo*, 402, 1970, p. 39.

MARTÍN GAITE, C., «De madame Bovary a Marilyn Monroe», *Triunfo*, 439, 1970, pp. 31-39.

MONLEÓN, J., «Subteatro o enajenación popular», *Triunfo*, 423 (extra), 1970, pp. 28-39.

MONTERO PÉREZ, J. M., «Evolución y supervivencia», *Triunfo*, 484, 1972, pp. 31-35.

MOYA, C., «Mistificadores y desmistificadores», *Triunfo*, 456 (extra), 1971, pp. 19-21.

___, «Violencia y sociología», *Triunfo*, 548, 1973, pp. 25-27.

P. A., «Gallego, catalán y castellano», *Triunfo*, 408, 1970, p. 40.

PANERO, L. M., «El vello de Rolando: estructuralismo y modernidad», *Triunfo*, 658, 1975, pp. 73-75.

PRAT CARÓS, J., «Frankenstein: el rebelde», *Triunfo*, 611, 1974, pp. 47-52.

RÁBAGO, J., «El hombre es un animal capaz de mentir», *Triunfo*, 774, 1977, pp. 62-63.

___, «Formalismo y estructuralismo», *Triunfo*, 634, 1974, pp. 83-84.

___, «La lingüística y sus métodos», *Triunfo*, 496, 1972, p. 46.

___, «Lingüística, semiótica y crítica literaria», *Triunfo*, 653, 1975, pp. 53-54.

___, «Lingüística: una investigación en marcha. Entrevista con Lázaro Carreter», *Triunfo*, 728, 1977, pp. 44-45.

___, «Umberto Eco: para qué sirve la semiótica», *Triunfo*, 787, 1978, pp. 36-37.

RAMONET, I., «El imperialismo cultural», *Triunfo*, 773, 1977, pp. 32-33.

RODRÍGUEZ HERNÁNDEZ, R. E., «La sociología imposible», *Triunfo*, 408, 1970, pp. 24-29.

RODRÍGUEZ SANTERBÁS, S., «Filosofía y superstición», *Triunfo*, 523, 1972, pp. 47-48.

___, «La submúsica. Teoría y florilegio de la canción ratonera», *Triunfo*, 423 (extra), 1970, pp. 39-42.

___, «Morfología del cuento», *Triunfo*, 481, 1971, pp. 56-57.

___, «Reivindicación a Lukács», *Triunfo*, 663, 1975, pp. 60-61.

___, «Sociología de la literatura: creación y mercancía», *Triunfo*, 505, 1972, pp. 41-43.

___, «Walter Benjamin, entre nosotros», *Triunfo*, 478, 1971, pp. 54-55.

___, «Walter Benjamin: mohicano de París», *Triunfo*, 514, 1972, p. 42.

ROIG, M., «El catalán en el bachillerato», *Triunfo*, 571, 1973, pp. 28-29.

SARASOLA, L., «Vernacular y jeringonzar», *Triunfo*, 408, 1970, p. 39.

SASTRE, A., «El grito en el cielo», *Triunfo*, 695, 1976, p. 64.

___, «Ensayo sobre Drácula», *Triunfo*, 460, 1971, pp. 34-41.

___, «La imaginación dialéctica», *Triunfo*, 694, 1976, p. 54.

___, «Sentirse objeto», *Triunfo*, 693, 1976, p. 73.

___, «Sin sede y sin grey», *Triunfo*, 433, 1970, pp. 30-32.

___, «Una biografía de Jean Paul Sartre», *Triunfo*, 692, 1976, p. 54.

SAVATER, F., «Actualidad de Saussure», *Triunfo*, 530, 1972, p. 56.

___, «El testamento de la escuela de Frankfurt», *Triunfo*, 680, 1976, pp. 50-51.

___, «Estructuralismo y derecho», *Triunfo*, 588, 1974, pp. 42-43.

___, «Kant y el reino de la libertad», *Triunfo*, 638, 1974, pp. 56-58.

___, «La filosofía analítica en España», *Triunfo*, 584, 1973, p. 73.

___, «La práctica de una teoría crítica», *Triunfo*, 557, 1973, pp. 50-51.

___, «Nietzsche, la escuela de Frankfurt, mayo 68...», *Triunfo*, 541, 1973, p. 39.

___, «Un zamorano contra el texto del mundo», *Triunfo*, 553, 1973, p. 62.

___, «Una disputa fundamental», *Triunfo*, 536, 1973, pp. 44-45.

___, «Y ahora, Nietzsche», *Triunfo*, 480, 1971, p. 50.

SENENT-JOSA, J., «El libro científico en España en 1971», *Triunfo*, 493, 1972, pp. 42-43.

___, «François Jacob: la lógica de lo viviente y la historia de la biología», *Triunfo*, 619, 1974, pp. 30-34.

SERRANO VICENS, R., «Reestructuración regional», *Triunfo*, 404, 1970, p. 40.

S. F. [SIN FIRMA], «Cultura catalana», *Triunfo*, 404, 1970, p. 39.

___, «El nacimiento de Frankenstein», *Triunfo*, 473, 1971, pp. 50-51.

___, «Imitación de la vida», *Triunfo*, 423 (extra), 1970, p. 20.

___, «Lingüística», *Triunfo*, 408, 1970, p. 42.

___, «Napoleón y las matemáticas. Coloquio con Lukács: cibernética y realidad», *Triunfo*, 456, 1971, pp. 6-7.

___, «Otra alternativa cultural», *Triunfo*, 434, 1970, pp. 55-57.

___, «Primer coloquio de literatura comparada», *Triunfo*, 607, 1974, p. 72.

TRÍAS, E., «“Comunicación” y su sombra», *Triunfo*, 436, 1970, p. 34.

___, «La hora de la confusión», *Triunfo*, 428, 1970, pp. 26-27.

- VÁZQUEZ MONTALBÁN, M., «Amigos y enemigos de la cultura catalana», *Triunfo*, 399, 1970, pp. 20-23.
- ___, «Cataluña y el problema del bilingüismo», *Triunfo*, 543, 1973, p. 31.
- ___, «Crónica sentimental de España», *Triunfo*, 462, 1971, pp. 32-33.
- ___, «Crónica sentimental de España I: Los años cuarenta», *Triunfo*, 380, 1969, pp. 30-36.
- ___, «Crónica sentimental de España II: Casi todo en Technicolor», *Triunfo*, 381, 1969, pp. 29-35.
- ___, «Crónica sentimental de España III: Cuando Di Stefano y Kubala llenaban los estadios», *Triunfo*, 382, 1969, pp. 29-35.
- ___, «Crónica sentimental de España IV: Los felices sesenta», *Triunfo*, 383, 1969, pp. 35-40.
- ___, «Crónica sentimental de España V: *American way of life*», *Triunfo*, 384, 1969, pp. 40-43.
- ___, «El asalto a la intimidad del hombre. La memoria del poder», *Triunfo*, 500, 1972, pp. 22-25.
- ___, «El final de la aventura», *Triunfo*, 456 (extra), 1971, pp. 26-28.
- ___, «El grafismo entre el bien y el mal», *Triunfo*, 480, 1971, pp. 28-29; ÍD., «Lo noble y lo plebeyo. Equipo Crónica: más allá del pop», *Triunfo*, 479, 1971, pp. 27-29.
- ___, «El imperialismo cultural catalán», *Triunfo*, 431, 1970, p. 32.
- ___, «El maldito embrollo de la cultura escrita», *Triunfo*, 499, 1972, pp. 31-35.
- ___, «El pueblo de la tele. Santorcaz, ficción», *Triunfo*, 502, 1972, pp. 28-29.
- ___, «Enjundia y literatura», *Triunfo*, 423 (extra), 1970, pp. 21-24.
- ___, «Escribir en catalán, publicar en catalán», *Triunfo*, 471, 1971, pp. 40-41.
- ___, «Himnos y subcultura», *Triunfo*, 466, 1971, pp. 36-37.
- ___, «La utopía de San Umberto Eco, ni virgen ni mártir», *Triunfo*, 495, 1972, pp. 22-26.
- ___, «Libros sobre información», *Triunfo*, 564, 1973, pp. 44-45.
- ___, «Quinientos títulos en catalán», *Triunfo*, 486, 1972, p. 43.
- ___, «Reflexiones sobre los show en Celtiberia», *Triunfo*, 449, 1971, pp. 16-17.
- ___, «Walter Benjamin, benjamineado», *Triunfo*, 495, 1972, pp. 43-44.

VERICAT, J., «La escuela de Frankfurt y Nietzsche», *Triunfo*, 540, 1973, pp. 40-41.

V. S., «Lengua y clase social», *Triunfo*, 403, 1970, pp. 39-40.

ZURITA, Á., «Aranguren: frente a consumo, utopía», *Triunfo*, 482, 1971, pp. 22-23.

b) Textos

BARTHES, R., ESCARPIT, R., GOLDMANN, L. [ET AL.], *Literatura y sociedad: problemas de metodología en sociología de la literatura*, Barcelona, Martínez Roca, 1969.

BUENO MARTÍNEZ, G., «¿Quién fue Aranguren?», *El Mundo*, 21/04/1996.

CARANDELL, L., *Celtiberia Show*, Madrid, Guadiana de Publicaciones, 1970.

___, «Y España era celtiberia», *El País Digital*, 2000, <http://www.elpais.com/especiales/2000/franco/carandel.htm>

EZCURRA CARRILLO, J. Á., *Crónica de un empeño dificultoso*, en A. Alted, P. Aubert (eds.), *Triunfo en su época*, Madrid, Casa de Velázquez – Ediciones Pléyades, 1995, pp. 365-690.

GOLDMANN, L., *Marxismo y ciencias humanas*, Buenos Aires, Amorrortu Editores, 1975.

MCQUAIL, D., *Introducción a la teoría de la comunicación de masas*, Barcelona, Paidós, 2000 (3ª ed. revisada y ampliada; título original: *Mass Communication Theory: An Introduction*, Third Edition, London, Sage Publications, 1994).

MINCHINELA, R., «Entrevista con Luis Carandell», *Contracultura El Webzine*, 2000, <http://ccultura.blogspot.com/2006/12/clsicos-contracultura-luis-carandell.html>

SALOMON, N., *La campagne de Nouvelle Castille a la fin du XVIe. siècle, d'après les Relaciones topográficas*, Paris, SEVPEN, 1964.

___, *Recherches sur le thème paysan dans la comedia au temps de Lope de Vega*, Bordeaux, Féret & Fils, 1965.

SASTRE, A., *Revolución y crítica de la cultura*, Hondarribia (Gipuzkoa), HIRU, 1995 (1ª ed. Barcelona, Grijalbo, 1970).

VÁZQUEZ MONTALBÁN, M., *Crónica sentimental de España*, Barcelona, De Bolsillo, 2003 (1ª ed. Barcelona, Lumen, 1971).

___, *Informe sobre la información*, Barcelona, Editorial De Bolsillo, 2008 (1ª ed. Barcelona, Ediciones Fontanella, 1963).

___, *La literatura en la construcción de la ciudad democrática*, Barcelona, Crítica, 1998.

___, *Manifiesto subnormal*, Barcelona, Kairós, 1970 (después en *Escritos subnormales*, Barcelona, Mondadori, 2000).

7. LA NARRATIVA

a) Artículos de *TRIUNFO*

ABELLÁN, J. L., «Ramiro de Maeztu o la voluntad de poder», *Triunfo*, 592, 1974, pp. 23-26.

AGUIRRE, J., «Sobre *La cara de Dios*, respuesta de Jesús Aguirre», *Triunfo*, 549, 1973, p. 45.

ALFAYA, J., «Augusto Roa Bastos, en Madrid», *Triunfo*, 723, 1976, p. 73.

___, «Investigación viva», *Triunfo*, 698, 1976, pp. 65-66.

ALONSO DE LOS RÍOS, C., «Juan Goytisolo sin tierra», *Triunfo*, 673, 1975, pp. 26-28.

___, «La historia de nuestra adolescencia», *Triunfo*, 461, 1971, p. 47.

___, «Una policíaca de Vázquez Montalbán», *Triunfo*, 660, 1975, p. 69.

___, «Vaz de Soto: novela y diálogo moral», *Triunfo*, 776, 1977, p. 57.

ALONSO MONTERO, X., «La literatura gallega de hoy: un fenómeno conflictivo», *Triunfo*, 498, 1972, pp. 36-37.

___, «Neira Vilas, en Galicia», *Triunfo*, 524, 1972, pp. 53-54.

ÁLVAREZ VILLAR, A., «Predecir lo que está ocurriendo», pp. 78-82.

AMORÓS, A., «Novela rosa y fotonovela: Corín Tellado», *Triunfo*, 423 (extra), 1970, pp. 26-28.

___, «Sobre una novela inédita de Baroja: *Madrid en la revolución*», *Triunfo*, 511, 1972, pp. 38-39.

ARAGÓN, M., «De nuevo sobre la novela de Azaña», *Triunfo*, 586, 1973, p. 17.

_____, «Manuel Azaña, premio Planeta 1973», *Triunfo*, 584, 1973, pp. 53-55.

ARENAS, M. Á., HARO IBARS, E., «La ciencia ficción a la conquista de lo imaginario», *Triunfo*, 765, 1977, pp. 34-37.

ARIAS, J. C., «El cuento gallego», *Triunfo*, 488, 1972, p. 40.

ARMAS MARCELO, J. J., «Vargas Llosa: entre el Perú, el Pen y Pantaleón», *Triunfo*, 716, 1976, pp. 48-50.

AYALA, F., «Sindéresis de Azorín», *Triunfo*, 610, 1974, pp. 60-62.

BARONESA D'ORCY, [VÁZQUEZ MONTALBÁN, M.], «El Premio Barral 1971 o Todos los caminos llevan a la Hispanidad», *Triunfo*, 471, 1971, p. 43.

_____, «La batalla de Covadonga y la Ostpolitik», *Triunfo*, 526, 1972, p. 56.

BARRAL, C., «Enfrentamientos novelísticos de continente a continente», *Triunfo*, 522, 1972, pp. 36-37.

_____, «Puntualización de motivos. Enfrentamientos novelísticos de continente a continente», *Triunfo*, 522, 1972, pp. 36-37.

BARRETO, L. L., «Confesiones de Gabriel García Márquez», *Triunfo*, 574, 1973, pp. 50-51.

BATLLÓ, J., «Gonzalo Torrente Ballester a estas alturas de la edad», *Triunfo*, 581, 1973, pp. 62-65.

BAYON, M., «Los terribles curas», *Triunfo*, 806, 1978, p. 42.

_____, «Pedrolo: el peso de lo heterodoxo», *Triunfo*, 654, 1973, p. 42.

BERBÉN, P., [HARO TECGLÉN, E.], «Galdós, en *Le Monde*», *Triunfo*, 426, 1972, p. 38.

- BLANCO AGUINAGA, C., «El 98, la tradición liberal burguesa», *Triunfo*, 507 (extra), 1972, pp. 5-11.
- BLANCO-AMOR, E., «El idioma gallego, hoy», *Triunfo*, 611, 1974, pp. 43-45.
- BOSQUET, M., DANIEL, J., «El último Marcuse», *Triunfo*, 540, 1973, pp. 18-21.
- BRADBURY, R., «El Peaton», *Triunfo*, 489 (extra), 1972, pp. 75-77.
- BUIZA, C., «Historia de amor», *Triunfo*, 489 (extra), 1972, pp. 92-94.
- BURGOS, A., «El INLE. ¿Una fábrica de *bestsellers*?», *Triunfo*, 647, 1975, pp. 32-33.
—, «María: simplemente un desclasamiento», *Triunfo*, 665, 1975, p. 63.
- CÁMARA, S., [VÁZQUEZ MONTALBÁN, M.], «Los humoristas», *Triunfo*, 483, 1972, p. 11.
- CAPMANY, M. A., «Escribir en catalán», *Triunfo*, 560, 1973, pp. 28-31.
- CARANDELL, L., «Terenci Moix y el sadismo de nuestra infancia», *Triunfo*, 409, 1970, p. 43.
- CARO BAROJA, P., «No se puede hablar de descubrimiento», *Triunfo*, 509, 1972, p. 45.
- CASTRO, X., MARÍN, X., PATIÑO, R., «Dibujantes gallegos», *Triunfo*, 490, 1972, p. 40.
- CATOIRA, M., «Un novelista gallego», *Triunfo*, 489, 1972, p. 42.
- CELA, C. J., «Leyendo el Quijote en busca de una sola palabra», *Triunfo*, 434 (extra), 1970, pp. 25-27.
- CEPEDA, L., «Umberto Eco: la revuelta del público», *Triunfo*, 647, 1975, pp. 38-39.

CHAMORRO, E., «Del esfuerzo imaginativo y las traiciones de la transcripción: *El obsceno pájaro de la noche*», *Triunfo*, 456, 1971, p. 61.

___, «El humanismo gráfico de Chumy-Chúmez», *Triunfo*, 470, 1971, p. 36.

___, «La novela policíaca. Un género que siempre da de sí», *Triunfo*, 517, 1972, pp. 36-39.

CHAO, R., «Alejo Carpentier: una literatura inmensa», *Triunfo*, 613, 1974, pp. 48-51.

___, «Augusto Roa Bastos, así se reescribe la historia», *Triunfo*, 801, 1978, pp. 70-72.

___, «Carlos Fuentes: recomponer el mosaico mexicano», *Triunfo*, 705, 1976, pp. 42-43.

___, «El caso Reynold González», *Triunfo*, 796, 1978, pp. 54-56.

___, «Giscard, N. Sarraute, Kubrick», *Triunfo*, 716, 1976, p. 62.

___, «La “consagración” de Carpentier», *Triunfo*, 1977, pp. 18-19.

CHAO, R., RAMONET, I., «Muerte, poesía y paradojas. Borges habla de todo», *Triunfo*, 792, 1978, pp. 62-65.

CHUMY-CHÚMEZ, [GONZÁLEZ CASTRILLO, J. M.], «Prensa *underground*», *Triunfo*, 434, 1970, pp. 49-51.

CONDE MURUAIS, P., «Hacia el desarrollo de la novela gallega», *Triunfo*, 484, 1972, p. 46.

CRUZ RUIZ, J., «Domingo Pérez Minik: una crítica muy contaminada», *Triunfo*, 576, 1973, p. 71.

CUADRADO, J., «Los guiones de ciencia-ficción en España», pp. 72-74.

CUADRADO, J., FONTES, I., «Mafalda, o de la amarga realidad», *Triunfo*, 487, 1972, p. 46.

DANIEL, J., BOSQUET, M., «El último Marcuse», *Triunfo*, 540, 1973, pp. 18-21.

- DNEPROV, A., «Los cangrejos corren por la isla», *Triunfo*, 489 (extra), 1972, pp. 29-34.
- DOMÉNECH, R., «*La ciudad y los perros*, de Mario Vargas Llosa», *Triunfo*, 104, 1964, p. 71.
- DOMINGO, X., «Rehabilitación del doctor Felipe Trigo, novelista sexólogo español», *Triunfo*, 434 (extra), 1970, pp. 28-30.
- ELORZA, A., «El humor y la política. En la muerte de Robledano», *Triunfo*, 598, 1974, pp. 42-45.
- _____, «Inman Fox: el joven Maetzu y el socialismo», *Triunfo*, 606, 1974, p. 77.
- ESTEBAN, J., «Joaquín Belda y la novela erótica», *Triunfo*, 794, 1978, pp. 66-67.
- _____, «Manuel Andújar o la literatura del arraigo», *Triunfo*, 562, 1973, p. 42.
- _____, «Un realismo militante. Ciges Aparicio, en su centenario», *Triunfo*, 588, 1974, pp. 36-37.
- ESTÉVEZ, C., PERNAS, M., «Rescate de Rafael Dieste», *Triunfo*, 612, 1974, pp. 50-52.
- FERNAUD, P., «Crónica de la nada hecha pedazos», *Triunfo*, 548, 1973, p. 53.
- FERRERAS, J. I., «Fotonovelas para latinos», *Triunfo*, 565, 1973, pp. 34-36.
- _____, «Galdós y los gochistas de 1868», *Triunfo*, 560, 1973, pp. 42-43.
- _____, «La novela policíaca o la falsa inquietud», *Triunfo*, 613, 1974, pp. 40-43.
- FERRES, A., «El miedo al futuro en nuestra narrativa», *Triunfo*, 812, 1978, p. 33.
- FONTES, I., «El arte de la contracultura», *Triunfo*, 508, 1972, p. 47.
- _____, «Fotonovela y alienación», *Triunfo*, 521, 1972, pp. 45-46.
- _____, «Nostalgia y dialéctica de los comics», *Triunfo*, 542, 1973, pp. 44-45.
- _____, «Por una semántica de los comics», *Triunfo*, 511, 1972, p. 46.

___, «Superman y Batman, otra vez en España», *Triunfo*, 489, 1972, pp. 46-47.

FONTES, I., CUADRADO, J., «Mafalda, o de la amarga realidad», *Triunfo*, 487, 1972, p. 46.

FONTES, I., LARA, F., «Comics y SF. La historieta española, el destino de América y Europa: lo sofisticado y la moda», pp. 58-65.

FRABETTI, C., «La ciencia-ficción como fenómeno cultural», *Triunfo*, 489 (extra), 1972, pp. 24-28.

FUENTES, C., «El español, ¿lengua imperial?», *Triunfo*, 807, 1978, pp. 52-53.

___, «El límpido deseo de Luis Buñuel», *Triunfo*, 783, 1978, pp. 36-37.

___, «Juan Martínez, pintor en Nueva York», *Triunfo*, 892, 1978, pp. 44-45.

___, «La comedia del poder», *Triunfo*, 790, 1978, pp. 42-43.

___, «La lectura épica del poder», *Triunfo*, 832, 1979, pp. 54-55.

___, «La novela, compensación de la historia y alternativa del tiempo», *Triunfo*, 820, 1978, pp. 54-55.

GALÁN, D., «La biografía soñada de Chumy-Chúmez», *Triunfo*, 559, 1973, p. 39.

___, «La taquillera del Metro», *Triunfo*, 449, 1971, pp. 24-26.

GALÁN, D., LARA, F., «Cine y SF: cualquier tiempo futuro fue peor», pp. 50-58.

___, «Ibáñez, un stajanovista de la historieta», *Triunfo*, 485, 1972, pp. 34-37.

___, «Real como la vida misma», *Triunfo*, 455, 1971, pp. 32-33.

GARCÍA ALJAQUEN, «¿Epitafio para un boom?», *Triunfo*, 532, 1972, pp. 53-54.

GARCÍA MÁRQUEZ, G., «Operación Carlota (I). Los cubanos en Angola», *Triunfo*, 730, 1977, pp. 19-23.

___, «Operación Carlota (y II). Victoria en Angola», *Triunfo*, 731, 1977, pp. 27-31.

___, «Un año después», *Triunfo*, 751, 1977, pp. 52-56.

- GARCÍA RICO, E., «El inventario de J. C. Trulock», *Triunfo*, 409, 1970, pp. 43-44.
- ___, «El último Nadal», *Triunfo*, 410, 1970, p. 44.
- ___, «Galdós, vivo», *Triunfo*, 408, 1970, p. 42.
- ___, «Jorge Cela Trulock: “Me aburre escribir”», *Triunfo*, 422, 1970, p. 37.
- ___, «Muchos nombres famosos, un nombre nuevo», *Triunfo*, 447, 1970, pp. 28-31.
- ___, «Un nuevo nombre para el *boom*: José Donoso», *Triunfo*, 442, 1970, pp. 18-19.
- ___, «Vargas Llosa: una gran novela política», *Triunfo*, 399, 1970, pp. 44-45.
- GASCA, L., «La mil y una galaxias», *Triunfo*, 489 (extra), 1972, pp. 66-72.
- GIBSON, I., «La vida secreta de Henry Spencer Ashbee», *Triunfo*, 777, 1977, pp. 40-41.
- GILIO, M. E., «Borges o el riesgo de ser Borges», *Triunfo*, 624, 1974, pp. 30-32.
- ___, «García Márquez: “Escribir bien es deber revolucionario nuestro”, *Triunfo*, 753, 1977, pp. 44-45.
- GIMFERRER, P., «Juan Benet, de nuevo en Región», *Triunfo*, 475, 1971, pp. 54-55.
- ___, «Zamacois o el pasado», *Triunfo*, 485, 1972, p. 43.
- GÓMEZ MARÍN, J. A., «Borges: los trucos perfectos», *Triunfo*, 477, 1971, p. 55.
- ___, «Ernesto Sábato: “Mi actitud es transracional”», *Triunfo*, 774, 1977, pp. 60-61.
- ___, «El naturalismo de Galdós», *Triunfo*, 498, 1972, pp. 46-47.
- ___, «*La cara de Dios*: Valle, de la “entrega” al “esperpento”», *Triunfo*, 541, 1973, pp. 30-31.
- ___, «La familia de León Roch», *Triunfo*, 525, 1972, pp. 47-48.
- ___, «La novela española actual», *Triunfo*, 481, 1971, p. 53.
- ___, «La verdadera verdad de una farsa», *Triunfo*, 532, 1972, p. 53.
- ___, «Los plagios de Valle-Inclán», *Triunfo*, 543, 1973, pp. 43-44.
- ___, «Los toques de Antonio Burgos», *Triunfo*, 482, 1971, pp. 49-50.
- ___, «Maeztu, un folletín para un centenario», *Triunfo*, 648, 1975, pp. 40-42.
- ___, «Otro libro sobre la novela española», *Triunfo*, 585, 1973, pp. 90-91.

___, «Ramón Pérez de Ayala en la novela española», *Triunfo*, 489, 1972 p. 44.

___, «Santos Sanz: *Tendencias de la novela*», *Triunfo*, 526, 1972, p. 59.

___, «Vaz de Soto: *Diálogos del anochecer*», *Triunfo*, 530, 1972, 53.

GONZÁLEZ, J. F., «La novela gallega. Nueva ruptura con la realidad», *Triunfo*, 487, 1972, p. 43.

GONZÁLEZ BERMEJO, E., «García Márquez: ahora doscientos años de soledad», *Triunfo*, 441, 1970, pp. 12-18.

___, «La imaginación como arma política», *Triunfo*, 654, 1975, pp. 46-47.

GONZÁLEZ TREJO, H., «A propósito del Premio Barral», *Triunfo*, 485, 1972, p. 40.

GONZÁLEZ YUSTE, J., «Sherlock Holmes: la nostalgia de un género», *Triunfo*, 554, 1973, pp. 55-56.

GOYTISOLO, J., «Escritores, críticos y fiscales», *Triunfo*, 683, 1976, pp. 46-50.

___, «La España de *La Celestina*», *Triunfo*, 674, 1975, pp. 18-23.

___, «Notas sobre *La Lozana andaluza*», *Triunfo*, 689, 1976, pp. 50-55.

___, «Quevedo: la obsesión excremental», *Triunfo*, 710, 1976, pp. 38-42.

___, «Severo Sarduy: el lenguaje del cuerpo», *Triunfo*, 719, 1976, pp. 58-60.

GUBERN, R., «En defensa del erotismo», *Triunfo*, 697, 1976, pp. 50-51.

HARO IBARS, E., «*De Vulgari Zyklon B Manifestante*», *Triunfo*, 666, 1975, pp. 53-54.

___, «Invención de un mundo, invención de un lenguaje», *Triunfo*, 783, 1978, pp. 46-47.

___, «La ciencia ficción a la conquista de lo imaginario», *Triunfo*, 765, 1977, pp. 34-37.

HARO IBARS, E., ARENAS, M. Á., «La ciencia ficción a la conquista de lo imaginario», *Triunfo*, 765, 1977, pp. 34-37.

- HARO TECGLEN, E., «Contracultura y tecnocracia», *Triunfo*, 430, 1970, p. 38.
- ___, «Política-ficción», *Triunfo*, 489 (extra), 1972, pp. 20-23.
- ___, «Tebeo y literatura marginal en España», *Triunfo*, 699, 1976, pp. 69-70.
- INGLÉS, T., «Teatro y SF: del R.U.R. al Living», *Triunfo*, 489 (extra), 1972, pp. 83-85.
- IÑIGO MADRIGAL, L., «García Márquez: una reflexión sobre el poder», *Triunfo*, 662, 1975, p. 72.
- JOVER, J. L., «Cortázar: “Muchas esperanzas se han visto frustradas”. Chile, Argentina, Uruguay», *Triunfo*, 606, 1974, pp. 57-61.
- LARA, F., «Goscinnny, el padre de Asterix», *Triunfo*, 536, 1973, pp. 36-37.
- LARA, F., FONTES, I., «Comics y SF. La historieta española, el destino de América y Europa: lo sofisticado y la moda», *Triunfo*, 489 (extra), 1972, pp. 58-65.
- LARA, F., GALÁN, D., «Cine y SF: cualquier tiempo futuro fue peor», *Triunfo*, 489 (extra), 1972, pp. 50-58.
- MÁRQUEZ, B., «García Márquez: “Es un crimen no tener participación política activa”», *Triunfo*, 708, 1976, pp. 44-46.
- MÁRQUEZ REVIRIEGO, V., «Baroja: historia de un inédito», *Triunfo*, 509, 1972, p. 45.
- ___, «*El precursor*: un monólogo para seguir», *Triunfo*, 660, 1975, p. 62.
- ___, «La vuelta de Ciges Aparicio», *Triunfo*, 704, 1976, p. 51.
- ___, «Proceso a la narrativa española», *Triunfo*, 690, 1976, pp. 50-51.
- MARTÍN, A., «Documentación y bibliografía», *Triunfo*, 489 (extra), 1972, pp. 95-96.
- MARTÍN GAITE, C., «Los malos espejos», *Triunfo*, 511, 1972, pp. 34-35.

MARTÍNEZ, S., «Constructores de futuros: los autores de ciencia-ficción», *Triunfo*, 489 (extra), 1972, pp. 86-91.

MARTÍNEZ CACHERO, M., «Censura y novela», *Triunfo*, 585, 1973, pp. 61-64.

MARTÍNEZ LÁINEZ, F., «Onetti o el escepticismo mortal», *Triunfo*, 652, 1975, p. 52.

MATEO, L., «John Barth, o el placer de narrar», *Triunfo*, 726, 1976, p. 60.

MÉNDEZ FERRÍN, X. L., «Camilo J. Cela. El novelista es el moralista y biógrafo de su tiempo», *Triunfo*, 528, 1972, pp. 38-41.

MENDOZA, P. A., «El libro negro de Chile. Habla Julio Cortázar», *Triunfo*, 622, 1974, pp. 22-24.

—, «García Márquez, 18 años atrás», *Triunfo*, 597, 1974, pp. 34-35.

—, «Mario Vargas Llosa: machismo y feminismo», *Triunfo*, 595, 1974, pp. 28-29.

MILLÁS COVAS, J., «Vicente Blasco Ibáñez, periodista y político», *Triunfo*, 571, 1973, pp. 30-35.

MOIX, A. M., «Los complejos del padre de Mafalda», *Triunfo*, 502, 1972, p. 43.

MONLEÓN, J., «Objetivo: Pérez Galdós», *Triunfo*, 462, 1971, pp. 28-31.

MONTERO, I., «La novela española de 1955 hasta hoy», *Triunfo*, 507 (extra), 1972, pp. 86-95.

MORER ERREA, M., «José Donoso: “Estoy cansado de hacer maletas”», *Triunfo*, 497, 1972, pp. 38-39.

ORTEGA, J., «Preguntas a Juan Goytisolo», *Triunfo*, 592, 1974, pp. 35-37.

OSORIO, M., «Las dos caras de la imaginación. Entrevista con Julio Cortázar», *Triunfo*, 762, 1977, pp. 42-43.

PARAMIO, L., «La ciencia en la ciencia-ficción», *Triunfo*, 489 (extra), 1972, pp. 41-54.

PEREDA, R. M., «*City Life*, o lo que se puede hacer con un *puzzle*», *Triunfo*, 643, 1975, pp. 38-39.

PÉREZ GUTIÉRREZ, F., «La crisis modernista», *Triunfo*, 653, 1975, pp. 42-45.

___, «Un Unamuno inédito», *Triunfo*, 635, 1974, pp. 52-55.

QUEIZÁN, M. J., «¿Por qué es barroca la literatura gallega?», *Triunfo*, 622, 1974, pp. 30-31.

QUIJANO, J., «Francisco Candel, un obrero de la pluma», *Triunfo*, 654, 1973, pp. 32-33.

RÁBAGO, J., «Lingüística: una investigación en marcha. Entrevista con Lázaro Carreter», *Triunfo*, 728, 1977, pp. 44-45.

RODRÍGUEZ PADRÓN, J., «Isaac Montero: el realismo posible», *Triunfo*, 640, 1975, pp. 47-48.

RODRÍGUEZ SANTERBÁS, S., «C. J. C.: vivir de las rentas», *Triunfo*, 420, 1970, pp. 47-48.

___, «Galdós, novelista primerizo», *Triunfo*, 444, 1970, pp. 40-41.

___, «La irresistible ascensión del galo Astérix», *Triunfo*, 413, 1970, p. 43.

___, «Literatura infantil y colonialismo ideológico», *Triunfo*, 435, 1970, p. 38.

___, «La novela-testimonio: de Oscar Lewis a Miguel Barnet», *Triunfo*, 448, 1971, pp. 36-37.

___, «La saga / busca de G. T. B.», *Triunfo*, 517, 1972, p. 44.

___, «Jorge Luis Borges, en su laberinto», *Triunfo*, 472, 1971, p. 55.

- ROIG, M., «El aliento poético de Mercé Rodoreda», *Triunfo*, 572, 1973, pp. 35-39.
- _____, «El catalán en el bachillerato», *Triunfo*, 571, 1973, pp. 28-29.
- _____, «Primer encuentro de escritores catalanes», *Triunfo*, 701, 1976, pp. 46-47.
- RUIZ GARCÍA, E., «Tecnología y dictadura», *Triunfo*, 502, 1972, pp. 10-12.
- SAAVEDRA, L., «La novela insinuada de Antonio Ferres», *Triunfo*, 552, 1973, p. 45.
- SALAS, J. T. DE, «La ciudad de los canguros. Entrevista con Mario Vargas Llosa», *Triunfo*, 412, 1970, pp. 22-23.
- SALCEDO, E., «Entre Martínez Ruiz y “Azorín”. Revisión polémica», *Triunfo*, 563, 1973, pp. 30-33.
- SANTANA, J. G., «Con Vargas Llosa en las afueras de la catedral», *Triunfo*, 459, 1971, pp. 22-25.
- _____, «La vuelta de Cortázar en 80 rounds», *Triunfo*, 477, 1971, pp. 36-39.
- _____, «Muertes, resurrecciones, triunfos, agonías. Alejo Carpentier», *Triunfo*, 437, 1970, pp. 28-31.
- SANTOS, D., «Monstruos, robots, invasores: los temas de la ciencia-ficción», *Triunfo*, 489 (extra), 1972, pp. 12-18.
- SASTRE, A., «Popeye: racismo al alcance de la infancia», *Triunfo*, 582, 1973, pp. 60-61.
- S. F. [SIN FIRMA], «El caso Alfaguara», *Triunfo*, 397, 1970, p. 44.
- _____, «La novela criminal», *Triunfo*, 428, 1970, pp. 37-38.
- SOTO, J., «La novela gallega. Un género que no existe», *Triunfo*, 487, 1972, p. 43.
- TORRENTE BALLESTER, G., «El erotismo en la calle y alrededores», *Triunfo*, 434 (extra), 1970, pp. 43-46.

UTRERA, R., «Vaz de Soto: la educación franquista en un colegio de curas», *Triunfo*, 793, 1978, p. 36.

VÁZQUEZ MONTALBÁN, M., «Blanco White: la maldición del renegado», *Triunfo*, 592, 1974, pp. 34-35.

___, «De Maragall a Brossa», *Triunfo*, 560, 1973, p. 45.

___, «Enjundia y literatura», *Triunfo*, 423, 1970, pp. 21-24.

___, «Escribir en catalán, publicar en catalán», *Triunfo*, 471, 1971, pp. 40-41.

___, «Españología», *Triunfo*, 411, 1970, pp. 22-25.

___, «Juan Goytisolo o la reivindicación de Boabdil el chico», *Triunfo*, 451, 1971, pp. 62-64.

___, «La ciencia-ficción: entre la utopía y el *Reader's Digest*», *Triunfo*, 489 (extra), 1972, pp. 6-11.

___, «¡La *gauche divine*! Un informe subnormal sobre un fantasma cultural», *Triunfo*, 452, 1971, pp. 21-25.

___, «Si Azaña levantara la cabeza», *Triunfo*, 578, 1973, p. 67.

___, «Un Premio Nadal tranquilo», *Triunfo*, 398, 1970, pp. 43-44.

VICENT CERNUDA, J. M., «*La cara de Dios*», *Triunfo*, 547, 1973, p. 44.

VIGIL, L., «Cuando la SF se queda en ficción», *Triunfo*, 489 (extra), 1972, pp. 34-40.

VILUMARA, M., [BATLLÓ, J.], «El “gran momento” de García Hortelano», *Triunfo*, 531, 1972, pp. 55-56.

___, «Isaac Montero: luz y taquígrafos», *Triunfo*, 543, 1973, pp. 44-45.

___, «La postnovelística de Vázquez Montalbán», *Triunfo*, 604, 1974, pp. 73-74.

___, «Los asesinos del orden», *Triunfo*, 601, 1974, p. 56.

___, «Los Premios de la Crítica», *Triunfo*, 551, 1973, p. 47.

___, «Para rechazar una dimisión», *Triunfo*, 592, 1974, p. 42.

VIÑAS, D., «El Paraguay de Roa Bastos», *Triunfo*, 710, 1976, pp. 50-51.

YAHNI, R., «La novela y sus teorías», *Triunfo*, 631, 1974, p. 77.

_____, «Psicoanálisis y novela», *Triunfo*, 618, 1974, pp. 49-50.

ZYLBERSTEIN, J.-C., «Georges Simenon: “No soy un intelectual”», *Triunfo*, 427, 1970, pp. 26-27.

b) Textos

ÁLVAREZ, B., *Corín Tellado*, Madrid, Grupo Libro 88, 1992.

AMORÓS, A., *Sociología de una novela rosa*, Madrid, Taurus, 1968.

BARDAVÍO, J., *La estructura del poder en España: sociología política de un país*, Madrid, Ibérico europea de ediciones, 1969.

BASANTA, Á., *Literatura de la postguerra: la narrativa*, Madrid, Cincel, 1986.

BONOLIS, L. (ED.), *Storia dell'editoria d'Europa*, Firenze, Shakespeare and Company, 1994.

CARMONA GONZÁLEZ, Á., *Corín Tellado: el erotismo rosa*, Madrid, Espasa Calpe, 2002.

CASTELLET, J. M. (ED.), *Nueve novísimos poetas españoles*, Barcelona, Ediciones Península, 2007 (1ª ed. Barcelona, Barral, 1970).

CORTÁZAR, J., *Rayuela*, Buenos Aires, Sudamericana, 1963.

DIOS RUIZ COPETE, J. DE, *Introducción y proceso a la nueva narrativa andaluza*, Sevilla, Publicaciones de la Diputación Provincial, 1976.

DONOSO, J., *Historia personal del boom*, Madrid, Alfaguara, 1999.

FORTES, J. A., *La nueva narrativa andaluza: una lectura de sus textos*, Rubí (Barcelona), 1990.

FRANQUELO, R. (ED.), *Aislada órbita*, Las Palmas, Inventarios Provisionales, 1973.

FUENTES, C., *La muerte de Artemio*, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 1962.

GANCHO HERNÁNDEZ, C., *Premi letterari in Spagna*, en L. Bonolis (ed.), *Storia dell'editoria d'Europa*, Firenze, Shakespeare and Company, 1994, 2 vols., I, pp. 385-396.

GARCÍA MÁRQUEZ, G., *Cien años de soledad*, Buenos Aires, Sudamericana, 1967.

_____, *El otoño del Patriarca*, Buenos Aires, Sudamericana, 1975.

GENETTE, G., *Palimpsestes. La littérature au second degré*, París, Seuil, 1982.

GONZÁLEZ, M. T., *Corín Tellado, medio siglo de novela de amor (1946-1996)*, Oviedo, Pentalfa, 1998.

GOYTISOLO, J., *El furgón de cola*, París, Ruedo Ibérico, 1967.

_____, *Reivindicación del conde don Julián*, México, Joaquín Mortiz, 1970.

LEZAMA LIMA, J., *Paradiso*, La Habana, Ediciones Unión, 1966.

LÓPEZ DE ABIADA, J. M., *Desde la otra ladera: opiniones de escritores españoles sobre el boom en torno a los 70*, en J. M. López de Abiada, J. Morales Saravia (eds.), *Boom y*

Postboom *desde el nuevo siglo: impacto y recepción*, Madrid, Verbum, 2005, pp. 99-133.

LÓPEZ DE ABIADA, J. M., MORALES SARAVIA, J. (EDS.), *Boom y Postboom desde el nuevo siglo: impacto y recepción*, Madrid, Verbum, 2005.

MAEZTU, R. DE, *La guerra del Transvaal y los misterios de la Banca de Londres*, prólogo de E. Inman Fox, Madrid, Taurus, 1974.

MAINER, C., *El consumo de la cultura*, en ÍD., *De postguerra (1951-1990)*, Barcelona, Crítica, 1994, pp. 116-142.

MARTÍNEZ CACHERO, J. M., *La novela española entre 1936 y 1980. Historia de una aventura*, Madrid, Castalia, 1985.

MORALES LOMAS, F., *Literatura de Andalucía. Narradores del siglo XX*, Málaga, Consejería de Educación de la Junta de Andalucía, 2001.

_____, *Narrativa andaluza fin de siglo (1975-2002)*, Málaga, Ediciones Aljaima, 2005.

POHL, B., *El postboom en España. Mercado y edición (1973-1985)*, en J. M. López de Abiada, J. Morales Saravia (eds.), *Boom y Postboom desde el nuevo siglo: impacto y recepción*, Madrid, Verbum, 2005, pp. 208-247.

RUIZ GARCÍA, E., *La descolonización de la cultura*, Barcelona, Planeta, 1972.

SCHELESINGER, P., «On National Identity», *Social Science Information*, 25, 1987, pp. 219-264.

SHAW, D. L., *Nueva narrativa hispanoamericana*, Madrid, Cátedra, 1983.

SOLDEVILA DURANTE, I., *La novela desde 1936*, Madrid, Alhambra, 1980, 2 vols.

TELLADO, C., [TELLADO LÓPEZ, M. DEL SOCORRO], *Corín Tellado, 60 años de novela de amor*, Oviedo, Dirección General de Promoción Cultural y Política Lingüística, 2007.

VARGAS LLOSA, M., *Conversación en la catedral*, Barcelona, Seix Barral, 1969.

—, *La ciudad y los perros*, Madrid, Alfaguara, 1997 (1ª edición Barcelona, Seix Barral, 1963).

8. POESÍA

a) Artículos de *TRIUNFO*

ALBORNOZ, A. DE, «Antonio Machado: homenaje (1875-1975)», *Triunfo*, 652, 1975, pp. 26-33.

___, «César Vallejo: poesía y vida», *Triunfo*, 671, 1975, pp. 30-31.

___, «El modernismo, ayer y hoy», *Triunfo*, 635, 1974, p. 81.

___, «Juan Ramón Jiménez, “maestro de maestros”», *Triunfo*, 557, 1973, pp. 32-35.

___, «Poetas gallegos contemporáneos», *Triunfo*, 619, 1974, p. 48.

___, «Relectura de José Hierro», *Triunfo*, 626, 1974, pp. 64-65.

___, «Una nueva antología de Jorge Guillén», *Triunfo*, 600, 1974, pp. 52-53.

___, «Vicente Huidobro: antipoeta y mago», *Triunfo*, 597, 1974, pp. 46-47.

ALMAZÁN MARCOS, F., «Experimentalismo poético N.O.», *Triunfo*, 465, 1971, pp. 43-44.

ALEJO, J., «La música acallada de Francisco Pino», *Triunfo*, 710, 1976, pp. 51;53.

___, «Música celestial y otros poemas», *Triunfo*, 613, 1974, p. 63.

ALMAZÁN MARCOS, F., «Portugal: “O nosso amargo cancionero”», *Triunfo*, 527, 1972, pp. 38-39.

ALONSO DE LOS RÍOS, C., «Antonio Machado, aún prohibido», *Triunfo*, 666, 1975, p. 20.

___, «Con León Felipe en Chapultepec», *Triunfo*, 604, 1974, pp. 10-13.

___, «Jorge Guillén, poeta “impuro”», *Triunfo*, 594, 1974, 45.

___, «José Bergamín y su *Cruz y Raya*», *Triunfo*, 615, 1974, pp. 34-37.

___, «Nobel para Velingtona», *Triunfo*, 768, 1977, pp. 72-73.

___, «Ridruejo: yunque del aire», *Triunfo*, 699, 1976, p. 65.

___, «Una carta de León Felipe y noticia de Juan Larrea», *Triunfo*, 605, 1974, p. 66.

- ALONSO MONTERO, X., «Cincuentenario de *Ronsel*», *Triunfo*, 620, 1974, p. 51.
- ___, «El poeta gallego Lorenzo Varela retorna del exilio», *Triunfo*, 763, 1977, pp. 50-51.
- ÁLVAREZ PALACIOS, F., «Sevilla: en el centenario de Antonio Machado», *Triunfo*, 671, 1975, pp. 16-17.
- ARTAUD, A., «Rebelión contra la poesía», *Triunfo*, 460, 1971, p. 54.
- BARONESA D'ORCY, [VÁZQUEZ MONTALBÁN, M.], «Comunicación o incomunicación», *Triunfo*, 524, 1972, pp. 8-9.
- ___, «El escándalo Solzhenitsin», *Triunfo*, 491, 1972, pp. 45-47.
- ___, «El Premio Barral 1971 o Todos los caminos llevan a la Hispanidad», *Triunfo*, 471, 1971, p. 43.
- ___, «Erskine Caldwell, el superviviente», *Triunfo*, 476, 1971, p. 93.
- ___, «La batalla de Covadonga y la “Ostpolitik”», *Triunfo*, 526, 1972, p. 56.
- ___, «“La gauche qui rit”, in memoriam», *Triunfo*, 481, 1971, p. 59.
- ___, «Por los siglos de los siglos, cada loco con su tema», *Triunfo*, 479, 1971, p. 56.
- BATLLÓ, J., «Raimon al vent del mon», *Triunfo*, 546, 1973, pp. 32-35.
- BÉCARUD, J., «Bécarud y *Cruz y Raya*», *Triunfo*, 625, 1974, pp. 54-55.
- BENET, J., «Juan Benet sobre una crítica de Martín Vilumara», *Triunfo*, 528, 1972, p. 59.
- BERGAMÍN, J., «Respuesta de J. Bergamín a J. Bécarud», *Triunfo*, 628, 1974, p. 55.
- BLANCO AGUINAGA, C., «El realismo progresista de Antonio Machado», *Triunfo*, 708, 1976, pp. 40-43.

BURGOS, A., «Antonio Machado como planta siderúrgica», *Triunfo*, 738, 1977, pp. 28-29.

___, «Machado, prohibido en su tierra», *Triunfo*, 685, 1976, p. 51.

CABALLERO BONALD, J. M., «Últimas escaramuzas de la virtud o los infortunios de la poesía española», *Triunfo*, 447, 1970, pp. 33-35.

CALVO TORRES, M., «Serrat-Hernández», *Triunfo*, 543, 1973, p. 40.

CAMP, A., CHAO, R., «Neruda por Neruda», *Triunfo*, 476, 1971, pp. 17-23.

CANO, J. L., «Literatura y política. ¿Quién politiza a quién?», *Triunfo*, 706, 1976, p. 49.

___, «Vicente Aleixandre, desde la pasión a la meditación», *Triunfo*, 768, 1977, pp. 74-75.

___, «Vicente Aleixandre y sus *Diálogos del conocimiento*», *Triunfo*, 598, 1974, p. 54.

CASTRO-FIGUEROA, J., «Serrat y Miguel Hernández», *Triunfo*, 541, 1973, p. 40.

CERNUDA, L., «Soledades de España (con el Museo del Pueblo)», *Triunfo*, 484, 1972, p. 47.

CHAMORRO, E., «Aleixandre, en la colección *Fuendetodos*», *Triunfo*, 490, 1972, p. 45.

___, «El amor por omisión o quizá una sátira», *Triunfo*, 470, 1971, p. 35.

___, «Sarrión, un “novísimo” fronterizo», *Triunfo*, 450, 1971, p. 38.

CHAMORRO GAY, J., NÚÑEZ, A., «Cultura e industria», *Triunfo*, 397, 1970, pp. 39-40.

CHAO, R., «Cabanillas, censurado», *Triunfo*, 621, 1974, pp. 32-33.

___, «Con Vicente Aleixandre», *Triunfo*, 768, 1977, p. 76.

___, «El verdadero rostro de Lautréamont», *Triunfo*, 769, 1977, p. 45.

___, «Entrevista con Juan Marinello», *Triunfo*, 519, 1972, pp. 43-44.

___, «José Miguel Ullán: escritor por legítima defensa», *Triunfo*, 439, 1970, p. 64.

___, «Mario Benedetti. Otro Uruguay, otra literatura, otra crítica y otro hombre», *Triunfo*, 731, 1977, pp. 44-45.

DIP, J. E., «Bruce Cook: “La Generación *Beat*”», *Triunfo*, 659, 1975, pp. 74-75.

___, «Felizmente, poemas de Valéry», *Triunfo*, 641-642, 1975, p. 56.

___, «Yeats, bilingüe», *Triunfo*, 600, 1974, pp. 51-52.

DURÁN, J. A., «Recuerdo de Ramón Cabanillas», *Triunfo*, 726, 1976, pp. 52-53.

ESCAPA, E., «Una poética mesetaria», *Triunfo*, 689, 1976, p. 68.

ESTEBAN, J., «El poeta José Bergamín», *Triunfo*, 603, 1974, p. 63.

___, «Juan Ramón Jiménez, en una nueva antología», *Triunfo*, 581, 1973, p. 80.

___, «La segunda salida de “Palabra sobre palabra”», *Triunfo*, 536, 1973, p. 43.

___, «Marinero en Roma», *Triunfo*, 542, 1973, p. 45.

___, «Un texto rescatado de Luis Cernuda», *Triunfo*, 484, 1972, p. 47.

ESTÉVEZ, C., PERNAS, M., «Celso Emilio Ferreiro: poesía, testimonio, emigración», *Triunfo*, 595, 1974, pp. 42-43.

FELIPE, L., «Responso... a la poesía muerta. Un inédito de León Felipe», *Triunfo*, 816, 1978, pp. 52-55.

FONT, D., «Octogenario Foix. “Soy catalanista en el plano ético, no político”», *Triunfo*, 551, 1973, pp. 38-41:41.

GACIÑO, J. A., «Poesía cubana en tiempos difíciles», *Triunfo*, 463, 1971, p. 44.

GARCÍA CALVO, A., «Hablando en Roma con Alberti», *Triunfo*, 553, 1973, pp. 40-45.

GARCÍA RAYO, A., «En Florencia con Jorge Guillén», *Triunfo*, 571, 1973, pp. 43-44.

GARCÍA RICO, E., «Blas de Otero: “Historias fingidas y verdaderas”», *Triunfo*, 437, 1970, p. 38.

___, «Celaya: Lorca, la Residencia, el estructuralismo», *Triunfo*, 426, 1970, p. 37.

___, «Celaya, premiado», *Triunfo*, 340, 1968, p. 12.

___, «Claudio Rodríguez: el hombre que escribía al caminar», *Triunfo*, 434, 1970, pp. 61-62.

___, «Cummings, gran poeta», *Triunfo*, 412, 1970, p. 43.

___, «¿Dónde está Blas de Otero?», *Triunfo*, 415, 1970, pp. 43-44.

___, «El argumento de la obra», *Triunfo*, 414, 1970, pp. 43-44.

___, «Hikmet, compromiso y nostalgia», *Triunfo*, 423, 1970, p. 64.

___, «José Hierro, “juanramonísimo”», *Triunfo*, 432, 1970, p. 36.

___, «La “beat generation”», *Triunfo*, 438, 1970, pp. 41-42.

___, «La empresa poética de Celaya», *Triunfo*, 402, 1970, p. 42.

___, «La poesía de Ángel González», *Triunfo*, 405, 1970, p. 47.

___, «Lezama Lima: visto por Goytisolo», *Triunfo*, 406, 1970, p. 42.

___, «“Los pequeños infiernos”», *Triunfo*, 428, 1970, p. 38.

___, «Notas sobre un tiempo confuso», *Cuadernos para el diálogo*, 1970.

___, «Poesía “social”», *Triunfo*, 167, 1965, p. 7.

___, «Un prerrevolucionario», *Triunfo*, 430, 1970, p. 39.

___, «Vivir para contarlo», *Triunfo*, 403, 1970, p. 43.

GILIO, M. E., «Mi nombre es Pablo por arte de palabra», *Triunfo*, 569, 1973, pp. 34-36.

GIMFERRER, P., «La poesía de Claudio Rodríguez», *Triunfo*, 472, 1971, pp. 54-55.

GONZÁLEZ, Á., «Celaya, 30 años después (Juan de Leceta)», *Triunfo*, 730, 1977, pp. 42-45.

GONZÁLEZ BERMEJO, E., «Georgette Vallejo: “Como una estela de tu muerte”», *Triunfo*, 691, 1976, pp. 48-49.

GUILLÉN, N., «Recuerdos de García Lorca», *Triunfo*, 698, 1976, p. 17.

GULLÓN, R., «El último Juan Ramón», *Triunfo*, 650, 1975, pp. 44-45.

HARANBURU-ALTUNA, L., «Gabriel Aresti: “La poesía es un medio de educación de las masas”», *Triunfo*, 666, 1975, pp. 44-45.

HARO IBARS, E., «En busca de un nuevo lenguaje: experimentos poéticos», *Triunfo*, 682, 1976, pp. 28-29.

_____, «Esplendor negro», *Triunfo*, 764, 1977, pp. 52-53.

_____, «Lord Byron, revuelta y dandysmo», *Triunfo*, 695, 1976, p. 76.

_____, «Poesía y rock», *Triunfo*, 761, 1977, p. 56.

HERNÁNDEZ, M., «Celso Emilio Ferreiro, en Celanova», *Triunfo*, 667, 1975, pp. 52-53.

_____, «Jorge Guillén: “Y otros poemas”», *Triunfo*, 623, 1974, pp. 41-42.

HORMIGÓN, J. A., «Trabajos poéticos de Valverde», *Triunfo*, 764, 1977, p. 52.

ICARDO, J. A., «Lectura de un proceso de lectura», *Triunfo*, 608, 1974, p. 77.

LARREA, J., «A León Felipe. Un homenaje frustrado», *Triunfo*, 694, 1976, pp. 48-49.

LÓPEZ BARRIO, F., «Carlos Edmundo de Ory: de la vida, la poesía, el exilio y otras incertidumbres», *Triunfo*, 809, 1978, p. 46.

MACCANTI, A., «De “Vida de un hombre”», *Triunfo*, 618, 1974, pp. 47-48.

MACHADO, A., «Las prosas vivas de Antonio Machado», *Triunfo*, 446, 1970, pp. 7-13.

MARFIL, J. A., «Ángel González: charla informal con un poeta», *Triunfo*, 725, 1976, pp. 64-65.

MÁRQUEZ REVIRIEGO, V., «Madrid: homenaje a Miguel Hernández», *Triunfo*, 698, 1976, p. 67.

MARTÍN GAITE, C., «Cuarto a espadas sobre las coplas de postguerra», *Triunfo*, 529, 1972, pp. 36-39.

MARTÍNEZ, F., «Lezama Lima: “A todos soy deudor”», *Triunfo*, 604, 1974, pp. 56-61.

_____, «Nicolás Guillén, poeta nacional», *Triunfo*, 599, 1974, pp. 34-37.

MILLÁS, J., «El homenaje a Miguel Hernández», *Triunfo*, 697, 1976, p. 13.

_____, «Juan Gil-Albert: meditación autobiográfica», *Triunfo*, 756, 1977, pp. 34-36.

_____, «Juan Gil-Albert: un poeta-isla», *Triunfo*, 617, 1974, pp. 36-39.

MILLER, H., «Lautréamont», *Triunfo*, 448, 1971, pp. 20-21.

MONLEÓN, J., «Brossa, ese desconocido cada vez más famoso», *Triunfo*, 570, 1973, pp. 44-45.

_____, «Con Josefina Manresa, la de Miguel Hernández», *Triunfo*, 639, 1974, pp. 36-43.

_____, «Fuentevaqueros: homenaje a García Lorca», *Triunfo*, 698, 1976, pp. 16-17.

_____, «Homenaje catalán a Lorca», *Triunfo*, 720, 1976, pp. 73-74.

_____, «Poesía surrealista en España», *Triunfo*, 621, 1974, pp. 46-47.

_____, «Quijotismo, crítica y revolución», *Triunfo*, 574, 1973, pp. 51-53.

MORENO, G., «La poesía, hoy», *Triunfo*, 440, 1970, pp. 33-34.

NAVAL GARAVILLA, M., «Ante el centenario de “Martín Fierro”», *Triunfo*, 541, 1973, pp. 42-44.

NAVARRO, F., «Miguel Hernández, treinta y cuatro años después», *Triunfo*, 689, 1976, p. 31.

NERUDA, P., «Carta a los poetas españoles», *Triunfo*, 580, 1973, p. 27.

_____, «Carta de Pablo Neruda a Miguel Hernández», *Triunfo*, 575, 1973, pp. 18-19.

_____, «Las memorias de Neruda», *Triunfo*, 605, 1974, pp. 40-44.

NÚÑEZ, A., CHAMORRO GAY, J., «Cultura e industria», *Triunfo*, 397, 1970, pp. 39-40.

PEREDA, R. M., «Pasolini, entre la calle y la palabra», *Triunfo*, 687, 1976, pp. 54-55.

PÉREZ GUTIÉRREZ, F., «Canto de frontera de Antonio Machado», *Triunfo*, 674, 1975, pp. 28-29.

RÁBAGO, J., «Bassani: un “yo” sin paliativos», *Triunfo*, 619, 1974, p. 50.

_____, «El anarcoliberalismo vital de e. e. cummings», *Triunfo*, 577, 1973, pp. 69-70.

_____, «Huesos de sepia», *Triunfo*, 598, 1974, pp. 56;61.

_____, «Ungaretti», *Triunfo*, 420, 1970, p. 47.

_____, «Wirrwarr», *Triunfo*, 667, 1975, pp. 51-52.

RACIONERO, L., «Del Tao a Mao», *Triunfo*, 493, 1973, pp. 8-12.

RAGUÉ, M. J., «Conversación con Lawrence Ferlinghetti. La Generación *Beat* de North Beach. San Francisco», *Triunfo*, 457, 1971, pp. 22-24.

RAMOS ESPEJO, A., «Homenaje a García Lorca», *Triunfo*, 696, 1976, p. 51.

REJANO, J., «Antonio Machado: última imagen. Notas para un centenario», *Triunfo*, 654, 1975, pp. 48-49.

RIVIÈRE, M., «Pedro Gimferrer», *Triunfo*, 408, 1970, p. 44.

RODRÍGUEZ PADRÓN, J., «Canon», *Triunfo*, 582, 1973, p. 73-74.

_____, «Cintio Vitier: la fidelidad interior», *Triunfo*, 596, 1974, pp. 43-44.

_____, «“Juan Ramón Jiménez”, de Ángel González», *Triunfo*, 638, 1974, pp. 83-85.

_____, «La poesía de las cosas», *Triunfo*, 592, 1974, pp. 43-44.

___, «Poesía USA», *Triunfo*, 654, 1975, p. 61.

___, «Spoon River», *Triunfo*, 623, 1974, p. 42.

RODRÍGUEZ SANTERBÁS, S., «Doce poetas rumanos», *Triunfo*, 530, 1972, pp. 53-54.

___, «El Bardo, vuelta a empezar», *Triunfo*, 690, 1976, pp. 52-53.

___, «Hans Magnus Enzensberger: Alemania en minúsculas», *Triunfo*, 494, 1972, pp. 43-44.

___, «La imaginación romántica», *Triunfo*, 525, 1972, p. 47.

___, «Lautréamont: un poeta sin rostro», *Triunfo*, 442, 1970, pp. 41-42.

___, «No ha sido muy sincera nuestra historia...», *Triunfo*, 631, 1974, pp. 78-79.

___, «“Postismo” y poesía maldita», *Triunfo*, 433, 1970, pp. 37-38.

___, «William Blake, entre el cielo y el infierno», *Triunfo*, 496, 1972, p. 45.

SÁENZ, F., «Sí a Serrat», *Triunfo*, 545, 1973, p. 52.

SALCEDO, E., «Jorge Guillén, doctor Honoris Causa», *Triunfo*, 771, 1977, p. 67.

SAVATER, F., «La gran aventura de Hölderlin», *Triunfo*, 696, 1976, pp. 66-67.

___, «La soledad y la historia», *Triunfo*, 527, 1972, pp. 47-48.

S. F. [SIN FIRMA], «Castellet, Premio Taurus 1970», *Triunfo*, 444, 1970, p. 42.

___, «El Nobel de Aleixandre. Premio a una cultura», *Triunfo*, 768, 1977, p. 15.

___, «Los nuevos poetas de Cuba», *Triunfo*, 419, 1970, p. 45.

___, «Pablo Neruda ha muerto», *Triunfo*, 574, 1973, p. 12.

SUÁREZ, L., «Pedro Garfias: condenado a poeta», *Triunfo*, 769, 1977, pp. 38-39.

ULLÁN, J. M., «José Ángel Valente: poeta sin identidad», *Triunfo*, 430, 1970, p. 38.

___, «Tiempo confuso», *Triunfo*, 451, 1971, pp. 57-58.

VÁZQUEZ MONTALBÁN, M., «Amigos y enemigos de la cultura catalana», *Triunfo*, 399, 1970, pp. 20-23.

- ___, «Bajo el signo polémico», *Triunfo*, 447, 1970, pp. 26-27.
- ___, «Carlos Barral, a la “recherche du temps perdu”», *Triunfo*, 438, 1970, pp. 40-41.
- ___, «Castellet o la ética de la infidelidad», *Triunfo*, 446, 1970, pp. 28-29.
- ___, «Días de libros y rosas», *Triunfo*, 413, 1970, pp. 30-31.
- ___, «El canto inacabado», *Triunfo*, 575, 1973, pp. 14-16.
- ___, «El maldito embrollo de la cultura escrita», *Triunfo*, 499, 1972, pp. 31-35.
- ___, «En la muerte de Josep Carner», *Triunfo*, 419, 1970, p. 44.
- ___, «Escribir en catalán, publicar en catalán», *Triunfo*, 471, 1971, pp. 40-41.
- ___, «Homenaje nacional a Miguel Hernández», *Triunfo*, 695, 1976, p. 19.
- ___, «La mujer española en las canciones», *Triunfo*, 439, 1970, pp. 39-42.
- ___, «La perpetua iniciación a las posiciones críticas de Castellet», *Triunfo*, 476, 1971, p. 95.
- ___, «Seix y Barral, se aproxima el desenlace», *Triunfo*, 412, 1970, p. 43.
- ___, «Seix y Barral, segundo acto», *Triunfo*, 406, 1970, p. 42.
- ___, «Sordina para el caso Seix y Barral», *Triunfo*, 399, 1970, p. 44.
- ___, «Un jurado para el Biblioteca Breve», *Triunfo*, 456, 1971, p. 62.
- VILUMARA, M., [BATLLÓ, J.], «El callejón sin salida», *Triunfo*, 610, 1974, p. 71.
- ___, «El exilio y el reino de José Ángel Valente», *Triunfo*, 1973, 557, p. 49.
- ___, «Gimferrer en catalán», *Triunfo*, 525, 1972, p. 51.
- ___, «Palabras que no se lleva el viento», *Triunfo*, 582, 1973, p. 73.
- ___, «Presencia de Vicente Aleixandre», *Triunfo*, 614, 1974, p. 55.
- ___, «Respuesta de Martín Vilumara», *Triunfo*, 528, 1972, p. 59.

ZAMBRANO, M., «*Hora de España*. El número perdido», *Triunfo*, 629, 1974, pp. 46-49.

b) Textos

BATLLÓ, J. (ED.), *Antología de la nueva poesía española*, Barcelona, El Bardo, 1968.

BENET, J. (ED.), *Dionisio Ridruejo: de la Falange a la oposición*, Madrid, Taurus, 1976.

CANO, J. L. (ED.), *Antología de la nueva poesía española*, Madrid, Gredos, 1963.

CASTELLET, J. M. (ED.), *Cuarenta años de poesía (1939-1979)*, en O. Lottini, M. C. Ruta (eds.), *La cultura spagnola durante e dopo il franchismo. Atti del convegno internazionale di Palermo, 4-6 maggio 1979*, Roma, CADMO, 1982, pp. 169-186.

___, *Nueve novísimos poetas españoles*, Barcelona, Ediciones Península, 2007 (1ª ed. Barcelona, Barral, 1970).

___, *Veinte años de poesía española. Antología 1939-1959*, Barcelona, Seix Barral, 1960.

CELAYA, G., *Antología poética*, Madrid, Alianza Editorial, 1977.

CERNUDA, L., *Desolación de la Quimera (1956-1962)*, México, Joaquín Mortiz, 1962.

DEBICKI, A., «La poesía postmoderna de los novísimos: una nueva postura ante la realidad y el arte», *Ínsula*, 505, 1989, pp. 15-16.

FERRARI, M. B., «Crónica de una polémica anunciada: Nueve Novísimos poetas españoles», www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/library?e=d-000-00---0eventos--00-0-0--0prompt-10---4-----0-11--1-es-50---20-about---00031-001-1-0utfZz-8-00&cl=CL2.1&d=HASHf681bbd7798b568b315c86&x=1.

FOSSEY, J.-M., «La poesía heterodoxa de José Miguel Ullán», *Madrid*, 11/11/70.

FRANCISCO GUINEA, C. DE, «La poesía experimental en España en una entrevista con Fernando Millán», 23/05/97, www.ucm.es/info/especulo/numero6/millan.htm

GARCÍA BERRIO, A., «El imaginario cultural en la estética de los Novísimos», *Ínsula*, 508, 1989, pp. 13-15.

GONZÁLEZ, Á., *Muestra de algunos procedimientos narrativos y de las actitudes sentimentales que habitualmente comportan*, Madrid, Turner, 1976.

_____, *Palabra sobre palabra*, Barcelona, Barral Editores, 1972.

JIMÉNEZ MARTOS, L. (ED.), *Nuevos poetas españoles*, Madrid, Ágora, 1961.

LOTTINI, O., RUTA, M. C. (EDS.), *La cultura spagnola durante e dopo il franchismo. Atti del convegno internazionale di Palermo, 4-6 maggio 1979*, Roma, CADMO, 1982.

LUIS, L. DE (ED.), *Poesía Social. Antología (1939-1968)*, Madrid, Alfaguara, 1969.

MANTERO, M. (ED.), *Poesía española contemporánea (1939-1965)*, Barcelona, Plaza & Janés, 1966.

NERUDA, P., *Confieso que he vivido: memorias*, Barcelona, Seix Barral, 1974.

NICOLÁS, C., «Novísimos (1966-1988): notas para una poética», *Ínsula*, 505, 1989, pp. 11;13-14.

ORTEGA, J. (ED.), *César Vallejo*, Madrid, Taurus, 1975.

OTERO, B. DE, *Poesía con nombres*, Madrid, Alianza-Alfaguara, 1977.

PANERO, L. M., *Agujero llamado Nevermore*, edición de J. Taléns, Madrid, Cátedra, 2000.

SILES, J., «Los Novísimos: la tradición como ruptura, la ruptura como tradición», *Ínsula*, 505, 1989, pp. 9-11.

TALÉNS, J., *De la publicidad como método historiográfico. La generación poética española de 1970*, Valencia, Centro de semiótica y teoría del espectáculo, 1989.

URRUTIA, J., «Las antologías de poesía española de 1950 a 1969», *Ínsula*, 721-722, 2007, pp. 23-26.

YAGÜE LÓPEZ, P., *La poesía en los setenta. Los Novísimos, referencia de una época*, A Coruña, Universidade da Coruña, 1997.

9. TEATRO

a) Artículos de *TRIUNFO*

ALCALÁ, Á., «Trías, Escartín y Hegel», *Triunfo*, 437, 1970, p. 33.

ARRABAL, F., «Carta de Arrabal», *Triunfo*, 645, 1975, p. 19.

ARRIZABALAGA, B. DE, «*Oratori per un home sobre la terra*. Drama para creyentes, drama para ateos», *Triunfo*, 409, 1970, pp. 14-15.

ARTAUD, A., «Rebelión contra la poesía», *Triunfo*, 460, 1971, p. 54.

BEIRAS, J. M., «Galicia», *Triunfo*, 453, 1971, pp. 29;31-32.

CABEZALI, R., «¿Cuestión teórica o ética?», *Triunfo*, 439, 1970, pp. 59-61.

___, «La polémica sobre Sastre», *Triunfo*, 436, 1970, pp. 35-36.

CALÓ, B., «*Las moscas*, en provincias», *Triunfo*, 451, 1971, p. 58.

CAMPO VIDAL, M., «No hay pacto que valga para Els Joglars», *Triunfo*, 789, 1978, pp. 60-61.

CANO, J. L., «Crónica de Humilladero», *Triunfo*, 568, 1973, p. 44.

___, «España y los españoles en las cartas de Moratín», *Triunfo*, 574, 1973, pp. 40-41.

CAPMANY, M. A., «Brecht ha entrado por la puerta falsa», *Triunfo*, 461, 1971, p. 51.

___, «Tiempo de generación», *Triunfo*, 525, 1972, pp. 32-33.

CARANDELL, L., «El gran rezagado Alfonso Sastre y su encíclica “Hic et nunc”», *Triunfo*, 428, 1970, pp. 27-29.

CHAO, R., «Albert Boadella, otra generación de exiliados», *Triunfo*, 794, 1978, p. 64.

___, «Dario Fo de bufón a crítico», *Triunfo*, 627, 1974, pp. 42-43.

___, «El Lebrijano en Nancy, o los peligros de un festival», *Triunfo*, 466, 1971, p. 52.

___, «Quejío, en París», *Triunfo*, 504, 1972, pp. 64-65.

___, «Teatro español en la Sorbona», *Triunfo*, 534, 1972, pp. 46-47.

___, «Un gallego por Europa», *Triunfo*, 454, 1971, p. 29.

CONDE MURUAIS, P., «Teatro gallego en Ribadavia», *Triunfo*, 554, 1973, pp. 70-71.

CORBALÁN, P., [MARTÍNEZ CORBALÁN ALONSO, F.], «Sastre contra los “progresistas”, los “progresistas” contra Sastre», *Informaciones*, 20/08/1970.

___, «Sastre, objeto de polémica», *El Noticiero Universal*, 19/08/1970.

CORDERO, M. J., «Unas claves para el Tenorio», *Triunfo*, 581, 1973, pp. 57-61.

CORONADO, C., «Londres 1973: World Theatre Season», *Triunfo*, 562, 1973, pp. 32-34.

___, «Londres: temporada de teatro internacional. World Theatre Season», 1972, *Triunfo*, 509, 1972, pp. 35-37.

ELORZA, A., «Teatro y sociedad en la España barroca», *Triunfo*, 515, 1972, p. 45.

ENRIQUE, D., «Teatro gallego y grupos gallegos de teatro», *Triunfo*, 592, 1974, pp. 47-48.

ERROTERA, P., «*Irrintzi*, un grito de esperanza», *Triunfo*, 755, 1977, pp. 45-46.

ESCUADERO, J. M., «Trías: “autofilósofo”», *Triunfo*, 435, 1970, p. 30.

GALÁN, D., «El pasaporte del teatro español», *Triunfo*, 503, 1972, p. 58.

___, «El TEI: ¿reinar después de morir?», *Triunfo*, 523, 1972, p. 39.

GALÁN, D., LARA, F., «Adolfo Marsillach: la decisión de no renunciar», *Triunfo*, 472, 1971, pp. 51-53.

___, «Antonio Buero Vallejo: ¿un “tigre domesticado”?», *Triunfo*, 454, 1971, pp. 32-34.

___, «Antonio Gala: de la justicia a la esperanza», *Triunfo*, 533, 1972, pp. 42-45.

___, «Conchita Velasco. Una actriz que quiere empezar a pensar...», *Triunfo*, 525, 1972, pp. 38-39.

___, «El TEI: una nueva mentalidad», *Triunfo*, 480, 1971, pp. 42-44.

___, «José Luis: lenguaje, orden y dolor», *Triunfo*, 549, 1973, pp. 38-40.

___, «Martín Descalzo a dos barajas», *Triunfo*, 518, 1972, pp. 39-41.

___, «Miguel Mihura. Burgués con espíritu de “clochard”», *Triunfo*, 500, 1972, pp. 40-43.

GARCÍA SOLER, J., «Las superaciones», *La Vanguardia*, 23/08/1970.

GARRIGA MIRO, R., «Repaso cultural», *Triunfo*, 439, 1970, pp. 58-59.

GONZÁLEZ, F., «Arrabal en la torre de marfil», *Triunfo*, 805, 1978, pp. 38-39.

GRANDE, F. G., PASTOR, E., «¿Ensalada de palos?», *Triunfo*, 435, 1970, pp. 31-32.

GRASET MARTI, E., «“Las salvajes...” en Valencia», *Triunfo*, 512, 1972, pp. 38-39.

GUZMÁN, E. DE, «Del esperpento a la realidad. *La hija del Capitán* y el famoso crimen del capitán Sánchez», *Triunfo*, 782, 1978, pp. 44-48.

HORMIGÓN, J. A., «Arrabal, un regreso polémico», *Triunfo*, 744, 1977, pp. 44-47.

___, «Esas cuevas prehistóricas», *Triunfo*, 584, 1973, pp. 60-61.

___, «La semana española de Peter Weiss», *Triunfo*, 605, 1974, pp. 50-53.

___, «Lorca en Estocolmo», *Triunfo*, 631, 1974, pp. 68-69.

- _____, «Un modo distinto de hacer teatro», *Triunfo*, 748, 1977, pp. 40-43.
- _____, «Teatro en Londres. De Ibsen a Lorca, pasando por Shakespeare», *Triunfo*, 571, 1973, pp. 36-37.
- IGLESIAS FEIJOO, L., «Sobre el teatro de Buero», *Triunfo*, 546, 1973, pp. 44-45.
- JAWIEN', A., [WOJTYLA, K.], «La tienda del orfebre», *Triunfo*, 825, 1978, pp. 36-40.
- LARA, F., «Alwin Nikolais: el teatro total existe», *Triunfo*, 526, 1972, pp. 44-47.
- _____, «El regreso de Lauro Olmo. En Salamanca con “Cronicón del Medioevo”», *Triunfo*, 579, 1973, pp. 42-43.
- _____, «*Volpone* visto por Akelarre», 624, 1974, pp. 45-46.
- LUZÁN, J., «La libertad de expresión, entre rejas», *Triunfo*, 779, 1977, pp. 14-16.
- M. F., «Incomunicación», *Triunfo*, 436, 1970, p. 36.
- MENÉNDEZ AYUSO, E., «Un público en busca de autor. El teatro español, hoy», *Triunfo*, 541, 1973, pp. 32-35.
- MILLÁS, J., «Valencia y el teatro: fin de una polémica», *Triunfo*, 613, 1974, pp. 68-69.
- MONLEÓN, J., «A la búsqueda de una pantomima popular», *Triunfo*, 495, 1972, pp. 36-38.
- _____, «A propósito de *La filla del mar* de Guimerá», *Triunfo*, 453, 1971, pp. 13-14.
- _____, «Acostarse de cuatro en cuatro», *Triunfo*, 770, 1977, pp. 63-64.
- _____, «Albert Boadella, el director de Els Joglars», encarcelado, *Triunfo*, 778, 1977, pp. 68-70.
- _____, «Alberti, en Barcelona», 395, 1969, p. 46.
- _____, «Al fin, *Lucas de Bohemia*», *Triunfo*, 426, 1970, pp. 39-40.
- _____, «Alcoy 77. Un premio del País Valenciano», *Triunfo*, 777, 1977, p. 63.
- _____, «*Antígona* o las aportaciones del texto», *Triunfo*, 468, 1971, p. 73.

- ___, «Avignon: los dos festivales», *Triunfo*, 517, pp. 47-48.
- ___, «Barcelona: el festival de los decorados sospechosos», *Triunfo*, 470, 1971, pp. 46-47.
- ___, «Barcelona: la temporada autogestionada», *Triunfo*, 710, 1976, p. 57.
- ___, «Barcelona: teatro marginal», *Triunfo*, 455, 1971, pp. 46-47.
- ___, «Baroja. Una crítica del teatro español», *Triunfo*, 486, 1972, pp. 22-24.
- ___, «Belgrado: presencia española y el último Ronconi. Una *Orestiada* de 6 horas», *Triunfo*, 524, 1972, pp. 36-37.
- ___, «Berlín: dos García Lorca», *Triunfo*, 523, 1972, pp. 53-55.
- ___, «Bilbao: *Luces de Bohemia*», *Triunfo*, 234, 1966, p. 10.
- ___, «Brecht 39, teatro didáctico», *Triunfo*, 656, 1975, p. 89.
- ___, «Cádiz: lo que cuesta ser independiente», *Triunfo*, 420, 1970, pp. 52-53.
- ___, «Cambios en los teatros nacionales», *Triunfo*, 434, 1970, pp. 63-64.
- ___, «Caracas: política y teatro», *Triunfo*, 695, 1976, pp. 80-81.
- ___, «*Castañuela 70*, una revista crítica... de cámara y ensayo», *Triunfo*, 431, 1970, pp. 36-37.
- ___, «Castelao por el Teatro Circo de La Coruña», *Triunfo*, 770, 1977, p. 63.
- ___, «Catorce años después», *Triunfo*, 730, 1977, p. 55.
- ___, «Censura, teatro y democracia», 729, 1977, pp. 55-56.
- ___, «Ciclo de teatro actual en Alcoy», *Triunfo*, 481, 1971, p. 57.
- ___, «Comentarios impertinentes sobre el teatro español», *Triunfo*, 532, 1972, pp. 57-59.
- ___, «Comienza la temporada», *Triunfo*, 626, 1974, p. 69.
- ___, «Comienzos de temporada», *Triunfo*, 816, 1978, p. 50.
- ___, «*Compañero presidente, compañero*. Premio Alcoy 74», *Triunfo*, 636, 1974, pp. 107-108.
- ___, «Con Diego Salvador, autor de *Los niños*», *Triunfo*, 422, 1970, pp. 20-21.
- ___, «Con Els Joglars después de *El Joc*», *Triunfo*, 479, 1971, pp. 36-38.
- ___, «Con José Ricardo Morales, peregrino en su patria y autor de ninguna parte», *Triunfo*, 563, 1973, pp. 34-36.
- ___, «Con José Tamayo. *Luces de Bohemia*: un test a la sociedad madrileña», *Triunfo*, 475, 1971, pp. 42-43.

- ___, «Con Mrozek, un escritor polaco en el exilio», *Triunfo*, 436, 1970, pp. 27-29.
- ___, «Con Rodríguez Méndez, ante el posible estreno de *Bodas que fueron famosas del Pingajo y la Fandanga*. Cita con el teatro secreto español (II)», *Triunfo*, 620, 1974, pp. 36-37.
- ___, «Con Ruiz Ramón, en USA», *Triunfo*, 673, 1975, p. 41.
- ___, «Con Tábano tras la gira europea», *Triunfo*, 466, 1971, pp. 38-39.
- ___, «*Contacto peculiar*, otra cama redonda», *Triunfo*, 774, 1977, pp. 71-72.
- ___, «Cuando los curas quieren casarse», *Triunfo*, 518, 1972, p. 47.
- ___, «Cuatrocientos del *Retaule*», *Triunfo*, 478, 1971, pp. 56-57.
- ___, «De Australia al San Juan Evangelista», *Triunfo*, 765, 1977, p. 50.
- ___, «Debate: teatro español actual», *Triunfo*, 699, 1976, pp. 73-74.
- ___, «Defensa de los Premios», *Triunfo*, 511, 1972, pp. 45-46.
- ___, «Del cero a la expectación. Año teatral 1969», *Triunfo*, 396, 1970, pp. 30-33.
- ___, «Del teatro de cámara al teatro independiente», *Primer Acto*, 123-124, 1970, pp. 8-14.
- ___, «Desnudos secos y mojados», *Triunfo*, 765, 1977, pp. 42-43.
- ___, «Después de Grotowski», *Triunfo*, 428, 1970, pp. 39-41.
- ___, «Diálogo con Paco Nieva y Domingo Miras», *Triunfo*, 660, 1975, pp. 72-73.
- ___, «Diálogo del teatro español de posguerra», *Triunfo*, 654, 1975, pp. 63-64.
- ___, «Diálogo político con Eugène Ionesco», *Triunfo*, 629, 1974, pp. 50-53.
- ___, «*Divinas palabras*, un montaje justificadamente polémico», *Triunfo*, 733, 1977, pp. 52-53.
- ___, «¿Dónde están los genios?», *Triunfo*, 520, 1972, p. 48.
- ___, «¿Dónde hacer un verdadero teatro crítico?», *Triunfo*, 558, 1973, pp. 57-58.
- ___, «Dos manifestaciones del teatro venezolano», *Triunfo*, 578, 1973, pp. 68-69.
- ___, «Dos obras catalanas», *Triunfo*, 409, 1970, p. 46.
- ___, «Dos obras de José Ricardo Morales», *Triunfo*, 509, 1972, pp. 49-50.
- ___, «Dos obras de Lope de Vega», *Triunfo*, 493, 1972, p. 46.
- ___, «Dos premios», *Triunfo*, 525, 1972, pp. 53-54.
- ___, «*El adefesio*. Vísperas españolas de Alberti y de María Casares», *Triunfo*, 704, 1976, pp. 38-41.
- ___, «*El adefesio* de Alberti: teatro y acontecimiento», *Triunfo*, 714, 1976, pp. 58-59.

- ___, «*El Caballero de Olmedo* por la compañía Corral de Almagro», *Triunfo*, 756, 1977, p. 48.
- ___, «El Campesino: un teatro para el pueblo chicano», *Triunfo*, 539, 1973, pp. 36-37.
- ___, «El caso de *Equus*», *Triunfo*, 731, 1977, p. 56.
- ___, «El Ciclo de La Algaba», *Triunfo*, 486, 1972, p. 48.
- ___, «*El Conde de Lucanor*, un modo creativo de estudiar», *Triunfo*, 759, 1977, pp. 54-55.
- ___, «*El condenado por desconfiado*, mal paso del Español», *Triunfo*, 406, 1970, pp. 46-47.
- ___, «El crepúsculo de un premio Nóbel», *Triunfo*, 403, pp. 26-33.
- ___, «El día que se descubrió el pastel», *Triunfo*, 685, 1976, pp. 55-56.
- ___, «*El Fernando*, un espectáculo colectivo», *Triunfo*, 536, 1973, pp. 46-47.
- ___, «¿El festival de Nancy en peligro?», *Triunfo*, 564, 1973, p. 48.
- ___, «El Lebrél Blanco y su premio teatral», *Triunfo*, 701, 1976, pp. 56-57.
- ___, «El lenguaje teatral», *Triunfo*, 567, 1973, pp. 43-44.
- ___, «El “Lope de Vega”: un proceso interesado», *Triunfo*, 467, 1971, pp. 49-50.
- ___, «El miedo a la cultura», *Triunfo*, 782, 1978, p. 43.
- ___, «El nuevo teatro Cómico de Madrid», *Triunfo*, 452, 1971, p. 49.
- ___, «El off-off Broadway», *Triunfo*, 536, 1973, pp. 34-35.
- ___, «*El Orlando* en Madrid», *Triunfo*, 440, 1970, pp. 11-15.
- ___, «El patio de Monipodio», *Triunfo*, 561, 1973, p. 46.
- ___, «El premio “Alcoy” y el País Valenciano», *Triunfo*, 728, 1977, pp. 55-56.
- ___, «El Premio Arniches: una nueva perspectiva», *Triunfo*, 641-642, 1975, pp. 57-58.
- ___, «El premio “Lope de Vega”», *Triunfo*, 630, 1974, pp. 79-80.
- ___, «El robinsonismo de los premios», *Triunfo*, 408, 1970, p. 46.
- ___, «*El sueño de la razón*, de Buero Vallejo», *Triunfo*, 403, 1970, pp. 46-47.
- ___, «El teatro de la cansada Europa», *Triunfo*, 559, 1973, pp. 34-37.
- ___, «El teatro español del siglo XX», *Triunfo*, 735, 1977, p. 52.
- ___, «El teatro español en la Universidad norteamericana», *Triunfo*, 674, 1975, pp. 42-43.
- ___, «El teatro espejo de fidelidades», *Triunfo*, 464, 1971, pp. 46-49.
- ___, «El Teatro Nacional de Barcelona», *Triunfo*, 453, 1971, p. 12.

- ___, «El tortuoso camino hacia un teatro europeo», *Triunfo*, 447, 1970, pp. 36-38;43-44.
- ___, «El último Lope de Vega: José María Camps», *Triunfo*, 589, 1974, pp. 47-48.
- ___, «El Valencia Cinema, otra vez», *Triunfo*, 590, 1974, p. 48.
- ___, «En las cocheras de Sants. *Once de septiembre*, o de cómo perdió Cataluña sus libertades nacionales», *Triunfo*, 780, 1978, pp. 40-42.
- ___, «Enrique Buenaventura en España», *Triunfo*, 592, 1974, p. 47.
- ___, «Español: Ana Belén y *El sí de las niñas*», *Triunfo*, 402, 1970, pp. 43-44.
- ___, «Español: Una originalísima *Medea*, entre la magia y la razón», *Triunfo*, 455, 1971, pp. 45-46.
- ___, «Estreno de *Los niños*, Premio Lope de Vega», *Triunfo*, 421, 1970, pp. 44-45.
- ___, «Estudio del teatro infantil», *Triunfo*, 419, 1970, pp. 47-48.
- ___, «Examen colectivo del teatro español», *Triunfo*, 550, 1973, pp. 40-42.
- ___, «Fernando Arrabal: “El exilio es una experiencia dura y costosa”», *Triunfo*, 637, 1974, pp. 66-68.
- ___, «Festivales en América», *Triunfo*, 479, 1971, p. 59.
- ___, «Festivales, punto y aparte», *Triunfo*, 757, 1977, pp. 47-48.
- ___, «Fiesta española», *Triunfo*, 499, 1972, pp. 48-49.
- ___, «*Flowers*: el mundo de Genet», *Triunfo*, 783, 1978, p. 53.
- ___, «Francisco Nieva: “Yo he escrito teatro y sobre teatro antes de dedicarme a los montajes, pero he tenido que dedicarme a lo que podía al llegar a España” (IV)», *Triunfo*, 622, 1974, pp. 34-35.
- ___, «Galicia y Castela. Una tierra. Un hombre», *Triunfo*, 453, 1971, pp. 25-32.
- ___, «Goldoni, en el Nacional de Barcelona», *Triunfo*, 647, 1975, p. 51.
- ___, «Goldoni – Guerrero Zamora», *Triunfo*, 527, 1972, pp. 53-53.
- ___, «Goliardos», *Triunfo*, 640, 1974, p. 51.
- ___, «Grotowski, en el Teatro Español», *Triunfo*, 424, 1970, pp. 37-38.
- ___, «Grotowski: los problemas de un “monstruo sagrado”», *Triunfo*, 425, 1970, pp. 24-25;27;29.
- ___, «Grupos colombianos», *Triunfo*, 577, 1973, pp. 77-78.
- ___, «Grupos y autores», *Triunfo*, 423, 1970, p. 69.
- ___, «Imágenes distintas», *Triunfo*, 492, 1972, pp. 48-49.
- ___, «Ionesco y Brecht: dos viejos enemigos», *Triunfo*, 552, 1973, pp. 32-35.

- ___, «Jerzy Grotowski. Teatro laboratorio», *Triunfo*, 453, 1971, p. 46.
- ___, «Jorge Díaz, premio El Lebrél Blanco», *Triunfo*, 719, 1976, p. 71.
- ___, «Jornadas de teatro infantil», *Triunfo*, 751, 1977, p. 68.
- ___, «La acusación de la Lozana», *Triunfo*, 761, 1977, pp. 44-45.
- ___, «La agonía de Festivales de España», *Triunfo*, 814, 1978, pp. 50-51.
- ___, «La Carátula y el Teatro Universitario de Murcia», *Triunfo*, 649, 1975, p. 69.
- ___, «La Celestina», *Triunfo*, 785, 1978, pp. 50-51.
- ___, «La cita con Brecht», *Triunfo*, 619, 1974, p. 53.
- ___, «La condecoración de Lauro Olmo», *Triunfo*, 738, 1977, pp. 56-57.
- ___, «La crónica esperpéntica de España. María Guerrero: estreno de *La hija del capitán*», *Triunfo*, 781, 1978, pp. 52-53.
- ___, «La Fundación de Buero: una crónica», *Triunfo*, 591, 1974, pp. 47-48.
- ___, «La hora cero de Nuria Espert», *Triunfo*, 450, 1971, pp. 30-31.
- ___, «La hora del teatro político», *Triunfo*, 738, 1977, pp. 44-46.
- ___, «“La incultura teatral española”, un pliego de cargos», *Triunfo*, 618, 1974, pp. 50-51.
- ___, «La lección de Barcelona», *Triunfo*, 776, 1977, pp. 63-64.
- ___, «La Mamá en España: *Corfax*», *Triunfo*, 613, 1974, pp. 66-68.
- ___, «La Mamma: un teatro experimental ejemplar», *Triunfo*, 537, 1973, pp. 30-32.
- ___, «La obra de Castelao», *Triunfo*, 454, 1971, pp. 23-30.
- ___, «La pantomima, a examen», *Triunfo*, 494, 1972, p. 48.
- ___, «La I Muestra de Teatro Independiente», *Triunfo*, 723, 1976, p. 80.
- ___, «La reconfortante decepción...», *Triunfo*, 465, 1971, pp. 51-52.
- ___, «La Semana de Teatro Andaluz, prohibida», *Triunfo*, 651, 1975, p. 74.
- ___, «La voz, exploración humana. Roy Hart, en Madrid», *Triunfo*, 458, 1971, pp. 32-35.
- ___, «Las barreras del teatro infantil», *Triunfo*, 463, 1971, p. 47.
- ___, «Las ideas de una obrita cómica», *Triunfo*, 541, 1973, pp. 48-49.
- ___, «Latinoamérica: un concepto de teatro popular», *Triunfo*, 572, 1973, pp. 47-48.
- ___, «Lebrija: una lección», *Triunfo*, 443, 1970, p. 68.
- ___, «Lebrijanos en Nancy», *Triunfo*, 458, 1971, p. 49.
- ___, «Letras negras en los Andes», *Triunfo*, 546, 1973, pp. 55-56.

- ____, «Lorca en Portugal. La batalla de Bernarda Alba», *Triunfo*, 492, 1972, pp. 36-37.
- ____, «Los Capsa y la apertura», *Triunfo*, 615, 1974, pp. 51-52.
- ____, «Los cinco años del Capsa», *Triunfo*, 638, 1974, p. 88.
- ____, «Los difíciles premios», *Triunfo*, 451, 1971, p. 66.
- ____, «Los dos rostros del poder», *Triunfo*, 789, 1978, pp. 60-61.
- ____, «Los éxitos de una temporada caótica», *Triunfo*, 809, 1978, p. 44.
- ____, «Los Goliardos: El “teatro popular” es una mentira», *Triunfo*, 478, 1971, pp. 27-29.
- ____, «Los locales pequeños», *Triunfo*, 526, 1972, p. 65.
- ____, «Los niños, un montaje truncado», *Triunfo*, 422, 1970, p. 41.
- ____, «Los nuevos teatros nacionales», *Triunfo*, 650, 1975, pp. 58-59.
- ____, «Los problemas de Grotowski», *Triunfo*, 429, 1970, p. 40.
- ____, «Los recuerdos de Francisco de Cossío», *Triunfo*, 483, 1972, p. 43.
- ____, «Los viejos no deben de enamorarse», *Triunfo*, 427, 1970, pp. 39-40.
- ____, «*Luces de Bohemia*. Por primera vez en España en teatro profesional», *Triunfo*, 437, 1970, pp. 25-26.
- ____, «Luces de festival», *Triunfo*, 476, 1971, pp. 36-39.
- ____, «Lysistrata. Una nueva Grecia», *Triunfo*, 490, 1972, pp. 32-33.
- ____, «*M 7 Catalonia*, la vuelta de Els Joglars», *Triunfo*, 820, 1978, pp. 58-59.
- ____, «Manizales, teatro y realidad de Latinoamérica», *Triunfo*, 573, 1973, pp. 41-45.
- ____, «María Guerrero: *Romance de lobos*, de Valle-Inclán», *Triunfo*, 444, 1970, pp. 43-44.
- ____, «Marta la piadosa», *Triunfo*, 565, 1973, pp. 48-49.
- ____, «Marsillach y la censura», *Triunfo*, 607, 1974, p. 76.
- ____, «Martín Recuerda, dos obras en juego sobre San Juan de la Cruz y Mariana Pineda (III)», *Triunfo*, 621, 1974, pp. 38-39.
- ____, «Martínez Mediero: “Voy a estrenar. Ustedes perdonen”. Cita con el teatro secreto español (I)», *Triunfo*, 619, 1974, pp. 36-37.
- ____, «Mediocridad», *Triunfo*, 596, 1974, p. 47.
- ____, «Métodos para la “creación colectiva”», 571, 1973, pp. 45;47.
- ____, «Meyerhold: reivindicación de su obra», *Triunfo*, 475, 1971, p. 97.
- ____, «Meyerhold: teoría teatral», *Triunfo*, 449, 1971, p. 38.

- ___, «Mientras arde el mundo», *Triunfo*, 401, pp. 22-30.
- ___, «*Misericordia*. Renovada polémica sobre Galdós», *Triunfo*, 496, 1972, pp. 31-33.
- ___, «Misterio bufo», *Triunfo*, 488, 1972, pp. 45-46.
- ___, «Nancy, o los problemas de un festival revolucionario», *Triunfo*, 556, 1973, pp. 42-43.
- ___, «Nancy, primera impresión», *Triunfo*, 555, 1973, p. 62.
- ___, «Nancy 75», *Triunfo*, 658, 1975, p. 80.
- ___, «Nancy 75, una imagen del mundo», *Triunfo*, 661, 1975, pp. 79-80.
- ___, «Nancy: teatro del Tercer Mundo», *Triunfo*, 558, 1973, pp. 44-47.
- ___, «Ni los unos, ni los otros, sino todo lo contrario o “el humor domesticado”», *Triunfo*, 404, pp. 18-23.
- ___, «Nuevos rumbos del teatro», *Triunfo*, 619, 1974, pp. 50-51.
- ___, «Ochenta obras», *Triunfo*, 420, 1970, p. 52.
- ___, «Olano no es la democracia», *Triunfo*, 795, 1978, pp. 65-66.
- ___, «Otra vez, festivales y política», *Triunfo*, 415, 1970, p. 44.
- ___, «Otra vez Jardiel», *Triunfo*, 500, 1972, p. 57.
- ___, «Pacto y libertad, o bienvenidos a casa», *Triunfo*, 406, pp. 28-31;49-50.
- ___, «Para empezar: cualquier tiempo pasado no ha pasado del todo», *Triunfo*, 438, 1970, pp. 28-31.
- ___, «“Por fin” *Las moscas*», *Triunfo*, 442, 1970, pp. 20-21.
- ___, «Por un teatro canario», *Triunfo*, 633, 1974, pp. 79-80.
- ___, «Por un teatro estable del País Valenciano», *Triunfo*, 822, 1978, pp. 65-66.
- ___, «Premio El Lebril Blanco: ensayo general de un teatro político», *Triunfo*, 775, 1977, pp. 60-61.
- ___, «Premios y autores», *Triunfo*, 477, 1971, pp. 58-59.
- ___, «Presentación, tardía, de Joe Orton en España», *Triunfo*, 644, 1975, pp. 43-44.
- ___, «Primer Festival Internacional de Teatro», *Triunfo*, 437, 1970, p. 39.
- ___, «Puerto de Santa María. Las claves biográficas de *El adefesio*», *Triunfo*, 714, 1976, pp. 42-45.
- ___, «¿Qué ha pasado con el “Lope de Vega” del 73?», *Triunfo*, 612, 1974, pp. 67-68.
- ___, «*Quejío*, en Manizales», *Triunfo*, 562, 1973, p. 49.
- ___, «*Quejío* en México», *Triunfo*, 588, 1974, p. 49.

- ___, «*Quejío*, un espectáculo serio», *Triunfo*, 492, 1972, p. 48.
- ___, «Quijotismo, crítica y revolución», *Triunfo*, 573, 1973, pp. 51-53.
- ___, «¿“Recalcitrante antisastrismo”?»», *Triunfo*, 437, 1970, p. 33.
- ___, «Reencuentro con La Barraca», *Triunfo*, 649, 1975, pp. 68-69.
- ___, «Respuesta oficial a la carta de Diego Salvador», *Triunfo*, 424, 1970, p. 38.
- ___, «Ricardo Monti, premio Arniches», *Triunfo*, 735, 1977, p. 57.
- ___, «*Rodogune*, por el Teatro Oblicuo», *Triunfo*, 659, 1975, pp. 77-78.
- ___, «Rodríguez Méndez y Martín Recuerda», *Triunfo*, 611, 1974, p. 78.
- ___, «Rouba, un maestro de la pantomima, en España», *Triunfo*, 568, 1973, p. 43.
- ___, «Roy Hart, la muerte de un maestro», *Triunfo*, 661, 1975, p. 79.
- ___, «Ruibal: un debate sobre el moderno teatro español», *Triunfo*, 701, 1976, pp. 53-54.
- ___, «Ruzante en el TEI», *Triunfo*, 595, 1974, p. 46.
- ___, «“Saida” por la libertad de expresión», *Triunfo*, 788, 1978, p. 41.
- ___, «Salamanca: un espectáculo de la cátedra», *Triunfo*, 557, 1973, p. 54.
- ___, «San Sebastián, noticia urgente», *Triunfo*, 415, 1970, p. 44.
- ___, «San Sebastián. Un accidentado festival de teatro independiente», *Triunfo*, 416, 1970, pp. 20-21;50.
- ___, «San Sebastián, un acierto», *Triunfo*, 412, 1970, pp. 43-44.
- ___, «Sartre. *Los secuestrados de Altona*. ¿Quiénes son los responsables?», *Triunfo*, 494, 1972, pp. 32-35.
- ___, «Segunda Semana de Badajoz: *El adefesio* de Alberti», *Triunfo*, 603, 1974, p. 67-68.
- ___, «Semana cultural de Ibiza», *Triunfo*, 768, 1977, pp. 64-65.
- ___, «Sobre el Nacional de la Princesa», *Triunfo*, 657, 1975, pp. 81-82.
- ___, «Sobre la asimilación del teatro crítico», *Triunfo*, 398, 1970, pp. 46-47.
- ___, «Sobre las representaciones de una obra política», *Triunfo*, 450, 1971, p. 41.
- ___, «Socialismo y creación colectiva», *Triunfo*, 815, 1978, pp. 47-48.
- ___, «Sociedad y Libertad», *Triunfo*, 397, 1970, pp. 45-46.
- ___, «Studio de Valencia: siete años», *Triunfo*, 645, 1975, pp. 51-52.
- ___, «Subteatro o enajenación popular», *Triunfo*, 423, 1970, pp. 28-34;39.

- ___, «Szajna, una muestra del teatro polaco. *Réplica*: de Auschwitz al estadio de Santiago», *Triunfo*, 798, 1978, pp. 58-59.
- ___, «Tábano y La Cuadra en América Latina», *Triunfo*, 576, 1973, pp. 56-57.
- ___, «Tábano y La Cuadra, una nueva imagen de España en el teatro latinoamericano», *Triunfo*, 570, 1973, p. 48.
- ___, «También usted puede verlos», *Triunfo*, 764, 1977, pp. 57-58.
- ___, «*Tango*, de Mrozek, o el drama del pesimismo político», *Triunfo*, 435, 1970, pp. 39-41.
- ___, «Teatre Independent a Catalunya», *Triunfo*, 446, 1970, p. 43.
- ___, «Teatro canario», *Triunfo*, 454, 1971, pp. 49-50.
- ___, «Teatro canario: Las Palmas», *Triunfo*, 741, 1977, pp. 55-56.
- ___, «Teatro canario: Tenerife», *Triunfo*, 740, 1977, pp. 54-55.
- ___, «Teatro chileno en Madrid», *Triunfo*, 795, 1978, pp. 64-65.
- ___, «Teatro de ideas», *Triunfo*, 405, pp. 20-27.
- ___, «Teatro de José Ricardo Morales», *Triunfo*, 405, 1970, p. 47.
- ___, «Teatro de José Ruibal», *Triunfo*, 457, 1971, pp. 44-45.
- ___, «Teatro de Juan Benet», *Triunfo*, 467, 1971, p. 48.
- ___, «Teatro-documento», *Triunfo*, 501, 1972, pp. 46-47.
- ___, «Teatro en la Universidad de Salamanca», *Triunfo*, 460, 1971, p. 68.
- ___, «Teatro español en el extranjero», *Triunfo*, 503, 1972, p. 58.
- ___, «Teatro español en París y Londres», *Triunfo*, 755, 1977, pp. 44-45.
- ___, «Teatro español en la Sorbona», *Triunfo*, 506, 1972, pp. 48-49.
- ___, «Teatro gallego», *Triunfo*, 639, 1974, pp. 68-69.
- ___, «Teatro hispanoamericano. Una antología crítica», *Triunfo*, 614, 1974, pp. 57-58.
- ___, «Teatro independiente», *Triunfo*, 445, 1970, pp. 45-46.
- ___, «Teatro Nacional de Barcelona. Encuesta», *Triunfo*, 454, 1971, pp. 36-39.
- ___, «*Teatro, realismo y cultura de masas* de J. A. Hormigón», *Triunfo*, 646, 1975, pp. 44-45.
- ___, «Teatro y libertad: la respuesta sigue», *Triunfo*, 791, 1978, p. 64.
- ___, «Teatro y Universidad», *Triunfo*, 552, 1973, p. 49.
- ___, «Teatro y teoría», *Triunfo*, 417, 1970, pp. 49-50.
- ___, «*Teoría teatral*, de Meyerhold», *Triunfo*, 460, 1971, pp. 63-64.

- ___, «Textos de Lope de Vega», *Triunfo*, 462, 1971, p. 47.
- ___, «Tiempo de 98», *Triunfo*, 471, 1971, p. 48.
- ___, «Tiempo de 98», 473, 1971, pp. 54-55.
- ___, «*Todo en el jardín*, o la América de Albee», *Triunfo*, 433, 1970, pp. 40-41.
- ___, «Torquemada en dos obras latinoamericanas», *Triunfo*, 582, pp. 79-80.
- ___, «Tras la muerte de Roy Hart», *Triunfo*, 681, 1975, p. 82.
- ___, «Treinta años de teatro de la derecha», *Triunfo*, 400, pp. 22-29.
- ___, «Treinta años de teatro de la derecha. El compromiso de las formas», *Triunfo*, 462, 1971, pp. 34-35.
- ___, «Tres obras de Lorca», *Triunfo*, 646, 1975, p. 43.
- ___, «Tres textos de teatro infantil», *Triunfo*, 494, 1972, pp. 45-46.
- ___, «Triunfo de Martín Recuerda, en Valencia», *Triunfo*, 514, 1972, p. 47.
- ___, «Un año del Lliure o las razones de un teatro estable», *Triunfo*, 777, 1977, pp. 68-70.
- ___, «Un documento de 1500», *Triunfo*, 545, 1973, pp. 64-65.
- ___, «Un documento sobre la contestación», *Triunfo*, 445, 1970, p. 46.
- ___, «Un gran teatro polaco y un triunfo de Els Joglars. I Festival Internacional de Madrid», *Triunfo*, 439, 1970, pp. 16-17.
- ___, «Un No japonés en Belgrado y en Venecia», *Triunfo*, 529, 1972, p. 69.
- ___, «Un teatro de exportación», *Triunfo*, 568, 1973, pp. 43-44.
- ___, «Un teatro gallego», *Triunfo*, 473, 1971, p. 66.
- ___, «Un triunfo internacional», *Triunfo*, 412, 1970, pp. 44-45.
- ___, «Una cierta dinámica...», *Triunfo*, 683, 1975, pp. 66-67.
- ___, «Una comedia de Alonso Millán», *Triunfo*, 716, 1976, pp. 64-65.
- ___, «Una decisión peligrosa», *Triunfo*, 446, 1970, pp. 45-46.
- ___, «Una fiesta en favor de “la libertad de expresión”», *Triunfo*, 784, 1978, p. 54.
- ___, «Una nueva situación», *Triunfo*, 432, 1970, p. 41.
- ___, «Unión y solidaridad», *Triunfo*, 779, 1977, pp. 16-17.
- ___, «Uno de los grandes espectáculos de nuestra época: Shakespeare-Brook», *Triunfo*, 525, 1972, pp. 34-37.
- ___, «Urge la democracia», *Triunfo*, 779, 1977, p. 15.
- ___, «USA: la obscenidad revelada», *Triunfo*, 561, 1973, pp. 30-33.
- ___, «Valencia Cinema: 17 programas para 17 días», *Triunfo*, 654, 1975, pp. 64-65.

- ___, «Valencia, otra batalla perdida», *Triunfo*, 563, 1973, p. 55-56.
- ___, «Valle y Lorca», *Triunfo*, 505, 1972, pp. 57-58.
- ___, «Valle y Lorca: los polémicos del 71», *Triunfo*, 484, 1972, pp. 40-42.
- ___, «Vísperas de Nancy. En Lebrija, con los de *Oratorio*», *Triunfo*, 465, 1971, pp. 33-36.
- ___, «Welles: el anacronismo del teatro», *Triunfo*, 516, 1972, pp. 47-48.
- ___, «Y una comedia “a la italiana”», *Triunfo*, 546, 1973, p. 56.
- ___, «*Yerma*. El teatro de lo insólito», *Triunfo*, 480, 1971, pp. 36-39.
- ___, «1977, sin una política teatral», *Triunfo*, 780, 1978, p. 49.
- MORENO GALVÁN, J. M., «El artista», *Triunfo*, 454, 1971, p. 30.
- PALMERO, J., «El teatro, inaccesible», *Triunfo*, 552, 1973, p. 41.
- POZZOLI, C., «Trotsky, según Peter Weiss», *Triunfo*, 407, 1970, pp. 34-35.
- RODRÍGUEZ SANTERBÁS, S., «Breve historia de El Mirlo Blanco», *Triunfo*, 459, 1971, pp. 47-48.
- ROMERO, E., «*Yerma*: forma y contenido», *Triunfo*, 488, 1972, p. 42.
- SASTRE, A., «Cuba: la revolución discutida. ¡Vergüenza y cólera!», *Triunfo*, 470, 1971, pp. 18-19.
- ___, «El grito en el cielo», *Triunfo*, 695, 1976, p. 64.
- ___, «Ensayo sobre Drácula», *Triunfo*, 460, 1971, pp. 34-41.
- ___, «La busca», *Triunfo*, 466, 1971, pp. 26-31.
- ___, «La imaginación dialéctica», *Triunfo*, 694, 1976, p. 54.
- ___, «Sentirse objeto», *Triunfo*, 693, 1976, p. 73.
- ___, «Sin sede y sin grey», *Triunfo*, 433, 1970, pp. 30-32.
- ___, «Trotsky-Weiss», *Triunfo*, 412, 1970, p. 26.
- ___, «Una biografía de Jean Paul Sartre», *Triunfo*, 692, 1976, p. 54.
- ___, «¿Y un teatro salvaje?», *Primer Acto*, 123-124, 1970, pp. 15-18.

- SAVATER, F., «Cuando los niños juegan al teatro», *Triunfo*, 707, 1976, pp. 48-49.
- SENENT-JOSA, J., «La *Setmana Trágica* en la voz del pueblo», *Triunfo*, 644, 1975, pp. 44-45.
- S. F. [SIN FIRMA], «Documento de un teatro innombrable», *Primer Acto*, 123-124, 1970, pp. 6-7.
- _____, «Encuesta», *Primer Acto*, 123-124, 1970, pp. 24-37.
- _____, «*Luces de Bohemia*», *Primer Acto*, 125, 1970, p. 4.
- TRÍAS, E., «El mito del humanismo: la prueba de la peste», *Triunfo*, 460, 1971, pp. 54-55.
- _____, «La hora de la confusión», *Triunfo*, 428, 1970, pp. 26-27.
- TRISTÁN, F., «Antonin Artaud, un forzado de la sensibilidad», *Triunfo*, 460, 1971, p. 53.
- VALLE, R., [GALÁN, D., LARA, F.], «*Equus*», *Triunfo*, 809, 1978, p. 50.
- _____, «La balada del TEI», *Triunfo*, 531, 1972, pp. 63-64.
- _____, «*Los leones. Teatro para niños*», *Triunfo*, 585, 1973, p. 95.
- _____, «*Quejío en Madrid*», *Triunfo*, 608, 1974, pp. 83-84.
- VÁZQUEZ MONTALBÁN, M., «El cierre de El Molino», *Triunfo*, 424, 1970, p. 38.
- _____, «El público insultado», *Triunfo*, 442, 1970, pp. 26-27.
- _____, «En busca del público perdido», *Triunfo*, 453, 1971, pp. 12-13.
- _____, «La noche de los asesinos», *Triunfo*, 404, 1970, p. 46.
- _____, «Por fin: una plataforma para el joven teatro español», *Triunfo*, 460, 1971, pp. 67-68.
- WEISS, P., «Trotskismo y estalinismo en Peter Weiss», *Triunfo*, 434, 1970, pp. 12-14.

b) Textos

BONOLIS, L. (ED.), *Storia dell'editoria d'Europa*, Vol. I, Firenze, Shakespeare and Company, 1994.

CUSTODIO, Á., *El patio de Monipodio. Texto impreso: Mojiganga en dos actos basada en "Rinconete y Cortadillo" y "El celoso extremeño", con leves infusiones de "El rufián dichoso" y "El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha" de Don Miguel de Cervantes Saavedra*, México, Teatro Clásico de México, 1973.

DOMÉNECH RICO, F., PERAL VEGA, E. (EDS.), *Historia del teatro español. Del siglo XVIII a la época actual*, Madrid, Gredos, 2003, 2 vols.

FERNÁNDEZ TORRES, A. (ED.), *Documentos sobre el teatro independiente español*, Madrid, Ministerio de Cultura – Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, 1987.

GANCHO HERNÁNDEZ, C., *Premi letterari in Spagna*, en L. Bonolis, (ed.), *Storia dell'editoria d'Europa*, Vol. I, Firenze, Shakespeare and Company, 1994, pp. 385-396.

GROTOWSKI, J., *Towards a Poor Theatre*, London, Methuen&Co., 1969.

HERAS, G., *Apuntes para una definición del teatro independiente*, en A. Fernández Torres (ed.), *Documentos sobre el teatro independiente español*, Madrid, Ministerio de Cultura – Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, 1987, pp. 245-255.

HOLT, M. P., «Spanish Underground Drama», *Modern Philology*, 73, 1975, pp. 215-217.

MONLEÓN, J., *Treinta años de teatro de la derecha*, Barcelona, Tusquets, 1971.

MORTIER, D., *Les études de réception: le cas spécifique des oeuvres théâtrales*, en R. T. Segers (ed.), *Études de réception. Actes du XIe Congrès de l'Association Internationale de Littérature Comparée (Paris, 20-24 août 1985)*, Bern, Peter Lang, 1993, pp. 71-76.

OLIVA, C., *El arte escénico en España desde 1940*, en F. Doménech Rico, E. Peral Vega (eds.), *Historia del teatro español. Del siglo XVIII a la época actual*, Madrid, Gredos, 2003, 2 vols., II, pp. 2603-2640.

RODRÍGUEZ CASTELAO, A. D., *Galicia y Valle-Inclán*, Lugo, Ediciones Celta, 1971.

ROGUÉ ARIAS, M. J., *El teatro de fin de milenio en España (de 1975 hasta hoy)*, Barcelona, Ariel, 1996.

RUIZ RAMÓN, F., *Historia del teatro español. Siglo XX*, Madrid, Cátedra, 3ª edición, 1977.

SASTRE, A., *La revolución y la crítica de la cultura*, Hondarribia (Guipúzcoa), HIRU, 1995 (1ª edición Barcelona, Grijalbo, 1970).

SEGERS, R. T. (ED.), *Études de réception. Actes du XIe Congrès de l'Association Internationale de Littérature Comparée (Paris, 20-24 août 1985)*, Bern, Peter Lang, 1993.

TRANCÓN, S. (ED.), *Castañuela 70. Esto era España, señores*, Madrid, Rama Lama Music, 2006.

WELLWARTH, G. E., *Teatro español underground*, Madrid, Villalar, 1978 (tít. or. *Spanish Underground Drama*, Pennsylvania, Pennsylvania State University Press, 1972).

_____, *The New Wave Spanish Drama*, New York, New York University Press, 1970.

___, *The Theatre of Protest and Paradox*, New York, New York University Press, 1971.

10. CONCLUSIONES

a) Artículos de *TRIUNFO*

S. F. [SIN FIRMA], «Exposición Paradiso», *Triunfo*, 420, 1970, p. 49.

b) Textos

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

ZOLA, É., «J'accuse...! Lettre au Président de la République», *L'Aurore*, 13/01/1898, p. 1.

SEGUNDA PARTE

1. TRIUNFO

ALTED, A., AUBERT, P. (EDS.), *Triunfo en su época*, Madrid, Casa de Velázquez – Ediciones Pléyades, 1995.

ARANGUREN LÓPEZ, J. L., *La cultura española y la cultura establecida*, Madrid, Taurus, 1975.

ARENÓS, P., «Luis Carandell: “Soy el único progre que jugó con Carmencita Franco”», *El Periódico*, www.xtec.es/~jducros/Luis%20Carandell.html

BATTANER ARIAS, E., EZCURRA CARRILLO, J. Á., EZCURRA GARCÍA, J. Á., *Convenio de colaboración cultural entre la Universidad de Salamanca, José Ángel Ezcurra Carrillo y Ediciones Pléyades S.A. para la conclusión y difusión en internet de Triunfo Digital*, Salamanca, 19/01/05, www.usal.es/gabinete/comunicación/Convenio_Ezcurra.pdf

BENEYTO, V., *Diario de una ocasión perdida*, Barcelona, Kairós, 1981.

BURGOS, A., «Fontán y Ezcurra (Madrid y Triunfo)», *Diario 16*, 26/10/1992, www.antoniburgos.com/antologia/espana/re102692.html

CÁMARA, S., [VÁZQUEZ MONTALBÁN, V.], *La Capilla sixtina*, Barcelona, Kairós, 1975.

_____, «¿Quién es Sixto Cámara?», *Triunfo*, 495, 1972, p. 7.

CARANDELL ROBUSTE, L., *Celtiberia Show*, Barcelona, Maeva, 1994.

CHAO, R., EZCURRA, J. Á., RAMONET, I., *Triunfo: table ronde. La escuela de Triunfo*, grabación vídeo, París, Instituto Cervantes, 1998.

COCA, C., *Enrique Miret Magdalena, teólogo: “No hay ninguna razón teológica para el celibato sacerdotal”*, 2002, <http://digital.el-esceptico.org/leer.php?id=406&autor=172&tema=10>

CRESPO, M., «Entrevista a Javier Alfaya», *Tribuna*, 2003, www.mujeractual.com/entrevistas/jalfaya/

DÍAZ, E., «La revista *Triunfo*: cultura y democracia en España», *Sistema. Revista de ciencias sociales*, 113, 03/2003, 111-118.

ESPADA, A., «Haro Tecglen: “Lo sentimental se nos da bien a los rojos”», *El País*, 03/05/1996, http://www.elpais.com/articulo/cultura/HARO_TECGLEN/_EDUARDO/VAZQUEZ_MONTALBAN/_MANUEL/Haro/Tecglen/sentimental/nos/da/bien/rojos/elp/epicul/19960503elpepicul_5/Tes

- EZCURRA CARRILLO, J. Á., *Crónica de un empeño dificultoso*, en Alted, A., Aubert, P. (eds.), *Triunfo en su época*, Madrid, Casa de Velázquez, 1995, pp. 365-690.
- _____, *El mensaje cultural de Triunfo*, Segorbe, Fundación Max Aub, 1999.
- _____, (ET AL.), *De la memòria ací: homenatge a la revista Triunfo*, Valencia, Universitat de València, 1997.
- _____, *Tiempo de Historia*, www.triunfodigital.com/TH/index
- _____, *Triunfo (1962-1982). Apuntes para una historia de mil semanas*. Ponencia en la Conferencia sobre *Triunfo*, Universidad de Groningen, 21/05/1990.
- FERNÁNDEZ SANTOS, E., «Muere Luis Carandell, el escritor que llenó de inteligencia y humor la crónica política», *El País*, 30/08/02, http://www.elpais.com/articulo/cultura/CARANDELL/_LUIS/Muere/Luis/Carandell/escritor/lleño/inteligencia/humor/cronica/politica/elpepicul/20020830elpepicul_2/Tes
- GÁLÁN, D., LARA, F., *Dieciocho españoles de posguerra*, Barcelona, Planeta, 1973.
- GARCÍA GONZÁLEZ, G., *La libertad de expresión como expresión de libertad. Conflicto social y acción ciudadana en la conquista de un derecho. 1976-1977*. Ponencia en el Congreso *25 años de libertad de expresión, 25 años de libertad de expresión*, Asociación de Historiadores de la Comunicación. Barcelona, 18-19/11/2004.
- GARCÍA MÉNDEZ, J., *Estudio de cuatro semanarios madrileños: Cuadernos para el Diálogo, Triunfo, La Calle y Cambio 16*. Memoria de Licenciatura, Universidad de, 1980.
- GARCÍA RICO, E., *Vida, pasión y muerte de Triunfo. De cómo se apagó aquella voz del progresismo español*, Barcelona, Flor del Viento Ediciones, 2002.
- HARO TECGLÉN, E., «Adiós a todos», *Tiempo de Historia*, 92-93, 01/07/82, p. 2.
- _____, *Crónica de trece meses: de la crisis de Cuba al asesinato de Kennedy*, Barcelona, Nova Terra, 1966.
- _____, *El mundo de fin de siglo (1945-1993)*, en Alted, A., Aubert, P. (eds.), *Triunfo en su época*, Madrid, Casa de Velázquez, 1995, pp. 317-363.
- _____, *El niño republicano*, Madrid, Alfaguara, 1996.
- _____, *El refugio*, Madrid, El País-Aguilar, 1999.
- _____, *Hijo del siglo*, Madrid, El País-Aguilar, 1998.
- _____, *¡Qué estafa!*, Madrid, El País-Aguilar, 1993.

- _____, *Triunfo: nacimiento y muerte*, en Alted, A., Aubert, P. (eds.), *Triunfo en su época*, Madrid, Casa de Velázquez, 1995, pp. 55-57.
- _____, «Un caballero», *El País*, 30/08/02, http://www.elpais.com/articulo/cultura/CARANDELL/_LUIS/caballero/elpepicul/20020830elpepicul_1/Tes
- HERRERAS, E., *José Monleón, un viaje (real) por el imaginario*, Valencia, Generalitat Valenciana, 2002.
- _____ (ET AL.), *La crítica teatral y social según José Monleón*, Alzira, Algar, 2002.
- LEJÁRRAGA, A. G. (ED.), *Lo mejor de Hermano Lobo*, Madrid, Temas de hoy, 1999.
- LEO, L., *Estudio semiótico de las grandes revistas españolas*. Ponencia en el Seminario sobre Metodología de la Prensa Española, Pau, 22/11/1979.
- LEÓN SOTELO, T. DE, «Muere Luis Carandell, certero cronista de la España cañí», *ABC*, 30/08/02, www.xtec.es/~jducros/Luis%20Carandell.html
- LÓPEZ MUÑOZ, A., *Capitalismo español: una etapa decisiva*, Algorta (Vizcaya), Zero, 1970.
- MACCIUCI, R., «Triunfo en perspectiva», *Olivar*, 1, 2000, <http://www.vespito.net/mvm/triunfo.html>
- MÁRQUEZ REVIRIEGO, V., *Nómina de discrepantes*, en Alted, A., Aubert, P. (eds.), *Triunfo en su época*, Madrid, Casa de Velázquez – Ediciones Pléyades, 1995, pp. 63-73.
- MARTÍNEZ MANZEBO, F., *El auge de la cultura progresista en la revista Triunfo (1970-1975)*, Memoria de Licenciatura, Universidad Pontificia de Salamanca, 2005. Directora: G. García González.
- MARTÍNEZ PUJALTE, M. A., *Triunfo, pasado y presente de un semanario*. Memoria de Licenciatura, Escuela de Periodismo, 1972. Director: J. Altabella.
- MINCHINELA, R., «Entrevista a Luis Carandell», *Contracultura. El webzine*, 24/03/2000, www.contracultura.8m.com/carandell.html
- MIRET MAGDALENA, E., *Catolicismo para mañana*, Bilbao, Desclée de Brouwer, 1974.
- _____, *Los nuevos católicos*, Barcelona, Nova Terra, 1966.
- _____, *Luces y sombra de una larga vida. Memorias*, Barcelona, Planeta, 2000.
- _____, «Mis veintiún años de Triunfo», *El País*, 15/07/1982, http://www.elpais.com/articulo/sociedad/EZCURRA/_JOSE_ANGEL/veintiun/anos/Triunfo/elpepisoc/19820715elpepisoc_4/Tes

_____, *Universidad / Sociedad*. Ponencia en la Conferencia *La Universidad en el comienzo de siglo, una respuesta entre el pragmatismo y la utopía*, Universidad Complutense de Madrid, 10/02/2000.

MONLEÓN BENNÁCER, J., *El teatro del 98 frente a la sociedad española*, Madrid, Cátedra, 1975.

_____, *Treinta años de teatro de la derecha*, Barcelona, Tusquets, 1971.

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

NERÍN, P., *Algunos aspectos de la política internacional de Triunfo*. Memoria de Licenciatura, Universidad de Montpellier, 1976.

NOORTWIJK, A. VAN, *El círculo intelectual de Triunfo*. Ponencia en la Conferencia *Intelectuales y franquismo: los nuevos maestros*, Centro de Investigaciones Históricas de la Democracia Española (CIHDE - UNDED), Madrid, 16-17/12/2003.

_____, *La contribución de Triunfo a la restauración de la democracia*, en Tusell, J., Soto Carmona, A. (eds.), *Historia de la transición y consolidación democrática en España*, Madrid, UNED-UAM, 1995, 2 vols, II, pp. 493-501.

_____, *Triunfo: de revista ilustrada a revista de las luces (historia y significado de Triunfo, 1946-1982)*, Groningen, Rijksuniversiteit Groningen, 2004.

_____, «*Triunfo* y la reivindicación de la identidad cultural española dentro de la modernidad (1962-1976)», *Historia del presente*, 5, 2005, www.historiadelpresente.com

PI DE CABANYES, O., «El dolor de la ausencia se ve a veces compensado por la forma en que el fallecido vivió», *La Vanguardia*, 02/09/02, www.xtec.es/~jducros/Luis%20Carandel1.html

PLATA PARGA, G., *La razón romántica. La cultura política del progresismo español a través de Triunfo (1962-1975)*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1999.

OSKAM, J., *Interferencias entre política y literatura bajo el régimen de Franco: la revista Índice durante los años 1951-76*. Memoria de Doctorado, Universidad de Amsterdam, 1992. Directores: I. M. Zavala y M. L. Abellán.

RENAUDET, I., «Le détour par Lisbonne de l'opposition espagnole: le regard de *Triunfo* sur l'expérience de transition démocratique portugaise», *Bulletin d'Histoire contemporaine de l'Espagne*, 13, 1991, pp. 64-77.

ROIG, M., «Josep Andréu i Abelló: un animal político», *Triunfo*, 669, 1975, pp. 29-33.

- SAVATER, F., *Apología del sofista*, Madrid, Taurus, 1973.
- _____, *La filosofía como anhelo de la revolución*, Madrid, Endymión, 1997.
- SEREGNI, A., «L'antiamericanismo durante la Transizione. Gli Stati Uniti secondo *Triunfo* (1976-1982)», *Spagna contemporanea*, 29, 2006, pp. 83-108.
- S. F., «La respuesta democrática», *Triunfo*, 676, 1976, pp. 6-7.
- _____, Teleprograma: *50 años de historia de la televisión en España*, www.especialeshf.com/tp/historia_tv/hist11.shtml
- S. CH. O. P. F. (SUMMERS, CHUMY CHÚMEZ, OPS, PÉRICH Y FORGES), «Los lobos del humor», *Triunfo*, 502, 13/05/72, p. 57.
- TOMÁS Y VALIENTE, F., «*Triunfo*: una revista emblemática», *El País*, 17/05/1995, http://www.elpais.com/articulo/sociedad/Triunfo/elpepisoc/19950517elpepisoc_14/Tes
- VALCÁRCEL TABERNERO, M., *1978: el empuje de Triunfo a la democracia*. Memoria de Licenciatura, Universidad Pontificia de Salamanca, 1994. Directora: G. García González.
- VÁZQUEZ MONTALBÁN, M., *Crónica sentimental de España*, Barcelona, De Bolsillo, 2003 (1ª ed. Barcelona, Lumen, 1971).
- _____, *Escritos subnormales*, Barcelona, De Bolsillo, 2005.
- _____, *La literatura en la construcción de la ciudad democrática*, Barcelona, Crítica, 1998.
- _____, *La literatura española antes y después de la muerte de Franco*, <http://www.vespito.net/mvm/conf3.html>

2. ESTUDIOS CRÍTICOS

2.1 ESTUDIOS HISTORIOGRÁFICOS

- BIESCAS, J. A., TUÑÓN DE LARA, M., *España bajo la dictadura franquista (1939-1975)*, Barcelona, Labor, 1987.

- FERNÁNDEZ GARCÍA, A. (ED.), *Historia de Madrid*, Madrid, Universidad Complutense, 1993.
- FONTANA, J. (ED.), *España bajo el franquismo*, Barcelona, Crítica-Grijalbo, 1986.
- GEORGEL, J., *Il franchismo. Storia e bilancio 1939-1971*, Torino, Internazionale, 1972.
- HERMET, G., *Storia della Spagna nel Novecento*, Bologna, Il Mulino, 1999.
- MATEOS, A., *El PSOE contra Franco: continuidad y renovación del socialismo español*, Madrid, Fundación Pablo Iglesias, 1993.
- , *Las izquierdas españolas desde la guerra civil hasta 1982: organizaciones socialistas, culturas políticas y movimientos sociales*, Madrid, UNED, 1997.
- PRESTON, P., *Francisco Franco. La lunga vita del Caudillo*, tit. or. *Franco*, Milano, Mondadori, 2006.
- SÁNCHEZ, I., ORTIZ, M., RUIZ, D., *España franquista. Causa general y actitudes sociales ante la dictadura*, Castilla La Mancha, Universidad de Castilla La Mancha, 1993.
- TAMAMES, R., *La República. La era de Franco*, Madrid, Alianza, 1988.
- TUSELL, J., SOTO CARMONA, A. (EDS.), *Historia de la transición y consolidación democrática en España*, Madrid, UNED-UAM, 1995, 2 vols.
- VILAR, S., *Historia del antifranquismo (1939-1975)*, Barcelona, Plaza y Janés, 1984.

2.2 ESTUDIOS LITERARIOS Y CULTURALES

ABELLÁN, J. L., *La cultura en España (Ensayo para un diagnóstico)*, Madrid, Cuadernos para el Diálogo, 1971.

_____, *La industria cultural en España*, Madrid, Cuadernos para el Diálogo, 1975.

_____, *Panorama de la filosofía española actual*, Madrid, Espasa Calpe, 1978.

ABELLÁN, M. L. (ED.), *Medio siglo de cultura (1939-1989)*, Ámsterdam-Atlanta, Rodopi, 1990.

ACÍN, R., *Narrativa o consumo literario (1975-1987)*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 1990.

ALVÁREZ YAGÜEZ, J., *Michel Foucault: verdad, poder, subjetividad*, Madrid, Ediciones Pedagógicas, 1995.

ANDERSON, P., *Consideraciones sobre el marxismo occidental*, México, Siglo XXI, 1979.

ARANGUREN LÓPEZ, J. L., *Memorias y esperanzas españolas*, Madrid, Taurus, 1969.

ARVON, H., *El izquierdismo*, Barcelona, Oikos-Tau, 1978.

ASZYK, U., *Medio siglo de teatro: entre crisis y vanguardia*, en Abellán, M. L. (ed.), *Medio siglo de cultura (1939-1989)*, Ámsterdam-Atlanta, Rodopi, 1990, pp. 99-117.

BARRAL, C., «Enfrentamientos novelísticos de continente a continente», *Triunfo*, 522, 1972, pp. 36-37.

BASANTA, Á., *Literatura de la postguerra: la narrativa*, Madrid, Cincel, 1986.

BEDESCHI, G., *Introduzione a Marx*, Roma-Bari, Laterza, 2003.

BONET, L., *El jardín quebrado. La Escuela de Barcelona*, Barcelona, Península, 1994.

BUCKLEY, R., *La doble transición. Política y literatura en la España de los años setenta*, Madrid, Siglo XXI, 1996.

CAMUÑAS SOLÍS, I. (ED.), *España, perspectiva de 1972*, Madrid, Guediana, 1972.

CANAVAGGIO, J., NAVARRO DURÁN, R. (EDS.), *Historia de la literatura española. El siglo XX*, Tomo VI, Barcelona, Ariel, 1995.

CASADO, M., *Los artículos de la polémica y otros textos sobre poesía*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2005.

- CERRILLO TORREMOCHA, P. C., *El teatro independiente español. Los grupos Tábano y La Cuadra y sus creaciones Castañuela 70 y Quejío en los años 70*. Memoria de licenciatura, Universidad de Salamanca, 1974. Director: C. Real de la Riva.
- CORTINA, A., *Crítica y utopía: la Escuela de Francfurt*, Madrid, Cincel, 1987.
- DÍAZ, E., *Pensamiento español en la era de Franco (1939-1975)*, Madrid, Tecnos, 1992.
- _____, *Ética contra política. Los intelectuales y el poder*, Madrid, Centro de Estudios Constitucionales, 1990.
- DIOS RUIZ COPETE, J. de, *Introducción y proceso a la nueva narrativa andaluza*, Sevilla, Publicaciones de la Diputación Provincial, 1976.
- DONOSO, J., *Historia personal del boom*, Madrid, Alfaguara, 1999.
- DOPICO, P., *El cómic underground español (1970-1980)*, Madrid, Cátedra, 2005.
- DULPHY, A., LEONARD, Y. (EDS.), *De la dictature à la démocratie: voies ibériques*. Avec la collaboration d'A. Angoustures et de P. Pigenet, Bruxelles, P. Lang, 2003.
- EQUIPO RESEÑA, *La cultura española durante el franquismo*, Bilbao, Mensajero, 1977.
- ESCOBAR SOBRINO, H., *Biblioteche spagnole*, en Bonolis, L. (ed.), *Storia dell'editoria d'Europa*, Firenze, Shakespeare and Company, 1994, 2 vols., I, pp. 351-368.
- _____, *Storia dell'editoria spagnola*, en Bonolis, L. (ed.), *Storia dell'editoria d'Europa*, Firenze, Shakespeare and Company, 1994, 2 vols., I, pp. 161-196.
- FERNÁNDEZ TORRES, A., *Prólogo*, en ÍD. (ed.), *Documentos sobre el teatro independiente español*, Madrid, Ministerio de Cultura – Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, 1987, pp. 9-13.
- FERNÁNDEZ VARGAS, V., *La resistencia interior en la España de Franco*, Madrid, Istmo, 1981.
- FERRERAS, J. I., *El teatro en el siglo XX (desde 1939)*, Madrid, Taurus, 1988.
- FOUCAULT, M., *Un diálogo sobre el poder*, Madrid, Alianza, 1983.
- FRANQUELO, R. (ED.), *Aislada órbita*, Las Palmas, Inventarios Provisionales, 1973.
- GANCHO HERNÁNDEZ, C., *Premi letterari in Spagna*, en Bonolis, L. (ed.), *Storia dell'editoria d'Europa*, Firenze, Shakespeare and Company, 1994, 2 vols., I, pp. 385-396.
- GARCÍA PLATA, V., *El teatro durante la transición democrática. La libertad en juego*, en Bonnardel, S., Champeau, G. (eds.), *Théâtre et territoires. Espagne et Amérique*

- Hispanique (1950-1996). Actes du colloque international de Bordeaux (30 janvier – 1 février 1997)*, Bordeaux, Maison des Pays Ibériques, 1998, pp. 295-306.
- GARCÍA RICO, E. (et al.), *Horizonte español*, París, Ruedo Ibérico, 1966.
- GRACIA, J., *Estado y cultura: los intelectuales universitarios bajo el franquismo (1940-1962)*, Toulouse, Press Universitaires du Mirail, 1996.
- GRAHAM, H., LABANYI, J. (EDS.), *Spanish Cultural Studies. An Introduction: the Struggle of Modernity*, Oxford, Oxford University Press, 1995.
- HERAS, G., *Apuntes para una definición del teatro independiente*, en Fernández Torres, A. (ed.), *Documentos sobre el teatro independiente español*, Madrid, Ministerio de Cultura – Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, 1987, pp. 245-255.
- ILIE, P., *Literatura y exilio interior*, Madrid, Fundamentos, 1981.
- IMBERT, G., *Los discursos del cambio. Imágenes e imaginarios en la España de la Transición (1976-1982)*, Madrid, Akal, 1990.
- JAY, M., *La imaginación dialéctica. Historia de la Escuela de Frankfurt*, Madrid, Taurus, 1974.
- JAUSS, H. R., *Experiencia estética y hermenéutica literaria*, Madrid, Taurus, 1986.
- JORDAN, B., *The Emergence of a Dissident Intelligentsia*, en Graham, H., Labanyi, J. (eds.), *Spanish Cultural Studies. An Introduction: the Struggle of Modernity*, Oxford, Oxford University Press, 1995, 245-255.
- JULIÁ, S., *Anomalía, dolor y fracaso de España*, «Claves de razón práctica», 66, 10/1996, 10-21.
- LEZCANO, M. M., *Las novelas ganadoras del Premio Nadal (1970-1979)*, Madrid, Pliegos, 1992.
- MAINER, J. C., *De postguerra (1951-1990)*, Barcelona, Crítica, 1994.
- MANGINI, S., *Rojos y rebeldes. La cultura de la disidencia durante el franquismo*, Barcelona, Anthropos, 1987.
- MANTERO, M., *Poetas españoles de posguerra*, Madrid, Espasa-Calpe, 1986.
- MARTÍNEZ CACHERO, J. M., *Historia de la novela española entre 1936 y 1980. Historia de una aventura*, Madrid, Castalia, 1985.
- MASSÓ ORTEGA, R., *Historia sinóptica de la literatura española*, Alicante, Agua Clara, 2004.

- MAYANS NATAL, M. J., *Narrativa feminista española de posguerra*, Madrid, Pliegos, 1991.
- MEDINA VICARIO, M., *Veinticinco años de teatro español (1973-2000)*, Madrid, Editorial Fundamentos, 2003.
- MORTIER, D., *Les études de réception: le cas spécifique des oeuvres théâtrales*, en SEGERS, R. T. (ED.), *Études de réception. Actes du XIe Congrès de l'Association Internationale de Littérature Comparée (Paris, 20-24 août 1985)*, Bern, Peter Lang, 1993, pp. 71-76.
- MUÑOZ, B., *Cultura y comunicación. Introducción a las teorías contemporáneas*, Barcelona, Barcanova, 1989.
- ___, *Teoría de la pseudocultura. Estudios de sociología de la cultura y de la comunicación de masas*, Madrid, Fundamentos, 1995.
- NEUSCHÄFER, H. J., *Adiós a la España eterna. La dialéctica de la censura. Novela, teatro y cine bajo el franquismo*, Barcelona, Anthropos-Ministerio de Exteriores, 1994.
- OCAMPO, A. M., *La crítica de la novela iberoamericana contemporánea*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1973.
- OLIVA, C., *El arte escénico en España desde 1940*, en Doménech Rico, F., Peral Vega, E. (eds.), *Historia del teatro español. Del siglo XVIII a la época actual*, Madrid, Gredos, 2003, 2 vols., II, pp. 2603-2640.
- PEDRAZA JIMÉNEZ, F. B., RODRÍGUEZ CÁCERES, M. (ED.), *Manual de literatura española, XIV. Posguerra: dramaturgos y ensayistas*, Pamplona, Cénlit, 1995.
- PÉREZ GUERRERO, M., *Tertulias y grupos literarios*, Madrid, Ed. Cultura Hispánica, 1975.
- PÉREZ PAREJO, R., *Metapoesía y crítica del lenguaje. De la generación de los 50 a los novísimos*, Cáceres, Universidad de Extremadura, 2002.
- RICO, F. (ED.), *Historia y crítica de la literatura española, 8. Época contemporánea: 1939-1980*, Barcelona, Crítica, 1980.
- ___, *Historia y crítica de la literatura española, 8.1. Época contemporánea: 1939-1975. Primer suplemento*, Barcelona, Crítica, 1999.
- RIERA, C., *La Escuela de Barcelona*, Barcelona, Anagrama, 1988.
- ROGUÉ ARIAS, M. J., *El teatro de fin de milenio en España (de 1975 hasta hoy)*, Barcelona, Ariel, 1996.

- ROMERA CASTILLO, J. (ED.), *Teatro y memoria en la segunda mitad del siglo XX. Actas del XII seminario internacional del centro de investigación de semiótica literaria, teatral y nuevas tecnologías (Madrid, UNED, 26-28 de junio de 2002)*, Madrid, Visor Libros, 2003.
- RUIZ RAMÓN, F., *Historia del teatro español. Siglo XX*, Madrid, Cátedra, 3ª edición, 1977.
- SALVAT, R., *El teatro de los años 70: diccionario de urgencia*, Barcelona, Península, 1974.
- SASTRE, A., *La revolución y la crítica de la cultura*, Hondarribia (Gipuzkoa), HIRU, 1995.
- SHAW, D. L., *Nueva narrativa hispanoamericana*, Madrid, Cátedra, 1983.
- TIERNO GALVÁN, E., *Cabos sueltos*, Barcelona, Bruguera, 1981.
- TOMÁS Y VALIENTE, F., *A orillas del Estado*, Madrid, Taurus, 1996.
- TOVAR LLORENTE, A., *Novela española e hispanoamericana*, Madrid, Alfaguara, 1972.
- TRANCÓN, S. (ED.), *Castañuela 70. Esto era España, señores*, Madrid, Rama Lama Music, 2006.
- UMBRAL, F., *Diccionario de literatura. España 1941-1995: de la posguerra a la postmodernidad*, Barcelona, Planeta, 1995, 122-125.
- WAHNÓN BENSUSAN, S., *La estética literaria de la posguerra: del fascismo a la vanguardia*, Amsterdam, Rodopi, 1998.
- WELLWARTH, G. E., *Teatro español underground*, Madrid, Villalar, 1978 (tít. or. *Spanish Underground Drama*, Pennsylvania, Pennsylvania State University Press, 1972).
- _____, *The New Wave Spanish Drama*, New York, New York University Press, 1970.
- _____, *The Theatre of Protest and Paradox*, New York, New York University Press, 1971.
- WILENSKY, H. L., «Mass Society and Mass Culture: Interdependence or Independence?», *American Sociological Review*, vol. 29, n. 2, 1964, pp. 173-197.
- YAGÜE LÓPEZ, P., *La poesía en los setenta. Los Novísimos, referencia de una época*, La Coruña, Universidade da Coruña, 1997.

2.3 PERIODÍSTICA

ABELLÁN, M. L., *Censura y creación literaria en España (1939-1976)*, Barcelona, Península, 1980.

ACOSTA MONTORO, J., *Periodismo y literatura*, Madrid, Guadarrama, 1973, 2 vols.

AGUILAR, M. A., *Los medios de comunicación en la frontera democrática*, Madrid, Universidad Internacional Menéndez Pelayo, 1982.

AGUILERA, O., *La literatura en el periodismo y otros estudios en torno a la libertad y el mensaje informativo*, Madrid, Paraninfo, 1992.

AGUILERA, O., *Las ideologías en el periodismo*, Madrid, Paraninfo, 1991.

ALFÉREZ, A., *Cuarto poder en España. La prensa desde la Ley Fraga 1966*, Barcelona, Plaza y Janés, 1987.

ALIQUE, J. B., «El boom de las revistas literarias», *La Estafeta Literaria*, 643-644, 1978, pp. 10-13.

ÁLVAREZ, J. T., *Historia y modelos de la comunicación en el siglo XX: el nuevo orden informativo*, Barcelona, Ariel, 1992.

AUBERT, P., DESVOIS, J. M. (EDS.), *Presse et pouvoir en Espagne (1868-1975). Colloque International de Talence 26-27 novembre 1993*, Bordeaux-Madrid, Maison de Pays Ibériques, Casa de Velázquez, 1996.

BARRERA, C. (ED.), *El periodismo español en su historia*, Barcelona, Ariel, 2000.

_____, *Periodismo y franquismo. De la censura a la apertura*, Barcelona, EIUNSA, 1995.

BERLANGA, A., *El periodismo*, en Abellán, J. L. (ed.), *El año literario español 1976*, Madrid, Castalia, 1976, pp. 97-116.

BONET, L., GRACIA, J., OSKAM, J., *Las revistas*, en RICO, F., *Historia y crítica de la literatura española, 8.1. Época contemporánea: 1939-1975. Primer suplemento*, Barcelona, Crítica, 1999, pp. 39-51.

CASASÚS GURÍ, J.M., NÚÑEZ LADEVÉZE, L., *Estilo y géneros periodísticos*, Barcelona, Ariel, 1991.

DE FLEUR, M. L., BALL-ROKEACH, S. L., *Teoría de la comunicación de masas*, Barcelona, Paidós, 1993.

ESPINA, A., *El cuarto poder. Cien años de periodismo español*, Madrid, Aguilar, 1993.

- FERNÁNDEZ AREAL, M., *El control de la prensa en España*, Madrid, Guadiana, 1973.
- FERNÁNDEZ SEBASTIÁN, J., FUENTES, J. F., *Historia del periodismo español. Prensa, política y opinión pública en la España contemporánea*, Madrid, Síntesis, 1998.
- GALÁN, D., *La buena memoria de Fernando Fernán Gómez y Eduardo Haro Tecglen*, Madrid, Alfaguara, 1997.
- GÓMEZ RIVERA, M., *La prensa en España*, Madrid, Cadena Azul de Radiodifusión, 1975.
- GONZÁLEZ MARTÍN, J. P., *Una revista ilegal de poesía en la España franquista. Si la píldora bien supiera no la doraran por defuera. Revista de poesía hispana (1967-1969)*, en Abellán, M. L. (ed.), *Medio siglo de cultura (1939-1989)*, Amsterdam-Atlanta, Rodopi, 1990, pp. 139-150.
- GRACIA, J., *Crónica de una deserción. Ideología y literatura en la prensa universitaria del franquismo (1940-1960)*, Barcelona, PPU, 1994.
- , *Historia y descripción de una revista olvidada: La jirafa (1956-1959)*, en Abellán, M. L. (ed.), *Medio siglo de cultura (1939-1989)*, Amsterdam-Atlanta, Rodopi, 1990, pp. 151-167.
- GUBERT, C., RIZZANTE, M. (EDS.), *Le riviste dell'Europa letteraria*, Trento, Università degli Studi di Trento, 2002.
- HAASTRECHT, A. VAN, NOORTWIJK, A. VAN (EDS.), *Periodismo y literatura*, Amsterdam, Rodopi, 1997.
- JOWERS, R., «Las revistas literarias», *Revista de Occidente*, 7/8, 1981, pp. 133-154.
- LÓPEZ CRIADO, F. (ED.), *Literatura y prensa: estudios de literatura española contemporánea*, A Coruña, Diputación de A Coruña, 2006.
- MARTÍN VIVALDI, G., *Géneros periodísticos*, Madrid, Paraninfo, 1993.
- MCQUAIL, D., *Introducción a la teoría de la comunicación de masas*, Barcelona, Paidós, 2000.
- MELLONI, A., PEÑA MARÍN, C., *El discurso político en la prensa madrileña del franquismo*, Roma, Bulzoni, 1980.
- MOLINA, C. A., *Medio siglo de prensa literaria española (1900-1950)*, Madrid, Endymión, 1990.

MONTESA, S. (ED.), *Literatura y periodismo. La prensa como espacio creativo. Actas del XVI congreso de literatura española contemporánea. Universidad de Málaga 11-15 de diciembre de 2002*, Málaga, AEDILE, 2003.

NÚÑEZ LADEVÉZE, L., *Manual para periodismo. Veinte lecciones sobre el contexto, el lenguaje y el texto de la información*, Barcelona, Ariel, 1991.

OSKAM, J., «Censura y prensa franquistas como tema de investigación», *Revista de Estudios Extremeños*, 47, 1991, pp. 113-132.

___, «Crítica social en las revistas de los cincuenta», *Cuadernos Interdisciplinarios de Estudios Literarios*, 4, 1992, pp. 285-296.

___, *Falange e izquierdismo en Índice (1956-1962): el fin y los medios*, en Abellán, M. L. (ed.), *Medio siglo de cultura (1939-1989)*, pp. 169-182.

___, «Las revistas literarias y políticas en la cultura del franquismo», *Letras peninsulares*, 5.3, 1992, pp. 398-405.

OSUNA, R., *Biografía de revistas y periódicos*, en Abellán, J. L. (ed.), *La crisis de fin de siglo: ideología y literatura. Estudios en memoria de R. Pérez de la Dehesa*, Esplugues de Llobregat (Barcelona), Ariel, 1975, pp. 158-173.

___, «Celos y tibiezas de la hemerografía española», *Cuadernos Bibliográficos*, 32, 1975, pp. 151-177.

___, «Estudios sobre revistas y diarios españoles», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 271, 1973, pp. 122-131.

___, *Las revistas literarias. Un estudio introductorio*, Cádiz, Universidad de Cádiz, 2004 (+ CD-rom).

___, «Sociología de la pequeña revista literaria», *Boletín Cultural y Bibliográfico*, 20, 1983, pp. 41-51.

___, *Tiempo, materia y texto. Una reflexión sobre la revista literaria*, Kassel, Ed. Reichenberger, 1998.

PALOMO, M. DEL P. (ED.), *Movimientos literarios y periodismo en España*, Madrid, Síntesis, 1997.

PAPUZZI, A., *Letteratura e giornalismo*, Roma-Bari, Laterza, 1998.

___, *Professione giornalista. Tecniche e regole di un mestiere*, Roma, Donzelli, 2003.

- PEDRAZA JIMÉNEZ, F. B., RODRÍGUEZ CÁCERES, M. (EDS.), *La prensa periódica y las publicaciones periódicas*, en ÍD., *Manual de literatura española, XIV. Posguerra: dramaturgos y ensayistas*, Pamplona, Cénlit, 1995, 635-656.
- REBOLLO SÁNCHEZ, F., *Análisis de textos literarios y periodísticos*, Madrid, Ediciones del Laberinto, 2001.
- _____, *Literatura y periodismo, hoy*, Madrid, Fragua, 2000.
- REESE, S. D., SHOEMAKER, P. J., *Mediating the Message*, New York – London, Longman, 1991.
- RENAUDET, I., «La presse d'opposition au franquisme durant la dernière décennie de la dictature et la transition démocratique», *Bulletin d'Histoire contemporaine de l'Espagne*, 24, 12/1996, 402-406.
- _____, *Un Parlement de papier. La presse d'opposition au franquisme durant la dernière décennie de la dictature et la transition démocratique*, Madrid, Casa de Velázquez, 2003.
- ROMERO, E., *Los medios de comunicación*, en Burrell y Floría, G. (ed.), *España. Nuestro siglo: texto, imágenes y sonido. Gobierno de Franco 1939-1975*, Barcelona, Plaza y Janés, 1986, 402-420.
- RUBIO, F., *Las revistas poéticas españolas (1939-1975)*, San Vicente del Raspeig, Universidad de Alicante, 2003.
- SAMANIEGO, F., «Náufragos y guerreros en las revistas de pensamiento. Las publicaciones españolas que debaten las ideas tienen escasa influencia cultural», *El País*, 12/10/1987, 30-31.
- SANTOS, F., «Los medios de comunicación durante el franquismo», *Temas para el debate*, 12, 11/1995, pp.
- SCHULTE, H. F., *The Spanish Press (1470-1966). Print, Power, Politics*, Chicago, Urbana (University of Illinois Press), 1968.
- SINOVA, J., *La censura de prensa durante el franquismo*, Madrid, Espasa Calpe, 1989.
- TERRÓN, J., *La prensa en España durante el régimen de Franco*, Madrid, CIS, 1981.