



**“Biografía de un grupo: de la Escuela de Barcelona hacia
la *Gauche divine*”**

T E S I S

**Que para obtener el grado de
Doctor en Literatura Hispánica**

**Presenta
Luis Felipe Pérez Sánchez**



**“Biografía de un grupo: de la Escuela de Barcelona hacia
la *Gauche divine*”**

T E S I S

**Que para obtener el grado de
Doctor en Literatura Hispánica**

**Presenta
Luis Felipe Pérez Sánchez**

**Director de tesis
Dr. Israel Ramírez Cruz**

BIOGRAFÍA DE UN GRUPO: DE LA ESCUELA DE BARCELONA HACIA LA *GAUCHE DIVINE*

LUIS FELIPE PÉREZ SÁNCHEZ

INTRODUCCIÓN

1. CARTOGRAFÍA DE UN GRUPO LITERARIO

1.1 GENERACIONES Y GRUPOS. ESCUELAS Y MOVIMIENTOS

1.2 PRIMEROS AÑOS

1.3 ETAPA UNIVERSITARIA

1.4 LOS CINCUENTA: TERTULIAS Y REVISTAS

1.4.1. *LAYE* (1951-1953), LA REVISTA COMO ESTRATEGIA

1.5 LOS SESENTA: ANTOLOGÍAS Y PREMIOS

1.5.1 *VEINTE AÑOS DE POESÍA ESPAÑOLA 1939-1959* (1960)

1.5.2 *ANTOLOGÍA PARCIAL* (1976). UN FLORILEGIO EXTEMPORÁNEO

2. COSMOPOLITISMO

2.1 EUROPA, PARÍS

2.2 CONVENCION LITERARIA Y MALA CONCIENCIA

2.3 CONCIENCIA CRÍTICA Y REALISMO SOCIAL

3. EL GRUPO DE BARCELONA Y LA *GAUCHE DIVINE*

3.1 “EL POLVO SUSPENDIDO EN EL AIRE SEÑALA EL LUGAR EN EL QUE TERMINÓ UNA HISTORIA”

3.2. COMO AQUILES: UNA VIDA CORTA PERO DESLUMBRANTE

3.3. LA FOTOGRAFÍA DE FAMILIA HISTÓRICA E IRREPETIBLE A LOS NOVÍSIMOS CON J. M. CASTELLET

EPÍLOGO

BIBLIOGRAFÍA

INTRODUCCIÓN

La biografía de un grupo literario: de la escuela de Barcelona hacia la gauche divine es la evocación literaria de un grupo de escritores que corresponde a lo que se conoce como la escuela de Barcelona. Se trata de unas páginas donde se indaga, sin ánimo de reescribir las historias ya disponibles, más con la idea de ahondar en el significado de ciertos temas en los que intuimos reside una parte de los conflictos que luego transitan al papel. El interés de esta investigación se finca no en la vida o las vidas sino en vincular con naturalidad la mala conciencia con determinados aspectos del trayecto intelectual de cada cual. Así mismo, nos ha interesado, a la par de la mala conciencia, para nosotros una convención literaria de este grupo, otro que no es menos relevante tanto como ilustrativo. Nos referimos al cosmopolitismo que experimentan y promueven los agrupados alrededor de estos asuntos que convirtieron en literarios y en moralidades dentro del territorio de la literatura española.

Estas páginas pretenden un recorrido por la formación y la sensibilidad de un grupo, su biografía y una eventual puesta en la balanza hasta el momento de la eclosión de otro movimiento derivado o consecuencia de éste como lo fue ese estado de ánimo de los tardíos sesenta y principios del setenta que se conoció, o se nombró como la *gauche divine*.

El primero de los incisos de este trabajo funciona a manera de alumbramiento de un camino constelar en el que se constate el comienzo del grupo a partir de un espacio o varios espacios literarios, debido a la conversación y lo que sugiere esta cultura del debate y el diálogo que describe Benedetta Craveri en *La Cultura de la conversación*, publicado por Siruela en 2008. Nos valemos de los relevantes apuntes y las descripciones, las ideas y las conclusiones de Craveri, para prefigurar un espacio como éste y el movimiento que

sugirió, al menos en este caso. Es decir, nos interesa dar cuenta de un mapa que trace, sino definitivamente, sí de manera esclarecedora, la constitución de un grupo en distintos y significativos momentos y circunstancias, y dotar de legibilidad a la conformación, desde el inicio, restituida en nuestro texto, del grupo conocido como la Escuela de Barcelona.

“La Cartografía de un grupo literario”, el de los poetas catalanes que escribieron en español, puede dibujarse bajo los presupuestos de Pierre Bourdieu en *Las reglas del arte*, al menos en la proposición que desliza durante las primeras páginas del conocido ensayo sobre *La educación sentimental* de Gustave Flaubert. Bourdieu dice que “para comprender una obra literaria hay que comprender primero la producción, el campo de producción; la relación entre el campo en el cual ella se produce y el campo en el que la obra es recibida.”¹

La cartografía que describimos aquí ha ido conformándose bajo este supuesto, esta pregunta.

La empresa consistió en la reposición de un espacio literario y la reunión que parece haber comenzado como un escape literario. Proponemos que este grupo empezó como un escape que terminó convirtiéndose en escritura de la propia experiencia. Fue necesario, para asir la lógica profunda del mundo social de la que habla el sociólogo francés, la condición de sumergirse en la “particularización de una realidad empírica históricamente situada y fechada.”² La cualidad de esta indagatoria, en principio heurística, es que se configura como un caso de capital cultural, de espacio y de escuela, pero también de movimiento que siempre preservó esa realidad con ascensos y disensos, donde todos comparten el espacio pero conservan su personalidad y, más allá de los encasillamientos, siguen siendo parte de algo. La obstinación por configurar ese universo finito y posible ha dirigido este primer

¹ Pierre Bourdieu, *Las reglas del arte*, Anagrama, Barcelona, 2005, p. 13.

² *Ibidem*.

apartado extendido gracias a los ejemplos e informaciones que tuvimos disponibles y que nos han permitido también un ejercicio de interpretación donde se ajusta cada vez que es necesario a los intereses de este punto que es dibujar un mapa de grupo.

El interés estuvo centrado en la formación, no por el hecho del grupo mismo, sino por lo que ha significado para la historia del intelectual y de la vida literaria en la España y de cómo un trabajo diferenciado y sostenido, con sus etapas de consolidación tanto como de dubitaciones, deja para los estudios una biografía de obras, autores y su influencia en el índice general de la literatura española contemporánea. Ser explicativo en esta taxonomía de nombres como el de Alfonso Costafreda, Jorge Folch o Jaime Ferrán era forzoso para entender el campo literario donde el dinamismo del objeto de estudio que nos interesó tiene la misma importancia que su espíritu proteico en cuanto a que esta biografía de grupo descubre mecanismos y tomas de postura, acciones y repercusiones, que explican la práctica literaria de *la gauche divine*, ese movimiento que cobra relevancia a finales de los setenta, cuando la escuela de Barcelona habría perdido brío pero no influencia.

Queremos dejar demostración de que esta nombrada *gauche divine*, a la que dedicamos unas líneas del tercer capítulo en este texto, no pudo haber sido lo que fue sin el antecedente que nutre, forma y que se había ido desarrollando desde años atrás, y con tal fuerza, que ha sido necesario dimensionar lo que significó la conocida Escuela de Barcelona que comenzara en el patio de la Universidad de Barcelona. Eso ha sido el objeto de nuestro interés: cartografiar de forma que tomamos en cuenta algunas propuestas literarias e intelectuales de los autores del grupo de Barcelona y afines a éste, por eso es que nos hemos detenido en la constitución del grupo, con el fin de delinear una ruta desde el comienzo mismo, en donde pudimos distinguir simpatías y diferencias, afinidades; padrinazgos, influencias y rechazos, en lo personal y en lo literario; adhesiones y rechazos

en lo ideológico y lo intelectual. En suma, una personalidad colectiva que da sentido a esta investigación y que nos deja ver el cuerpo entero de este grupo y su evolución.

Entre esas cuestiones que salieron a flote como estructuras fijas en el análisis están, por ejemplo, el cosmopolitismo, asumido, sino es que intuido desde el principio, gracias a las lecturas de militancia comunista primero, y, luego, por las lecturas de autores ingleses como Auden, Eliot o Wilde. Esta actitud, primero ideologizante para luego abrirse a la sensación de querer pertenecer a otro lado, a Europa, coinciden siempre con la contraria sensación de aislamiento en la España franquista de la que buscaron librarse. Desembocaría en otras cuestiones como la indagación ideológica y la mala conciencia, fórmula utilizada con frecuencia como expresión de prejuicio y perjuicio de clase, y que dio frutos literarios y también políticos, pero que no se limitó a la producción de novela social o de panfletos sino que produjo otro tipo de consecuencias estéticas y morales que rigen un poco ese camino del que nos hemos hecho cargo en el segundo apartado al que hemos titulado “Cosmopolitismo”.

Ésta es la premisa del trabajo: la manera de entender la existencia de la *gauche divine*, que incluye a los novísimos poetas españoles seleccionados para la antología reunida y promovida por José María Castellet, es aceptando que no hubiera sido posible sin la vida del grupo de intelectuales que se corresponde con la Escuela de Barcelona. La afirmación exige aclarar el concepto de generación porque, frente a la selección de Carmen Riera, donde la noción obedece a tres ideas que la estudiosa propone en su ensayo sobre la Escuela de Barcelona y que pueden contenerse de la siguiente manera: solidaridad con el mensaje, conciencia crítica de la propia nacionalidad y sentimiento de universalidad, nuestra idea podría ayudar a dotar de una maleabilidad y abrir la nómina de autores hacia

un territorio que se corresponde con el dinamismo existente en la noción de grupo o de movimiento en algún caso.

Los poetas a los que dedica la centralidad de sus ideas son José Agustín Goytisolo, Carlos Barral y Jaime Gil de Biedma. Nosotros, gracias a estos estudios ya hechos, y que cumplen sus fines, vimos la posibilidad de ampliar la nómina y justificar el aporte bajo la reflexión de que la Escuela de Barcelona más que una generación es un grupo y, como tal, dinámico. Los grupos a los que se hace alusión en este trabajo, variables y volubles, siempre en transformación, convivieron casi todo el tiempo y en los mismos espacios. Como se ve en el cuerpo del texto, la cartografía cobra vitalidad al observar los primeros años, la etapa universitaria y sus implicaciones, las revistas y los proyectos editoriales que vieron salida a través de la operación que más sirvió a los grupos para darse a conocer en las vanguardias, como lo fueron las antologías de autores que, en algunos casos, se presentaban con alguna poética en común o, en otros, con algún objetivo compartido; operaciones que tan buen resultado trajeron para los poetas de Barcelona, como nos interesa dejar en evidencia. Su conveniencia se da en tanto que se puede distinguir un cierto aire de familia que se corresponde con la noción de grupo que proponemos en la primera parte, un espíritu de época, como lo ha definido Guillermo de Torre.

Nosotros nos hemos interesado en urdir los lazos de esta sociedad dentro de la sociedad, un encuentro en el patio universitario que, con sus circunstancias, encausó a un grupo de jóvenes de las mismas edades, con la misma clase y el mismo país, diría Octavio Paz, a formar una tropa que coincidió en distintas etapas y que operó en función del colectivo primero y, después, para sus individuos, como distintivo y como seña de identidad. En este contexto el origen de las asociaciones es el patio de la Universidad, pero este espacio, en los años cincuenta significa cierta nobleza cultural. Esa misma aristocracia

intelectual que se manifestaba en el hecho de asistir a cursos universitarios podría relacionarse con los otros asuntos y convenciones identificadas en este texto que redundan en el cosmopolitismo como material literario lo mismo que en la mala conciencia como una convención que resultó central y dinámica en el quehacer de los escritores a quienes dedicamos unas líneas.

De eso se trata el segundo apartado de esta investigación. Hay en estas páginas unas ideas que esgrimen los motivos, los tópicos y las inclinaciones que justificarán nuestra noción de grupo y las cualidades propias del grupo de Barcelona. Su conformación, más que parte del anecdotario, nos permite atribuir el encuentro a estas afinidades entrevistadas gracias a los espacios que compartieron. Por eso es que luego de revisar algunas de las expresiones como las revistas y las antologías nos resultó estimulante revisar bajo el aura de conceptos como el Cosmopolitismo, ya no sólo como una actitud, sino como un asunto literario. Aclararlo se convirtió en el acto reflexivo incluso genealógico de la presencia de cierto tipo de cosmopolitismo en función tanto de la Escuela de Barcelona como en los supuestos de lo que ya se reconocía como la *gauche divine*.

Así mismo hemos dedicado unas páginas a la reflexión de temas o tópicos como el de convención literaria y de cómo la mala conciencia, un adjetivo utilizado en perjuicio y como perjuicio a la hora de nombrar a estos poetas, se debe ver como uno de los asuntos literarios inicialmente forjadores de la temperatura de este grupo. Tanto la mala conciencia como su evolución y la emergencia de la conciencia crítica o el realismo social, las consecuentes posturas y adhesiones que en este periodo significaron también movimiento y momentos decisivos, nos sirven para distinguir, otra vez, el cierto espíritu de época o aire de grupo en el que hemos puesto nuestro interés.

El grupo de Barcelona más que una generación literaria estricta es una ilusión o una invención en donde coincidieron diferentes maneras de entender la tarea intelectual y literaria, la artística también. Lo dicho por Bourdieu cobra relevancia: “no se puede asir la lógica más profunda del mundo social sino a condición de sumergirse en la particularidad de una realidad empírica, históricamente situada y fechada, pero para construirla como caso particular de lo posible, según las palabras de Bachelard, es decir, como un caso de figura en el universo finito de las configuraciones posibles.”³ Por eso es que este trabajo recorre, con morosidad e interés, la conformación y el desarrollo de una primera etapa, inaugural y renovadora. La referencia tiene que ver con Michel Chinou que, según Bourdieu, proponía la evocación literaria de la vida literaria, curiosamente ausente de las historias literarias de la literatura.⁴

Más allá de la generación de los cincuenta, conocida como la de los hijos de la guerra, la escuela de Barcelona es el centro o el inicio de algo que se extiende crecidamente hacia la *gauche divine* tutorándola en sus manifestaciones incluso involuntariamente. La denominación de la Escuela de Barcelona se debe a Carlos Barral quien, en *Los años sin excusa*, segundo volumen de sus memorias, registra a “aquella embrionaria ‘escuela de Barcelona’ de jóvenes literatos”.⁵ El término, empleado para definir a un grupo literario en pleno siglo XX, podría antojarse equívoco, pero no del todo desacertado. Es un nombre propio que poco tiene de escuela y mucho de movimiento. Esta naturaleza explica la constante reconfiguración del grupo, bien porque unos integrantes descienden una vez que la locomotora está en marcha, bien porque otros se suben al furgón de cola incluso cuando el interventor vocea la estación de término. Los procesos colectivos, dinámicos y

³ Pierre Bourdieu. *Las reglas del arte*. Anagrama, Barcelona, 1995, p. 25.

⁴ *Ibid.*, p. 12.

⁵ Carlos Barral, *Memorias*, Península, Barcelona, 2001, p. 322.

constantes, están sometidos a innumerables variables que transforman incesantemente su personalidad.

Es decir, tanteamos un panorama donde se puede encontrar el dato de un encuentro, que va sucediendo, donde se forja lo que vendrá después: un grupo consistente con camino propio dentro de la literatura y del panorama cultural peninsular de tal manera que lo que puede esperar el lector es un mapa, una cartografía, que revisa una conformación y la órbita de donde emerge más como continuidad y resultante fruto de las circunstancias, convivencia también, la *gauche divine*. Una mirada que enfoca cada vez, y que a veces puede parecer que idealiza, pero que es más una búsqueda de fondo y un poner atención en momentos decisivos que marcan la pauta para la hipótesis que mueve esta investigación acerca del dinamismo de los grupos culturales.

Ha sido forzoso configurar un apartado respecto a qué afianzaba a una sola raíz a los grupos en los que nos hemos interesado. Aventuramos el término de convención literaria tanto como el de mala conciencia, el de realismo social y el de cosmopolitismo como timones con los que dirigimos nuestra investigación. Afirmamos que antes que nacer de una vez y para siempre, los fenómenos literarios dependen de unas circunstancias particulares que lo singularizan y que, en estos casos, han quedado o han dejado como testigos obras, hechos, notas y alusiones que hemos podido rastrear. Fenómenos, ya lo decíamos, que en esa excepcionalidad encuentran explicación y razones para historiarlos y acercarse a gracias a esas coordenadas dejadas como guía en poemarios, artículos o antologías; autobiografías, diarios o correspondencias, para explicar lo que ahora se entiende como una empresa cultural más o menos situada y central. Inspeccionamos sus primeros escauceos en el patio de la Universidad de Barcelona, su incidencia e injerencia, su prestigio y su oficio literario en su participación en premios o certámenes y las revistas literarias y políticas, en los

desencuentros o en los caminos personales hasta que hace su aparición en la escena el Bocaccio, el Tuset, la Mariona o el Molino de Barcelona.

Paradójicamente, los acontecimientos trágicos dotan de historicidad o de momentos históricos a este grupo como para que las acciones fueran funcionando como la manera de amueblar la memoria de un poeta joven que claudica pronto. El drama personal se asocia directamente con la expresión literaria y las búsquedas poéticas tanto como la manera de hacerlas trascender en medio o debajo de un ambiente de censura y de control, más aún de estatismo. Es la sorpresa con la que se encuentran al pasar el tiempo, como afirma Beatriz de Moura en *Por el gusto de leer*, la de saber que, debajo de ese *status quo*, al que repelen mediante su antifranquismo generalizado, bajo el dominio de la dictadura franquista, hicieron lo que quisieron: empresas culturales como Tusquets Editores, Lumen, La Gaya Ciencia, Seix Barral o Anagrama.

Dice Manuel Vázquez Montalbán que para este grupo inicial, tanto como para los que se irían adecuando y enlistando, Barcelona ocupaba un sitio central. Era necesario un nuevo imaginario centrado en Barcelona. Había que renovar el imaginario. El cronotopo que tenían era el de la posguerra en Barcelona. Hubo una pertinente y profunda convicción de renovar en el imaginario las percepciones, evidentemente ocres, de la posguerra y superponer, con la mirada nueva cada vez, un artero de callejuelas y de secretos pasajes por donde se descubría algo más, un dinamismo que se escondía aparentemente, pero que tenía su carácter místico y, con ello, literario. Hubo que renovar el lenguaje porque el apego a cómo se dijeron las cosas hasta entonces ya no era ni útil ni operativo, mucho menos correspondía a un presente político que se asentaba alejado a la lírica conocida, a lo ya practicado, a aquellas palabras y evocaciones que no correspondían con lo que el poeta o narrador, el conversador de patio experimentaba y quería decir. Asistían a ese momento

como con la conciencia de estar siendo parte de un momento importante, histórico, decisivo. Esa idea y una avidez literaria que ha quedado patente eran o fueron la circunstancia, nunca más truculentamente dada, para marcar un inicio. Y había que contarlo y hacerlo de tal manera que se notara la propiedad y el presente en la obra. Como tema y como espacio, la ciudad condal fue un imaginario que tuvo en la obra y en la vida de estos personajes la importancia y fue o es susceptible de la mitificación permanentemente renovada. Ese lugar a orillas del Mediterráneo cupo con creces en el pensamiento literario del grupo de Barcelona y, también, un poco, extensión de la misma fuente y manantial, en la *gauche divine*.

Nos interesó distinguir cuándo una conversación de patio se convierte en reunión y en tertulia, y en dónde aquellas ideas se concretan eligiendo la taberna, el café o el bar para darle concreción al espacio. Presumimos haber captado el dinamismo conformador antes que un momento puntual de surgimiento y desarrollo. Fueron varios los tiempos y distintas las evoluciones donde la cohesión era flexible y plástica, itinerante y diversa.

Eso mismo nos ha llevado al tercer supuesto que lleva por título “El grupo de Barcelona y la *gauche divine*”. La función del diálogo compartido y frecuentado ante las ausencias físicas ha dejado, además, la infrecuente posibilidad de leer los movimientos desde lo íntimo y reflexivo de las relaciones epistolares, las autobiografías, los prólogos, las entrevistas, las conferencias del después, que deslizan tantas emociones y sensaciones compartidas como para iluminar nuestra curiosidad a propósito, no del grupo como algo ya formado, sino del proceso, de qué lo fue conformando proteicamente, frutos de dinamismos centrípetos que fluctúan, desde los cambios de nómina hasta las modificaciones en las búsquedas literarias o políticas, culturales y artísticas.

En suma, un ideario estimulante que, al verlo, explica los movimientos nunca imperceptibles, pero sí emborronados por las generalizaciones. Por eso nos resultaron especificaciones necesarias las menciones a revistas como *Espadaña*, *Laye* o *Dau al set*, estos dos últimos soportes, propuestas que alimentaron las inventivas de los escritores del tiempo, pues fue la manera de acercarlos a movimientos o a ismos como el surrealismo o el dadaísmo. La geografía también es una lectura de las apropiaciones y aprendizajes, por eso es que luego el debate se centra en los intereses de los propios escritores como esos personajes conscientes de participar de un convite o un cenáculo donde debían ponerse en cuestión y pensarse los preceptos sobre, por ejemplo, el intelectual. Así, las páginas que dan la temperatura de los escauceos antes de la *gauche divine* se pueden leer en *Laye*, ese espacio de presente donde la historiografía es posible a partir de la obra publicada, las colaboraciones compartidas.

Barcelona se convierte en la capital cultural de España: Las luces y el diseño, el cine y la publicidad, la fotografía y la arquitectura; la moda, el turismo y los electrodomésticos. Es el año de la Antología de los nueve novísimos poetas españoles, el año que, también, podría decirse, se acaba el grupo como tal y, como si hubiera sido el inicio de una carrera, cada participante comienza y construye y continúa, edifica un camino de un mismo origen, el origen que nosotros rastreamos y al que le atribuimos un sentido, pero con un derrotero y un destino distinto, que merecerá pormenores en otros trabajos que continúen el esfuerzo del presente texto, un estudio del dinamismo de un grupo que se fue conformando para luego no ser otra cosa que una fotografía irrepetible.

1. CARTOGRAFÍA DE UN GRUPO LITERARIO

Las siguientes cuartillas se deben a un interés en torno a determinados autores del grupo de Barcelona antes que a un estudio propiamente de lo que Carlos Barral llamó “la Escuela de Barcelona” o de lo que Carlos Bousoño, en *Ínsula*, denominó “La joven escuela de poetas catalanes que escriben en castellano”. Con todo, los términos que describen la opción idiomática no se ajustan a lo que en verdad fue su relación con la literatura en lengua catalana, y no sólo porque conocían de primera mano y con lujo de detalles esa tradición que asumieron como propia, sino porque dieron frecuentes muestras de su devoción como ilustran las traducciones de obras de escritores en catalán.⁶ Este trabajo sobrepasa propiamente lo que Carme Riera entiende por Escuela de Barcelona en su ensayo de 1986. La razón de nuestra propuesta persigue dotar al grupo de Barcelona de un dinamismo en ocasiones inadvertido. Este movimiento en el interior del grupo se complementa con otro exterior, al que los integrantes deben parte de sus características colectivas. Para estas páginas lo importante es la movilidad de la promoción, una agitación que a la vez que relega a diversos autores, incorpora a otros a lo largo de los años hasta llegar al momento conocido como la *gauche divine*. Mientras el ensayo de Riera se ordena a partir de una noción muy rigurosa de generación literaria, que a la postre no hace sino exhibir su inoperatividad para la historiografía, nuestra propuesta no pretende indagar en el concepto de generación, sino en un colectivo interesado en añadir voces a un proyecto literario y cultural sin desatender la franca amistad entre algunos de sus integrantes. Así, la intención no es en absoluto corregir o enmendar el trabajo de Carme Riera que en rigor demuestra

⁶ Alfonso Costafreda tradujo al castellano *Les elegies de Bierville*, de Carles Riva; José Agustín Goytisolo hizo lo mismo con diferentes poetas contemporáneos catalanes; Enrique Badosa trasladó al español obras de Salvador Espriu y también de Foix; Jaime Ferrán tradujo a Joan Maragall y a Josep Carner, etcétera.

solventemente lo que se propone; al contrario, nos hemos servido de su información y conjeturas para trazar quizás no un nuevo mapa del grupo, sino otro más ajustado y pertinente desde la distancia del tiempo. Hemos preferido ampliar la nómina de autores no sólo porque muestra una mayor complejidad sino porque aboceta un paisaje más abigarrado y saturado que se resuelve en decisiones personales determinantes para la literatura y la cultura española, y también para el significado del término intelectual a partir de los años sesenta. Este estudio está limitado cronológicamente entre finales de los años cuarenta y mediados de los sesenta, la etapa que corresponde al inicio, eclosión y dispersión de la cofradía, una vez que irrumpe con ímpetu un movimiento más amplio y distinto que, con todo, no deja de estar en deuda con éste, la *gauche divine*.

La intención, entonces, radica en cartografiar algunas propuestas literarias e intelectuales de los autores del grupo de Barcelona y afines a éste. Este objeto justifica que nos hayamos detenido en la constitución del grupo, con el fin de trazar un itinerario desde el comienzo mismo, para rastrear simpatías y diferencias en lo personal y literario, adhesiones y repulsas en lo ideológico y lo intelectual, que otorgan personalidad y sentido al colectivo. Entre ellas, por ejemplo, el cosmopolitismo tempranamente asumido que desemboca en otras cuestiones como la indagación ideológica y la mala conciencia, fórmula utilizada con frecuencia como expresión de prejuicio y perjuicio de clase, asociada con una literatura social o comprometida, pero que no se limita únicamente a ésta, sino que tiene otro tipo de consecuencias estéticas y morales. Hemos querido ir un poco más allá, sin desatender lo evidente, vinculándola en ocasiones con ciertos aspectos trágicos de los autores, porque esta generación fue sin duda trágica. No pocas veces, el drama de los integrantes de un cenáculo literario acude al socorro del estudioso bien en tanto que justificación para atender una obra que de otra manera sería casi injustificable, bien porque

determinados naufragios personales operan como excusa para privilegiar un nombre por encima de los demás. La “conciencia plena” opera como asunto relevante en la medida que justifica otras acciones y otras posiciones que heredan generaciones posteriores.

La nómina seleccionada contribuye a desplegar un abanico de tonos lúgubres y crepusculares, en que los matices no residen en la intensidad del dolor o de la frustración o del reparo, sino en el modo en que unos escritores alborearon en un momento histórico señalado por la opresión y la asfixia del medio cultural, semejante a los neveros que retienen la claridad postrera del crepúsculo. Laureano Bonet indica con una exactitud nada desdeñosa de elegancia que “esta rebeldía errática e individualizada, cuadra muy bien, repito, a unos intelectuales que, aún en plena juventud y rodeados de un ambiente asfixiante, aspiran a desasirse de éste, aunque, en un primer momento, sean fruto ideológico suyo”.⁷ A la mezquindad del medio, se sumaban las inquietudes de unos muchachos que paulatinamente descifraron un contexto sin haber resuelto sus propios desasosiegos y temores, sus peculiares indecisiones y timideces. Vacilaciones y reticencias personales que en ocasiones acabaron por nublar las vidas propias. Unas palabras de T. S. Eliot a propósito de Coleridge pueden ajustarse a estos escritores: “sobre él pesó la condena de saber que la poca poesía que había escrito valía más que todo lo que pudiera hacer con el resto de su vida. El autor de las *Biographia Litteraria* era ya un hombre destruido, pero a veces ser un hombre destruido constituye una vocación”.⁸

La temprana muerte de Jorge Folch parece obrar como distintivo de la generación. Por eso hemos seleccionado a quienes murieron por propia mano, entre los que se incluyen

⁷ Laureano Bonet, *Gabriel Ferrater entre el arte y la literatura. Historia de una aventura juvenil*, Publicacions y edicions de la Universitat de Barcelona, Barcelona, 1983, p. 14.

⁸ T. S. Eliot, *Función de la poesía y función de la crítica*, ed. Jaime Gil de Biedma, Tusquets, Barcelona, 1999, pp. 103-104.

Alfonso Costafreda y Gabriel Ferrater, a otros de una muerte dudosa como José Agustín Goytisolo, y a otros más que voluntariamente se fueron consumiendo, así Carlos Barral y Jaime Gil de Biedma. Excepciones a este designio trágico son Jaime Ferrán, Juan Goytisolo, Luis Goytisolo o Juan Marsé que, sin embargo, representan en lo literario ese cosmopolitismo y esa mala conciencia de una manera depurada: en el caso de Juan, como burgués afectado por la dolencia; en el de Marsé, como autor que, sin causa alguna para padecerla, supo construir algunos de sus personajes a partir de ella. Estas páginas indagan en las contradicciones de esos autores, a través de su obra y de sus amistades y de sus antipatías, de sus ideas y de sus experiencias, sin ánimo de reescribir una nueva historia del grupo, pero sí con el propósito de ahondar en el significado de estos temas en los que acaso reside buena parte de sus conflictos luego trasladados al papel. Por eso, el motivo no es la vida o las vidas, tampoco la exploración de aspectos más o menos sombríos de las obras respectivas para indagar en unas biografías por lo demás suficientemente estudiadas, incluso por los propios escritores, sino vincular con naturalidad esa mala conciencia con determinados aspectos del trayecto intelectual de cada cual. No se trata, pues, de explicar temas o motivos a propósito de la vida, sino de la literatura escrita a partir de esa vida. El cosmopolitismo, la militancia ideológica, las dudas y vacilaciones, la mala conciencia en suma, se transforma en una convención literaria, en un asunto que si bien remite a una parte de la literatura inglesa de los años treinta del siglo pasado, surge revestida del prestigio de la novedad y de lo actual en la literatura española a partir de la propuesta de esta promoción; unas moralidades que difícilmente se hubieran adoptado sin estos autores, es decir, sin la biografía y el conocimiento, la formación y la sensibilidad de cada uno de ellos. Todo parece indicar que la propuesta del grupo, proteica y polimorfa, operó como una vía de escape literario que no encontró correspondencia como solución de algunas de

estas vidas. En este sentido, la mala conciencia orientó una escritura al servicio de la propia experiencia. Hallazgo fortuito y amable en lo literario, polémico y conflictivo en lo personal, que de una manera u otra dota a estos escritores de una temperatura colectiva.

1.1 GENERACIONES Y GRUPOS. ESCUELAS Y MOVIMIENTOS

El grupo de Barcelona más que una generación literaria estricta es una ilusión o una invención en donde coincidieron diferentes maneras de entender la tarea intelectual y literaria, nombres propios hospedados en una atmósfera tan imprecisa e ingravida como identificable y reconocida. Más concreto es el espacio en que sus integrantes compartieron un aire de familia. Mucho se ha escrito acerca de la inclusión de estos escritores en la generación española del 50. Para estas páginas, dados los numerosos artículos y estudios, se asume esa pertenencia aunque con algunas reticencias, con ciertas reservas que si bien no impiden esa adscripción prefieren orientarse hacia elementos distintivos respecto de otros grupos y escritores que suelen formar parte del panorama generacional.⁹ A partir de conferencias y artículos dispuestos en los primeros veinte del siglo pasado, el grueso del pensamiento de José Ortega y Gasset sobre las generaciones se concentra en *El tema de nuestro tiempo* (1923),¹⁰ actualizado en cada ocasión por diferentes escritores como Pedro Salinas,¹¹ Jorge Guillén¹² o Julián Marías¹³ que, además de mostrar su familiaridad con el filósofo, exhiben la propia genealogía intelectual. Eduardo Mateo Gambarte comenta que

⁹ Ver P. Silver, "Nueva poesía española: la generación Rodríguez-Brines", *Ínsula*, núm. 270 (1969), pp. 1, 14; José Olivio Jiménez, "Nueva poesía española (1960-1970)", *Ínsula*, núm. 288 (1970), pp. 1 y 12-13; José Luis Cano, *Poesía española contemporánea. Generaciones de la posguerra*, Guadarrama, Madrid, 1974; Juan García Hortelano, *El grupo poético de los años 50. Una antología*, Taurus, Madrid, 1978; Antonio Hernández, *Una promoción desheredada. La poética del 50*, Zero, Madrid, 1978; Pedro Provencio, *Poéticas españolas contemporáneas. La generación del 50*, Hiperión, Madrid, 1988; "El grupo poético de los años 50 (I. Una creciente heterogeneidad)", *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 503 (1992), pp. 121-130; y "El grupo poético de los años 50 (II. Otros parámetros, otras expectativas)", *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 512 (1993), pp. 57-70; R. Raña, "Veinticinco últimos años de la Generación del 50", *Ínsula*, núm. 628 (1999), p. 7.

¹⁰ El volumen se inaugura de manera inequívoca con el capítulo "La idea de las generaciones", en *Obras completas (1917-1928)*, t. III, Revista de Occidente, Madrid, 1966, pp. 141-151; pero no será sino hasta *En torno a Galileo* (1933) que Ortega proceda a un examen más riguroso de su propuesta, en *Obras completas (1933-1941)*, t. V, Revista de Occidente, Madrid, 1964, pp. 13-164.

¹¹ Ver Pedro Salinas, "El concepto de generación literaria aplicado a la del 98", en *Literatura española siglo XX*, Alianza, Madrid, 2001, pp. 27-34.

En realidad [...] se justifica y se usa teóricamente el concepto generación porque implica una cosmovisión determinada, porque instala subyacentemente unas directrices ideológicas en la interpretación de cualquier historia. Una vez realizado este propósito fundamental, a nadie es útil ni operativo el término; y a partir de ese momento descubrimos que todas las expectativas de haber encontrado la piedra filosofal se desvanecen y lo que aparece ante nuestros ojos en la triste realidad no es otra cosa que generación es sinónimo de grupo.¹⁴

Ya Julián Marías utilizaba el término ‘grupo’ para referirse a la generación del 98:

Sorprende la fuerte individualidad –mejor, la poderosa personalidad- de los hombres egregios de la generación del 98. Es imposible confundirlos; a nadie se le puede ocurrir pensar que una página de Unamuno es de Valle-Inclán, que una de Baroja hay sido escrita por Azorín, tomar un poema de Antonio Machado por uno de Unamuno (o aun de Manuel Machado). Y al mismo tiempo, todos estos escritores tienen una formidable realidad de grupo. Por eso se ha ejemplificado en ellos mejor que en ningún otro caso lo que es una generación.¹⁵

Carmen Martín Gaité advierte la relevancia del término grupo sin equipararlo al de generación:

Ahora que, al cabo de tanto tiempo, me veo encasillada en un apartado cronológico, del cual al mismo tiempo se me pide que hable, me parecen razonables las reservas con que hoy se admite el concepto generación –que como es sabido puso en circulación Ortega y Gasset– y que se haga más bien referencia a grupos, ya que el agruparse parece menos rígido, más sometido a los vaivenes del azar, que el sentirse enmarcado de antemano dentro de las precisas clasificaciones orteguianas.¹⁶

Juan García Hortelano se decanta decididamente por el concepto de grupo antes que por el de generación, tal y como dice en el prólogo a su antología *El grupo poético de los años 50*:

ya que nos abstendremos de categorizar las analogías y diferencias, como rasgos comunes y distintivos pero aglutinantes (lo que conduciría al concepto de ‘generación’, que rechazamos), hemos admitido la noción de grupo (grupo poético)

¹² Ver Jorge Guillén, “Lenguaje de poema: una generación”, en *Obra en prosa*, ed. Francisco J. Díazde Castro, Tusquets, Barcelona, 1999, pp. 403-414.

¹³ Ver Julián Marías, *Literatura y generaciones*, Espasa-Calpe, Madrid, 1975.

¹⁴ Eduardo Mateo Gambarte, *El concepto de generación literaria*, Síntesis, Madrid, 1996, pp. 258-259.

¹⁵ Julián Marías, *Literatura y generaciones*, ed. cit., p. 105.

¹⁶ Carmen Martín Gaité, “Una generación de posguerra”, *Suplemento CULTURAS de Diario 16* (21 de marzo de 1990), p. 3.

en el sentido de que el único elemento agrupador sea –si lo es– el tiempo histórico en que a los poetas les tocó nacer y formarse [...] el concepto de grupo poético, que aquí se utiliza, presupone que la única identidad fiable entre los poetas reside en su coincidencia cronológica.¹⁷

García Hortelano reúne a Ángel González, José María Caballero Bonald, Alfonso Costafreda, José María Valverde, Carlos Barral, José Agustín Goytisolo, Jaime Gil de Biedma, José Ángel Valente, Francisco Brines y Claudio Rodríguez. Para el antólogo, el humanismo de este grupo se resuelve en que “la creencia en la capacidad del ser humano dará consistencia al inconformismo burgués al que por nacimiento y oficio estaban abocados”.¹⁸ Carme Riera resume la propuesta del autor de *El gran momento de Mary Tribune* al indicar que “este humanismo se observa en tres rasgos: solidaridad con el mensaje, conciencia crítica de la propia nacionalidad y sentimiento de universalidad”.¹⁹ Sucede, sin embargo, que estos rasgos son suficientemente inasibles y generales para que en la misma selección se hubieran incorporado otros nombres y se hubiera prescindido de algunos ya incluidos. De hecho, el propio García Hortelano argumenta que al final los elementos compartidos por los poetas escogidos no son otros que el tiempo en que nacen y se forman. Ejemplo de la movilidad de la idea de generación es la propuesta de Pedro Provencio quien integra, en *Poéticas españolas contemporáneas. La generación del 50*, a Ángel González, José Manuel Caballero Bonald, Carlos Barral, José Agustín Goytisolo,

¹⁷ Juan García Hortelano, *El grupo poético de los años 50*, ed. cit., pp. 3-4.

¹⁸ *Ibid.*, p. 20. El término “humanismo” había tenido recorrido en la cultura española de la inmediata posguerra, en particular debido al grupo de la revista *Españaña*, integrado por los primeros poetas sociales: Blas de Otero, Carlos Bousoño, Gabriel Celaya, José Luis Hidalgo, José Labordeta, que acuñó el vocablo “rehumanización” que, a decir de Víctor García de la Concha, “Creo que el primero en usarlo ha sido Alarcos Llorach, en su estudio sobre la poesía de Blas de Otero”, en Víctor García de la Concha, “*Españaña* (1944-1951). Biografía de una revista de poesía y crítica”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 236 (1969), pp. 380-397; en Manuel J. Ramos Ortega, *Las revistas literarias en España entre la Edad de Plata y el medio siglo. Una aproximación histórica*, Ediciones de la Torre, Madrid, 2001, pp. 34-35; y en Fanny Rubio, *Las revistas poéticas españolas (1939-1975)*, Turner, Madrid, 1976, pp. 256-272.

¹⁹ Carme Riera, *La Escuela de Barcelona*, Anagrama, Barcelona, 1988, p. 25.

José Ángel Valente, Jaime Gil de Biedma, Fernando Quiñones, Francisco Brines, Claudio Rodríguez, Félix Grande, Carlos Sahagún y César Simón; lo curioso es que el autor de la antología ofrece una justificación que no dista en absoluto de la ofrecida por Juan García Hortelano, dispuesta con una intención más restrictiva:

la poesía como comunicación o como conocimiento; la función de la poesía en la sociedad; la transitividad del texto poético —su referencia figurativa— o la autonomía del poema con todas sus consecuencias y riesgos; la separación radical o las vías de transmisión entre las generaciones contemporáneas; la pervivencia de la poesía como elemento cultural válido o su reducción a pura arqueología espiritual; la inmersión del poema en la cultura “contaminante” o su retiro a seguros refugios preceptivos.²⁰

José Agustín Goytisolo muestra su preferencia por el término “grupo” en lugar del de “generación”:

Creo más acertado que se nos llame grupo que generación, pues éramos un grupo de amigos que escribían poesía, sin consignas comunes y cada uno a su aire.

Nos unía, eso sí, tratar de hacer una obra bien hecha, romper con la ampulosidad empleando un tono coloquial, eliminar la distinción entre palabras poéticas y no poéticas, y evitar que las modas, siempre pasajeras, desvirtuaran el resultado, el poema, que ha de sobrevivir a lo efímero.²¹

Para otros críticos e historiadores, a diferencia de quienes pretenden extender este criterio, no existen otras generaciones que aquellas que asumen esa conciencia colectiva; algo semejante a lo que podrían considerarse, siguiendo a Guillermo de Torre, movimientos literarios que más bien son una manifestación del espíritu de época.²² Precisamente, el término generación está utilizado en este sentido por Octavio Paz, para quien:

²⁰ Ver Pedro Provencio, *Poéticas españolas contemporáneas. La generación del 50*, ed. cit., pp. 10-11.

²¹ José Agustín Goytisolo, “Mis amigos los poetas del 50”, en *Más cerca. Artículos periodísticos*, ed. Carme Riera, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, Barcelona, 2009, p. 205

²² Ver Guillermo de Torre, “Generaciones y revistas”, en *Del 98 al Barroco*, Gredos, Madrid, 1969, pp. 17-21. De Torre vincula la importancia y consistencia de las generaciones a las revistas en torno a las que se constituyen. La idea, a pesar de los reparos, desvela la provisionalidad de las generaciones que acaso sea lo

La historia de una literatura es la historia de unas obras y de los autores de esas obras. Pero entre las obras y los autores hay un tercer término, un puente que comunica a los escritores con su medio social y a las obras con sus primeros lectores: las generaciones literarias. Una generación literaria es una sociedad dentro de la sociedad y, a veces, frente a ella. Es un hecho biológico que asimismo es un hecho social: la generación es un grupo de muchachos de la misma edad, nacidos en la misma clase y el mismo país, lectores de los mismos libros y poseídos por las mismas pasiones y los mismos intereses estéticos y morales.²³

Para estas páginas, el término generación es sinónimo de grupo literario puesto que el de Barcelona aparece y se consolida con unos rasgos que lo alejan de otros cenáculos pertenecientes a la misma generación con intereses literarios y culturales distintos. Este grupo forma parte de la generación del 50, con distintivos singulares y propios no a propósito para incluir a otros autores que por edad y formación pertenecen naturalmente a la misma promoción, pero con una experiencia y con un oficio literario diferentes.

La denominación de la Escuela de Barcelona se debe a Carlos Barral quien, en *Los años sin excusa*, segundo volumen de sus memorias, registra a “aquella embrionaria ‘escuela de Barcelona’ de jóvenes literatos”.²⁴ El término, empleado para definir a un grupo literario en pleno siglo XX, podría antojarse equívoco, pero no del todo desacertado. T. S. Eliot, a propósito de “Los poetas metafísicos”, plantea el problema de la terminología: “La cuestión es si los llamados metafísicos conformaron una escuela (hoy en día hablaríamos de un “movimiento”) y hasta qué punto esa supuesta escuela o movimiento constituye una digresión de la corriente principal”.²⁵ Para Renato Poggioli, “la noción de escuela presupone un maestro y un método, el criterio de la tradición y el principio de autoridad.

verdaderamente relevante, puesto que las revistas, efímeras y perecederas por naturaleza, sostienen por lo general a grupos cuya caducidad suele acompañarlas.

²³ Octavio Paz, “Antevíspera: Taller”, en *Obras Completas. Generaciones y semblanzas*, t. 4, FCE, México, 1994, p. 94.

²⁴ Carlos Barral, *Memorias*, Península, Barcelona, 2001, p. 322.

²⁵ T. S. Eliot, “Los poetas metafísicos”, en *La aventura sin fin*, ed. Andreu Jaume y trad. Juan Antonio Montiel, Lumen, Barcelona, 2011, p. 74.

No tiene en cuenta el factor historia, sino sólo el factor tiempo, en función de la posibilidad y la necesidad de transmitir a los venideros un sistema de trabajo, una serie de secretos técnicos, dotados de tal validez que parezca inmune a toda metamorfosis o cambio: *ars longa, vita brevis*".²⁶ Poggioli retoma la noción de Escuela de Aristóteles quien la caracteriza como "la breve edad del ocio estudioso en el curso de la cual se proporcionan los hábitos y los recursos del espíritu para esclarecer la edad adulta y sus ocupaciones, para suavizar la madurez y su melancolía".²⁷ Sigue diciendo el crítico, "mientras que casi todas las manifestaciones más habituales del arte moderno, y más específicamente del arte de vanguardia, se revelan idénticas al concepto de movimiento, hay algunas que parecen más próximas al concepto de escuela, aun no asumiendo el nombre".²⁸ A diferencia de la escuela, el temperamento del movimiento es polémico y se expresa a través de medios igualmente controvertidos como las proclamas y los manifiestos, las revistas y las antologías. El estatismo de la escuela se opone al dinamismo del movimiento. La Escuela de Barcelona es un nombre propio que poco tiene de escuela y mucho de movimiento. Ahora bien, si se considera la revalorización de la tradición como un rasgo distintivo de la escuela, sin duda se trata de una escuela, pero este quizás es el único rasgo comparte con ella. En sentido estricto, la denominada Escuela de Barcelona es un movimiento literario. Esta naturaleza no es menor ya que explica la constante reconfiguración del grupo, bien porque unos integrantes se apean una vez que la locomotora está en marcha, bien porque otros se suben al furgón de cola incluso cuando el interventor vocea la estación de término. De ahí que para estas páginas resulte más pertinente y preciso el término grupo que el de

²⁶ Renato Poggioli, *Teoría del arte de vanguardia*, trad. Rosa Chacel, Revista de Occidente, Madrid, 1964, p. 35.

²⁷ En Marc Fumaroli, *La educación de la libertad*, trad. Emilio Manzano y epíl. Carlos García Gual, Arcadia, Barcelona, 2008, p. 11.

²⁸ Renato Poggioli, *op. cit.*, p. 35.

escuela, en el entendido de que los procesos colectivos, dinámicos y constantes, están sometidos a innumerables variables que transforman incesantemente su personalidad.

A primera vista, nada indica que los integrantes lograran constituirse en una promoción dotada de personalidad propia, nada sugiere que fueran a dedicarse a la literatura y, menos, al considerar los años de sus primeros escarceos poéticos. El reparo no está dirigido tanto a la procedencia o educación de estos muchachos, cuanto al rancio ambiente literario que entonces impera en la península. La sombra de la guerra civil, como dice Juan Benet, se cierne sobre una posguerra fría, hambrienta y silenciosa. Frío y hambre se cebaron con una porción importante de los españoles a partir de 1939; dos jinetes apocalípticos sobre los que Jordi Gracia, en “La estética del miedo”, afirma:

Pero la primera y más temible ley fue también el frío en ciudades y casas sin calefacción. Un viejo chiste del humorista Perich, que vale para toda la posguerra, ponía en boca de un campesino una frase sin fronteras en la España de entonces: “A mí lo que más me molesta del frío es el hambre”. [...] El frío todavía está grabado en la memoria de quienes crecieron vistiendo ropas apañadas, harapos o muy cerca de la mendicidad. [...] El arreglo de ropa parcheada fue un hábito común a un altísimo porcentaje de familias españolas que no dudaron en vestir a sus retoños con las ropas del padre fallecido –o inverosímilmente adelgazado durante la guerra- y todas las madres encontraron el modo de arreglar prendas grandes o pequeñas y, sobre todo, en consigna tácita de toda una época, no tirar nada.²⁹

Silencio, hambre y frío, sinónimos de otros vocablos igualmente triunfantes en aquellos años de la posguerra española: restricción y racionamiento. Carmen Martín Gaité estudia los significados de estas palabras que “sufrieron un desplazamiento semántico, pasando a abonar otros campos, como el de la relación entre hombres y mujeres, donde también constituía una amenaza terrible dar alas al derroche. Restringir y racionar siguieron siendo

²⁹ Jordi Gracia, “La estética del miedo”, en Jordi Gracia y Miguel Ángel Ruiz Carnicer, *La España de Franco (1939-1975). Cultura y vida cotidiana*, Síntesis, Madrid, 2004, p. 19.

vocablos clave, admoniciones agazapadas en la trastienda de todas las conductas”.³⁰ Frío, silencio y hambre como material de repuesto de una posguerra en pos de la negación de la memoria que, si no era propiamente olvido, mucho se le parecía. Una labor de demolición asentada en la restricción y el racionamiento en lo personal cuyo acicate era justamente la supervivencia. Pocos se atreven a disentir y menos aún a alzar la voz. Son años de férrea autarquía de una España vuelta sobre sí misma, reactiva a todo lo que proviene del exterior. José Agustín Goytisolo describe en escuetas y precisas líneas el clima de la época: “Eran años duros, de represión, hambre, miseria, pajas en los cines, procesiones religiosas, casas de putas fantásticas, bajísimo nivel cultural, olor a permanganato y piojo verde”.³¹

Madrid y Barcelona son las dos ciudades sobresalientes: la primera como sede del gobierno del Estado; la segunda como puerto abierto a Europa. Separadas por 600 kilómetros, la distancia en esos años es apenas franqueable. No sólo el trazado y la precariedad de vías férreas y carreteras separan irremediabilmente a las dos ciudades, sino también las lenguas que se hablan en una y otra, la cultura, la historia. Es ese mar de tierra que desde la meseta castellana termina por morir en los Monegros, en las playas de la franja aragonesa. Un mar intransitable, innavegable, impracticable. No son dos urbes, son dos mundos. El Mediterráneo, además, no sólo es la diferencia es entonces toda la diferencia. La cerrazón geográfica se resquebraja por su puerto de mar y por el Ampurdán en donde los Pirineos remansan hasta desvanecerse en Portbou, último enclave antes de entrar a Francia por los portales de Cerbère y Bagnuls sur Mer, a poca distancia de Colliure, en donde se encuentra sepultado Antonio Machado.

³⁰ Carmen Martín Gaité, *Usos amorosos de la posguerra española*, Anagrama, Barcelona, 1994, p. 14.

³¹ José Agustín Goytisolo, “Entrevista de Juan F. Marsal”, en Juan F. Marsal, *Pensar bajo el franquismo. Intelectuales y política en la generación de los años cincuenta*, Península, Barcelona, 1979, p. 165.

Juan Goytisolo, en *Coto vedado*, describe la asfixia moral que sentía cada vez que cruzaba la frontera española con destino a Francia:

la sorda pero tenaz impresión de recorrer una tierra de nadie, celosamente vigilada no obstante, recrudecía conforme el convoy se vaciaba de la mayor parte de los pasajeros, dejaba atrás Figueres, inspectores de paisano controlaban severamente el pasaporte, el paisaje devenía triste y desierto, los muros se batían en ruina, edificios cercanos a Port Bou cobraban un aire adusto y conminatorio, la propia estación se convertía en un lugar destartado e inhóspito, de clima estrictamente cuartelero [...]³²

El ensimismamiento de la capital es inversamente proporcional a la apertura de la Ciudad Condal. El provincianismo a cada momento más acentuado de Madrid se corresponde con el creciente cosmopolitismo de Barcelona. Si entre 1940 y 1950 las diferencias son apenas perceptibles, en la siguiente década no dejan lugar a dudas. Barcelona se convierte así en el centro de una efervescencia cultural y literaria. Nada más natural que el arte y la literatura que entonces se realizan difiera del mesetario tanto en su concepción como en su expresión. Mientras Madrid subraya su naturaleza carpetovetónica, Barcelona se vuelve europea, se inclina hacia afuera de la Península. El casticismo de unos se contrapone al cosmopolitismo de otros. La proclama y el grito tabernario de los castellanos contrapuntean el ademán y el gesto sofisticado de los barceloneses. A Barcelona ya entonces le corresponde por derecho propio el nombre de ciudad y el de civilidad a las relaciones entre sus habitantes, como precisa Richard Sennet: “Ciudad” y “civilidad” tienen una raíz etimológica común. Civilidad significa tratar a los demás como si fueran extraños y forjar un vínculo social sobre dicha distancia social. La ciudad es aquel establecimiento humano en el cual es más

³² Juan Goytisolo, *Coto vedado*, Alianza, Madrid, 2015, p. 259.

probable el encuentro con extraños. La geografía pública de una ciudad es la civilidad institucionalizada”.³³

Si los autores del interior de la península se vuelven hacia los grupos representados por las revistas *Garcilaso* (1943-1946), *Escorial* (1940-1949) y *Espadaña* (1944-1951),³⁴ los de la periferia prefieren la memoria de la Exposición Universal de 1929 celebrada en la Ciudad de los Prodigios. Precisamente en ese año fue inaugurada la Estación de Francia por el monarca Alfonso XIII. El diseño estrictamente ferroviario estuvo a cargo del ingeniero Eduardo Maristany, mientras que el arquitecto Pedro Muguruza hizo lo propio con el pabellón de viajeros excesivamente sobrio para el gusto del momento, de manera que los decorados de interiores, con profusión de mármoles y bronce, se encomendaron a Ramón Duran i Reinalts. Resultó una flamante construcción de factura modernista, dispuesta para recibir a foráneos y extranjeros atraídos por la exposición. Situada en Marqués de Argentera, a la entrada del Borne, nada lejos del Raval, el antiguo Barrio Chino, enjambre

³³ Richard Sennet, *El declive del hombre público*, pról. Salvador Giner y trad. Gerardo Di Masso, Anagrama, Barcelona, 2011, p. 325.

³⁴ La revista *Garcilaso* sumó en sus escasos tres años de vida a lo más granado de los escritores españoles del momento. En sus páginas aparecen las firmas de José María Alfaro, Gerardo Diego, José Luis Cano, Camilo José Cela, Vicente Aleixandre, Manuel Machado, Leopoldo de Luis, Vicente Gaos, Gloria Fuertes, Leopoldo Panero, Luis Felipe Vivanco, etcétera. El editorial del primer número titulado “Siempre ha llevado y lleva *Garcilaso*”, adoptado como lema de la publicación y firmado por Jesús Revuelta, proclamaba que “En el cuarto centenario de su muerte (1936) ha comenzado de nuevo la hegemonía de *Garcilaso*. Murió militarmente como ha comenzado nuestra presencia creadora. Y Toledo, su cuna, está ligada también a esta segunda reconquista, a este segundo renacimiento hispánico, a esta segunda primavera del endecasílabo”, en Fanny Rubio, *op. cit.*, p. 116; ver José María Martínez Cachero, *La revista de poesía Garcilaso (1943-1946) y sus alrededores*, Devenir, Madrid, 2005. *Escorial*, por su parte, surgió de la iniciativa de Pedro Laín Entralgo y Dionisio Ridruejo con el propósito de reunir a todos los escritores de la península. Su intención fue ocupar el espacio dejado por *Revista de Occidente*, *La Gaceta Literaria* y *Cruz y Raya*. Si en sus comienzos se adhirió al ideario falangista, paulatinamente se distanció de éste. En sus páginas se reencontraron Luis Rosales, Rafael Sánchez Mazas, Rafael de Balbín, Emilio Orozco, Dámaso Alonso, etcétera, en Fanny Rubio, *op. cit.*, pp. 28-35. Opuesta en apariencia a *Garcilaso* si se atiende a la polémica que precedió al primer número, *Espadaña* nació en torno a Victoriano Crémer, Antonio González de Lama y Eugenio de Nora, siempre defendió la parcialidad de su poesía consignada en el manifiesto previo a la publicación firmado por González de Lama, titulado “Si *Garcilaso* volviera”, en que recoge que “es apetecible hallar en la poesía moderna, un poco menos de forma y un poco más de vida, menos metáforas y más gritos. Menos perfección estilística y más vibración anímica”, en *Cisneros*, núm. 6 (1944), p. 124; en Fernando Presa González, *La revista Espadaña en la poesía española de posguerra (1944-1950)*, Ayuntamiento de León, León, 1989; en Fanny Rubio, *op. cit.*, p. 260.

portuario en que se mezclaban razas y lenguas desembarcadas a escasa distancia, al que Sebastián Gasch calificó de “lirismo de sordidez patinada”. La Barcelona de la posguerra no difería mucho en apariencia de la anterior a julio del 1936, espléndidamente descrita por Néstor Luján en *Cabaret Catalán*: dividida por la rambla una de cuyas prolongaciones es la *dels Ocells*, desemboca un poco más allá en la de las Flores que, habiendo rebasado el Gran Teatro del Liceo, topa con la rambla de los Capuchinos o *Pla de la Boqueria*. Una zona aglomerada de bares, cabarets y *music-halls*: el bar *Dancing*, el Buena Sombra, el Excelsior, el Montmartre Cabaret, el Cabaret Català. Competían con ellos, apenas separados por unos metros, las tascas, las tabernas, los tugurios del Barrio Chino: el Edén, el British Bar, el Criteri. Para los burgueses, la Rambla invitaba al juego de la simulación, ese incómodo equilibrio entre “el qué dirán” de la moral cívica y las punzadas que incitaban a transgredirla, atraídos por el reclamo de lo canalla y lo prohibido. En sus aceras y medianas se multiplicaban los kioscos que gozaban de fama de ser únicos en Europa; en ellos se podía adquirir *L’Action Française* o *L’Humanité*, *The Manchester Guardian* o *The Times*. La Rambla, primorosa y efervescente, sofisticada y pinturera, reunía en sus cafés y tabernas a la intelectualidad del momento: escritores y artistas, arquitectos y pintores, periodistas y dibujantes, acudían diariamente a las reuniones y tertulias de rigor. Más que cosmopolita, un mundo exótico. No faltaban maletillas y toreros, picadores y monosabios, limpiabotas, serenos, noctámbulos, prostitutas francesas y polacas, parejas de tango, marineros de cualquier procedencia, bailarines y acróbatas, pícaros y buscavidas. El Raval perdió mucho de su patinado atractivo canallesco en la posguerra, pero seguía siendo el centro de una ciudad en que jóvenes burgueses repetían costumbres no se sabe muy bien si heredadas o aprendidas, pero que de manera inevitable los encaminaban a los mismos lugares y a los mismos asuntos que sus padres habían visitado y tramitado años atrás.

Jean Genet bosqueja en *Diario de un ladrón* una estampa del Raval que no distaba de la que encontraron años después los escritores de Barcelona: “El Barrio Chino era entonces una especie de guarida poblada no tanto por españoles como extranjeros, maleantes piojosos todos ellos”.³⁵ Esta experiencia, en opinión de Juan Goytisolo, fue decisiva para la iniciación literaria del francés: “Caído en la abyección, Genet decidirá asumirla y convertirla en virtud suprema. La escala de valores de la sociedad bienpensante no será la suya dándole la vuelta: lo vil se transmutará en noble y lo noble en vil. El proceso de subversión íntima iniciado en el Barrio Chino barcelonés será largo y accidentado y se moldeará en la siguiente década en sus primeras obras poéticas y narrativas escritas en la cárcel parisina de la Santé”.³⁶

Pero la literatura francesa antes de Genet ya se había interesado en el Barrio Chino. Paul Morand en *Ouvert la nuit* (1922) recreaba Barcelona como “una ciudad de vicio y de dinero, una urbe de casas de menores, de fotografías obscenas, de aparatos de placer ortopédicos”.³⁷ Pierre Mac Orlan, en su novela *La Bandera* (1931), oculta al asesino entre los vericuetos del Raval.³⁸ Una sordidez, resultado de unas vivencias a las que no fueron ajenos los escritores del grupo de Barcelona, que obró en el mismo sentido en cuanto al talante subversivo y contestatario, pero también en otro diferente puesto que el origen de la mayoría se vinculaba con la burguesía acomodada. El conflicto estaba servido, pues el régimen franquista estuvo “al servicio de las clases superiores de la sociedad española”,³⁹ entre las que se sitúan las familias de la mayoría de estos intelectuales. Esta inadecuación o

³⁵ Jean Genet, *Diario de un ladrón*, trad. María Teresa Gallego e Isabel Reverte, Seix Barral, Barcelona, 1994, p. 35.

³⁶ Juan Goytisolo, *Genet en el Raval*, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, Barcelona, 2009, pp. 11-12.

³⁷ Paul Morand, *Ouvert la nuit*, Gallimard, Paris, 1922, p. 23.

³⁸ Pierre MacOrlan, *La bandera*, Luis de Caralt Editor, Barcelona, 1977.

³⁹ Juan F. Marsal, op. cit., p. 32.

desajuste o perturbación se encuentra en el principio de una serie de conflictos públicos y privados que explican la posterior importancia de esta literatura.

1.2 PRIMEROS AÑOS

Tanto la Estación de Francia como el Barrio Chino son espacios centrales para la educación sentimental de unos muchachos que habían nacido alrededor de 1930, y no todos en Barcelona. Si la primera representaba la puerta a Europa, el segundo concentraba oportunidades de rebelión y disidencia frente a la moral burguesa. Alberto Oliart viene al mundo en Mérida, Badajoz, en 1928, si bien su familia procedía de la Ciudad Condal a la que vuelve poco después para instalarse “en el número 43 de Rambla de Cataluña, esquina con la calle Consejo de Ciento” en un “tercer piso, era grande y luminoso”.⁴⁰ De ese mismo año es Carlos Barral, nacido dentro de “una familia de estructura irregular, constituida [...] con restos de naufragio, y sobras de generaciones”.⁴¹ Jorge Folch, originario de la Ciudad Condal en donde nace en 1926, hijo de un importante empresario, pertenecía a la burguesía barcelonesa, como atestigua la residencia familiar ubicada en el barrio de Pedralbes. Del mismo año es también José María Castellet, cuya familia habitaba “en el número 437 de la calle Còrsega”, junto a la de Manuel Sacristán, también de 1926, ubicada en el número 49-51 de la misma calle.⁴² De Cervera, provincia de Lérida, procede Jaime Ferrán, nacido en 1928; dos años menor, el también ilerdense, de Tárrega, Alfonso Costafreda. Barcelonés y Grande de España, nace Jaime Gil de Biedma en 1929, cuyo primer recuerdo, a decir de Miguel Dalmau, “se remonta a esa tarde lejana a la hora de la siesta, cuando descubrió el olor de la ropa de la criada y sorprendió su propia voz preguntándole [a Modesta] por la casa de San Rafael, la villa del abuelo, que con el tiempo simbolizaría su paraíso

⁴⁰ Alberto Oliart, *Contra el olvido*, Tusquets, Barcelona, 1998, pp. 15 y 16.

⁴¹ Carlos Barral, *Memorias*, ed. cit., p. 85.

⁴² José María Castellet, *Seductores, ilustrados y visionarios. Seis personajes en tiempos adversos*, trad. Rosa Alapont, Anagrama, Barcelona, 2010, p. 20.

perdido”.⁴³ Un año antes, en 1928, ve la luz en el seno de una familia burguesa José Agustín Goytisolo y, tras él, sus hermanos Juan, en 1931, y Luis, cuatro años después.⁴⁴ Juan ha dejado un recuerdo amargo de su ascendencia: “En mi caso –vástago, por ambos lados, de una común, ejemplar estirpe burguesa–, los informes tocantes a mis antecesores obtenidos durante mi infancia no se remontan más allá del siglo XIX”,⁴⁵ a diferencia de su hermano Luis: “En una ciudad falta de aristocracia y de fortunas de entidad internacional, la pertenencia a lo que se entiende por una buena familia, como era el caso de cuantos llevaban uno cualquiera de mis cuatro apellidos, suponía la más alta estima social [...]”.⁴⁶ Juan Marsé nace en Barcelona en 1933, excepción a la condición burguesa de los anteriores, y evoca sus primeros recuerdos hacia 1938: “Después fuimos a vivir junto al metro de Fontana, en la calle Mayor de Gracia, y recuerdo haber dormido alguna noche en la estación de metro”.⁴⁷ En otro lugar, el autor de *Últimas tardes con Teresa* precisa en relación con su origen social: “Yo venía de unos ámbitos de una clase social completamente distinta a ésta, yo era un chico que a los trece años se puso a trabajar... mi padre en la cárcel por separatista, mi madre trabajaba y yo un buen día me puse a escribir, me gustaba mucho leer, y escribí una novela y en el año sesenta y uno empecé a frecuentar de golpe a un grupo de personas vinculadas al grupo Seix Barral... me vinculé al grupo a través de mucha amistad con Jaime Gil de Biedma, el poeta”.⁴⁸ A esta nómina, hay que sumar a Gabriel Ferrater, el mayor de todos, puesto que el año de nacimiento es 1922, dentro de una familia acomodada de Reus, provincia de Tarragona, “donde su abuelo había

⁴³ Miguel Dalmau, *Jaime Gil de Biedma. Retrato de un poeta*, Circe, Barcelona, 2004, p. 13.

⁴⁴ Ver Carme Riera, *La Escuela de Barcelona*, ed. cit., pp. 45-76.

⁴⁵ Juan Goytisolo, *Coto vedado*, ed. cit., p. 13.

⁴⁶ Luis Goytisolo, *Estatua con palomas*, Siruela, Madrid, 2009, p. 31.

⁴⁷ En José María Cuenca, *Mientras llega la felicidad. Una biografía de Juan Marsé*, Anagrama, Barcelona, 2015, p. 27.

⁴⁸ En Mercedes Mazquiarán de Rodríguez, *Barcelona y sus divinos. Una mirada intrusa a la gauche divine a casi medio siglo de distancia*, Ediciones Bellaterra, Barcelona, 2012, p. 33.

fundado una empresa de exportación de vino, que prosperó mucho gracias a la guerra de 14-18”.⁴⁹ El recuento anterior incluye a quienes en rigor son originarios de Barcelona: Carlos Barral, Jorge Folch, Jaime Gil de Biedma, los hermanos Goytisolo y Juan Marsé; catalanes pero de provincia, Jaime Ferrán, Alfonso Costafreda, Gabriel y Joan Ferrate(r); foráneo, aunque con la salvedad consignada, Alberto Oliart. Dejando a un lado a Marsé que en 1946 abandona los estudios a causa de la situación económica familiar para incorporarse al trabajo,⁵⁰ el resto pertenece a familias burguesas, en lo económico desahogadas y bien situadas en lo social.

El origen acomodado justifica que la mayoría de los autores coincida en algún momento de su formación escolar o universitaria. Sin duda, hubo una afinidad intelectual, pero la amistad y el trato preferente contribuyen decisivamente a la formación del grupo. Por encima de los demás, sobresale la personalidad de Carlos Barral quien dota de temperamento literario y cultural a la promoción y en torno a quien se configura.⁵¹ Diferentes circunstancias explican que Barral operara como el centro del grupo entre las que no son menores ni su personalidad “que era al mismo tiempo intelectualmente firme y emocionalmente quebradiza”,⁵² ni, más tarde, su empresa editorial, así como el hecho decisivo de que nunca abandonó Barcelona, a diferencia de otros compañeros de promoción.

Los avatares de la guerra civil provocaron encuentros fortuitos para unos niños que, años después, se reencuentran en las aulas de la Facultad de Derecho de la universidad de Barcelona, albergada en el imponente Edificio Central, de factura neorrománica proyectada

⁴⁹ Javier Aparicio Maydeu, “Prólogo”, en Gabriel Ferrater, *Noticias de libros*, Península, Barcelona, 2012, p. 5.

⁵⁰ José María Cuenca, *op. cit.*, p. 67.

⁵¹ Ver Carme Riera, *La Escuela de Barcelona*, ed. cit., p. 47.

⁵² José María Castellet, *Seductores, ilustrados y visionarios*, ed. cit., p. 122.

por el arquitecto Elies Rogent. Alberto Oliart rememora su primer encuentro con Jorge Folch, después de que las familias de ambos se trasladaran a la zona nacional: “Ya en San Sebastián, una mañana de sol y viento me fui a la calle con Jorge Folch y estuvimos viendo desfilar, formados, un grupo de Pelayos [...]”.⁵³ José María Castellet conjetura en relación con Carlos Barral que “concluimos que nos habíamos cruzado en Calafell en el verano de 1932 o 1933. Es imposible que no fuera así, porque, como él mismo cuenta, entonces su casa era la playa abierta donde pasaba todas las horas del día y algunas de la noche”.⁵⁴ Jaime Salinas, nacido en 1925, antes de reencontrarse con Gil de Biedma en Barcelona hacia 1955 en donde comenzó a trabajar con el editor Víctor Seix, lo recordaba en Madrid en 1935, de visita en el “palacete de don Santiago de Alba, siempre custodiado por una pareja de la Guardia Civil,” abuelo del niño Jaime.⁵⁵ Pero fuera de estas anómalas circunstancias, las relaciones entre los integrantes se fueron sucediendo de acuerdo a un orden natural. Carlos Barral rememora su amistad con Antonio de Senillosa en la etapa previa a la entrada en la universidad inmediatamente después de salir del Colegio de los Jesuitas de la calle Caspe: “Con Senillosa éramos camaradas desde el principio de la vida colegial, y esa camaradería ha sobrevivido hasta hoy sin cambiar de naturaleza”.⁵⁶ Y, desde luego, con el adolescente Jorge Folch del que ha dejado un vivo retrato: “era alto y esbelto, de extremidades largas terminadas en manos y pies de Cristo gótico. La cabeza, iluminada por la mirada acerada a ambos lados de una nariz muy fina y bajo las cejas pobladas, era una cabeza de héroe romántico, diría que bolivariana. Y era una persona de movimientos

⁵³ Alberto Oliart, *Contra el olvido*, ed. cit., p. 73.

⁵⁴ José María Castellet, *Seductores, ilustrados y visionarios*, ed. cit., p. 101.

⁵⁵ Jaime Salinas, *Travesías. Memorias (1925-1955)*, Tusquets, Barcelona, 2003, p. 20.

⁵⁶ Carlos Barral, *Memorias*, ed. cit., p. 204.

elásticos, dotada de mucha elegancia natural”.⁵⁷ Una estampa que coincide con la de Oliart: “alto y delgado, moreno más que una sombra, fuego negro, con manos que parecían irreales a fuerza de delgadas, blancas y sutiles, y con unos ojos pequeños y vivaces”.⁵⁸ José Agustín Goytisolo asistió a “una clase de párvulos del Colegio de las Teresianas de la calle Ganduxer”,⁵⁹ y luego, con sus hermanos Juan y Luis, ingresó “al colegio de jesuitas de Sarriá”, en donde Juan se “refugiaba en algún rincón o lugar oculto acompañado de una novela o un libro de geografía”, y a partir de 1943, se traslada al colegio de la Bonanova en que concluye el bachillerato.⁶⁰ Los Biedma por su parte, en contra de la tradición familiar, matricularon a su hijo en el laico y exclusivo Luis Vives, en la zona alta de Barcelona.⁶¹ Alberto Oliart, quien entró a párvulos también en el Vives junto con Gil de Biedma,⁶² estudió en el colegio los Escolapios de la calle Diputación, a medio camino entre Paseo de Gracia y Vía Layetana, en que juguetea con lo que llama su “aventura falangista” y en donde conoce a Manuel Sacristán Luzón, un año mayor que él: “Acudí con mi uniforme, mi correa y mi flamante puñalito. Mandaba la formación Manuel Sacristán Luzón. Tenía Sacristán indiscutibles capacidades de mando y autoridad”.⁶³ Castellet ofrece una explicación a la temprana atracción de Sacristán hacia el movimiento: “Manolo, a través de la exaltación del *joseantonismo* –no del franquismo de la “unificación”, ya que, desde este punto de vista, franquista no lo fue nunca–, quedó inmerso durante unos cuantos años en aquella fantasmagoría trágica, porque en aquellos momentos Europa se estaba destruyendo

⁵⁷ *Ibid.*, p. 176.

⁵⁸ Alberto Oliart, “Jorge Folch y su obra, 1926-1948”, en Jorge Folch, *Poemas*, Ariel, Barcelona, 1950, p. 15.

⁵⁹ José Agustín Goytisolo, “Entrevista de Juan F. Marsal”, en Juan F. Marsal, *op. cit.*, p. 162.

⁶⁰ Juan Goytisolo, *Coto vedado*, ed. cit., pp. 109, 114 y 153.

⁶¹ M. Dalmau, *Jaime Gil de Biedma*, ed. cit., p. 36.

⁶² Alberto Oliart recuerda a Jaime Gil en el Luis Vives en los siguientes términos: “Por un momento tuve la visión de un niño rubio, gordito, jugando en el jardín del colegio”, *Contra el olvido*, ed. cit., p. 265.

⁶³ *Ibid.*, p. 112.

en una guerra feroz, la más sangrienta de su historia”.⁶⁴ Poco después, ambos coinciden en el Instituto Balmes en donde Sacristán es ya inseparable de José María Castellet quien le desmiente su militancia falangista: “la nuestra era una apreciación errónea; José María Castellet, por tradición familiar, venía de la rama carlista catalana”.⁶⁵ Castellet recuerda el comienzo de su amistad con Manuel Sacristán: “La vecindad resultó decisiva para forjar la amistad con Sacristán, pero también la coincidencia de curso de bachillerato en el Instituto Balmes, que es donde se estableció verdaderamente nuestra relación cotidiana”.⁶⁶ Jaime Ferrán registra que “Alfonso [Costafreda] y yo nacimos a la poesía en lengua castellana, él en las aulas de los Escolapios de Tárrega, como yo en las aulas de la Mutua Escolar cervariense”, no sin antes registrar que “de Cervera a Tárrega hay sólo unos diez kilómetros que, sin embargo, me separaron de Alfonso durante más de veinte años”.⁶⁷

Años de tanteos y de pruebas, de extravíos y de búsquedas, en que unos adolescentes se deslumbran ante la parafernalia falangista, como Oliart y Sacristán; otros, más reservados o desinteresados, se inclinan tempranamente por obras y autores extranjeros. Se suceden las lecturas de Proust, Gide, Malraux, Dos Passos, Faulkner, Mann, Wilde, Mallarmé. Voces y ámbitos que no olvidan la propia memoria representada por Garcilaso de la Vega, Fran Luis de León y Antonio Machado; más allá, Horacio o José María Heredia y, más acá, Dámaso Alonso, Vicente Aleixandre o Jorge Guillén.⁶⁸ Todo un programa que, no mucho después, concentrará el equilibrio literario defendido desde *Laye*

⁶⁴ José María Castellet, *Seductores, ilustrados y visionarios*, ed. cit., p. 43.

⁶⁵ Alberto Oliart, *Contra el olvido*, ed. cit., p. 181.

⁶⁶ José María Castellet, *Seductores, ilustrados y visionarios*, ed. cit., p. 20.

⁶⁷ Jaime Ferrán, *Alfonso Costafreda*, Júcar, Madrid, 1980, p. 8. En otro lugar, Jaime Ferrán atribuye su vocación poética a “una pequeña orquesta familiar que teníamos. Yo toco el violín, mi hermana M. Teresa el piano, mi herma Montserrat el violoncelo, mi hermana Carmen el segundo violín y Ramón M. El clarinete. Creo que el germen de mi acceso al mundo de la sensibilidad, que se orientaría hacia la poesía, a la literatura en general y hacia otras muchas cosas más, tiene su puerta de entrada en este núcleo familiar”, en “Entrevista de Juan F. Marsal”, en Juan F. Marsal, *op. cit.*, p. 118.

⁶⁸ Alberto Oliart, *Contra el olvido*, ed. cit., pp. 214-215.

en torno a tradición y modernidad. Emborronan las primeras cuartillas sin mucha convicción, aunque ya están presentes los primeros síntomas de “una enfermedad literaria que he venido padeciendo por largos años”.⁶⁹ La literatura es una vía de evasión y escape ante la atmósfera opresiva de la dictadura: “escapaba yo del clima asfixiante de dogma, culpa y pecado que me rodeaba por todas partes en aquella Barcelona de los primeros años cuarenta”.⁷⁰ También el cine acapara la atención de los muchachos: son frecuentes las idas al Iberia, al Bosque, al Delicias, al Moderno, para asistir a sesiones variopintas: desde *Tarzán de los monos*, de W. S. Van Dyke, hasta *Rebelión a bordo*, de Frank Lloyd, desde *La carga de la brigada ligera*, de Michael Curtiz, hasta *El hijo de furia*, de John Cromwell. Las muchachas en la inmediata posguerra están mediatizadas por la incansable propaganda de la Sección Femenina de la Falange que propone el “ideal de la mujer austera y recatada”, junto con el que comienza a desplegarse la “niña topolino” que, para Martín Gaité, “es otro tipo de chica soltera, igualmente deseosa de pescar marido y de características también muy *sui generis*”.⁷¹ Las salas de cine, con olor a rancio de los cortinajes y el del sucio pringue de moquetas y tapices, se transforman en espacios preferentes para encuentros furtivos, mediada la propina de rigor al acomodador para que desviara, entre la densa humareda de tabaco, la luz acusadora de su lámpara de mano. Ante la expectativa de una cita convenida o repentina o fortuita, se prefería una butaca en gallinero mejor que en platea, al resguardo de miradas fisgonas e indiscretas. Es también la etapa de las primeras experiencias sexuales en los burdeles del Barrio Chino, en donde los “floreros”, jóvenes de clase acomodada que no reprimían su curiosidad, se presentaban con pantalones de golf y cigarrillo americano en mano o colgado de la comisura de los labios. La Exposición Universal había transformado

⁶⁹ Carlos Barral, *Memorias*, ed. cit., p. 134.

⁷⁰ Alberto Oliart, *Contra el olvido*, ed. cit., p. 110.

⁷¹ Carmen Martín Gaité, *Usos amorosos de la posguerra española*, ed. cit., p. 74.

a Barcelona en una “gran metrópolis del pecado”. Todavía estaban abiertos, aunque en franca decadencia, el salón de *Madame Petit*, ubicado en la calle del Arco del Teatro; casa La Emilia cuya disposición recordaba a un claustro conventual; o el burdel de Madame Rita que delataba su descomposición en las sucias yaserías. Después de lustros en que las prostitutas procedían de Polonia, en la década de los cuarenta, tras la creciente inmigración interior del sur de la península hacia Cataluña, muchas llegaban de Jaén. La mayoría de los prostíbulos y de las putas se concentraban “en los alrededores de la desembocadura de las Ramblas”, hasta el punto de que “ese barrio, aparte de contener una atmósfera muy particular, seminal, y anaerótica, invitaba a una forma especial de paseo por las calles, callejuelas, escaleras y rellanos”.⁷² El recurso mercenario fue remedio en aquellos años de “prohibiciones y terribles condenas, que rodeaban las imposibles relaciones afectivas y sexuales con las muchachas o amigas que conocíamos”.⁷³ En caso de que la relación entre jóvenes de ambos sexos fuera más allá del estricto código burgués del respeto, los primeros rodeos solían tener lugar en “los desmontes”, como se denominaba a las zonas del extrarradio habitadas por obreros y trabajadores, que algo tenían de aventura añadida a la naturaleza de la escapada. Una parcelación geográfica que, en el caso de Barcelona, fue admirablemente retratada, con la consiguiente controversia, por Francisco Candel en *Donde la ciudad cambia de nombre* (1957) quien cartografía dos ciudades en la misma Barcelona: la burguesa y la trabajadora; los primeros “no se percatan de que el mundo donde están enclavadas sus fábricas no es como el mundo donde están enclavadas sus casas –Diagonal,

⁷² Carlos Barral, *Memorias*, ed. cit., p. 161.

⁷³ Alberto Oliart, *Contra el olvido*, ed. cit., p. 235.

Sarriá, Gracia, San Gervasio, Bonanova, Pedralbes–.”⁷⁴ En esos años se multiplican las barriadas del extrarradio para alojar a los segundos, los inmigrantes del sur de la península:

Ahora hay dos o tres barrios más: las viviendas de la SEAT; los Bloques de la Policía, junto al Polvorín; los Bloques del pasaje Clos, detrás de la Fábrica de la CAPA. El populacho ha bautizado a algunos de estos nuevos barrios. Les ha soplado una especie de musa cinematográfica y a los Bloques de la Policía, orientados hacia Poniente y encaramados en un desmonte, los llaman la Ciudad Desnuda. A otros bloques de paisanos, pegados a éstos, pintados de un color ocre vivo, la Ciudad Amarilla. A los que hay detrás de la CAPA, escondidos entre unos montículos, Ciudad Oculta. A un grupo de barracas –ahora ya desaparecidas– que nacieron al principio del Paseo del Puerto de Franco, junto a la Gran Vía, pegadas a las casillas de Consumos, las llamaron Ciudad Fronteriza –Dallas, pam, pam!, decían los más exaltados–.⁷⁵

A diferencia de los recuerdos de Barral que sitúa su iniciación sexual alrededor de los 16 años, siendo todavía alumno de los jesuitas de Caspe, Oliart afirma que Jorge Folch fue quien les descubrió el ambiente prostibulario: “Jorge nos introdujo a través de las experiencias ya vividas por él” y quien llevó a Oliart “a la casa públicamente clandestina de la calle Balmes”.⁷⁶ Juan Marsé se inicia también con una prostituta, en el verano de 1953, tras una breve estancia en Ibiza, de la que recuerda que “era una madrileña que trabajaba en una casa de putas. Se llamaba Pepi”.⁷⁷ Pero la visita a lupanares o, eufemísticamente, a “casas de tolerancia”, no limitaba una oferta cada vez más pujante debido a una creciente prostitución clandestina, favorecida por los largos noviazgos, que estimulaban la economía doméstica de los desfavorecidos. Para Luis Goytisolo, ya en la adolescencia, el sexo femenino se convirtió en un “descubrimiento tan rico en seducciones

⁷⁴ Francisco Candel, *Donde cambia la ciudad de nombre*, en *Obras selectas*, t. II, Editorial AHR, Barcelona, 1974, p. 79.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 98.

⁷⁶ Alberto Oliart, *Contra el olvido*, ed. cit., p. 235.

⁷⁷ Juan Marsé, “Historia de Java, el Tetás, Sarnita y los demás con la Pepi”, en Gonzalo Otero Pizarro y Osvaldo Natucci, *Las prostitutas y yo*, Bruguera, Barcelona, 1978, p. 151.

que durante años relegó a un segundo plano cualquier otra cuestión”.⁷⁸ Diferente fue el despertar de su hermano Juan como ha consignado en *Coto vedado*,⁷⁹ así como el de Jaime Gil de quien recuerda Oliart que “me contó que era homosexual; exactamente me dijo que podía hacer el amor con mujeres, pero que sólo se enamoraba de los hombres; que su iniciación en las prácticas homosexuales habían empezado a los tres años, edad en la que una persona mayor que él lo utilizaba para sus prácticas sexuales”.⁸⁰ Un aprendizaje en cualquier caso del que “surgía la primera noción de pecado personal”, el atisbo de una incomodidad no ya con uno mismo sino con el entorno que comienza a empedrar de significaciones y sentidos imprecisos una fórmula todavía ignorada, mala conciencia, cuyo recorrido es inseparable de las vicisitudes y convicciones personales que, en ocasiones, coinciden con lo colectivo, pero en otras es la propia vivencia la que termina por dotarlas de un itinerario preciso.

Periodo de exploraciones y de hallazgos, de despertares y de desasosiegos, de perplejidades y de indecisiones, la adolescencia no ocultó las profundas contradicciones de la hora derivadas, desde luego, de la situación política, pero sobre todo de un ambiente social que no acertaba a desprenderse de una tara en lo moral que contribuyó decisivamente a la educación sentimental de estos adolescentes. Esos años sembraron a la vez incertidumbres e inquietudes que paulatinamente fueron levantando un mapa emocional que, a la postre, se tradujo en el quehacer literario e intelectual; la contradicción y el conflicto como motor privilegiado en deuda con el desengaño y con la decepción transformados en incentivos para la huida; factores adoptados como estrategias para sortear el presente, pero también como resumen cabal del sentido de esas vidas, según confidencia

⁷⁸ Luis Goytisolo, *Estatua con palomas*, ed. cit., p. 138.

⁷⁹ Juan Goytisolo, *Coto vedado*, ed. cit., pp. 128-129.

⁸⁰ Alberto Oliart, *Contra el olvido*, ed. cit., p. 266.

de Carlos Barral a José María Castellet: “Carlos, no obstante, insistió, y dijo que también nosotros huíamos de algunas cosas, como por ejemplo el franquismo, el trabajo, la vida cotidiana, tan aburrida...”⁸¹ Experiencias y conflictos de adolescencia y primera juventud que de una manera u otra influirán en la andadura posterior de cada uno de estos escritores, como si no acertaran a desprenderse del todo de esos primeros años, como si esos recuerdos en lugar de haberse hospedado definitivamente en la memoria o en el olvido, obraran como anticipos de las decisiones por venir, regresando reiteradamente a ese pasado en clave de futuro en donde se cifra el sentido de esas vidas.

⁸¹ José María Castellet, *Seductores, ilustrados y visionarios*, ed. cit., p. 136.

1.3 ETAPA UNIVERSITARIA

Con estos bagajes y pertrechos, a excepción de Marsé, que ejercerá como ayudante de joyería, y de Costafreda y de José Agustín Goytisolo, quienes optan en un primer momento por la universidad de Madrid, los demás acceden a la de Barcelona. Debido a la diferencia de edad, la incorporación se produce de manera sucesiva. Estos jóvenes, aún adolescentes o recién salidos de la pubertad, certifican su origen burgués al inscribirse en diferentes facultades con el objeto de recibir, entre otras cosas, el “título de nobleza cultural”, como propone Pierre Bourdieu:

definidos por los títulos que les predisponen y les legitiman para ser lo que son, que hacen de lo que ellos hacen la manifestación de una esencia anterior y superior a sus manifestaciones, según el sueño platónico de la división de funciones fundada en una jerarquía de los seres, los poseedores de título de nobleza cultural están separados por una diferencia innata de los simples plebeyos de la cultura, que están irremediabilmente destinados al estatus dos veces devaluado de autodidacta y de “ejecutante de una función”.⁸²

Los integrantes del grupo en ciernes pertenecen a una doble estirpe: aquella en función del origen social y aquella otra debida a su condición de universitarios. Más todavía si se tiene en cuenta el periodo histórico en que ingresan a las aulas, el más severo de la posguerra, al alcance de unos pocos privilegiados, cuando la formación universitaria era poco menos que elitista debido a las dificultades para su acceso. Lo cual sitúa desde el principio la directriz intelectual a la que se adscriben formulada años antes por José Ortega y Gasset, quien advertía un arte “impopular por esencia: más aún: es antipopular”, que dividía al público en

⁸² Pierre Bourdieu, *La distinción. Criterio y bases sociales del buen gusto*, trad. María del Carmen Ruiz de Elvira, Taurus, México, 2012, p. 27.

dos “castas”, “los que entienden y los que no entienden”.⁸³ Tanto la familia como la escuela operan como factores que liman diferencias que de otro modo serían casi insuperables; obran como los ámbitos que les otorgan no ya las competencias necesarias, sino que los justiprecian.⁸⁴ Una concepción aristocrática todavía impensada, pero que el tiempo no hará sino consolidar y que acabará por mostrarles una tradición universalista en lo literario y en lo cultural que los aproximará a Europa antes que a España, independientemente de la ideología profesada por cada de ellos. Pero estos rasgos auguran ya el conflicto personal que se traduce en una actitud moral y en una postura estética. La “nobleza” de la que proceden, estipulada por Ortega, les relaciona con naturalidad, en algunos casos, con la literatura inglesa y norteamericana, en otros, con la francesa e italiana. Hay un elitismo irrenunciable que, a contrapelo de la militancia ideológica respectiva, se asume como directriz intelectual, siguiendo un camino que se remonta a los ismos según John Carey: “Los intelectuales dieron vida a la teoría de la vanguardia como un elemento de la reacción contra los valores de las masas. Lo auténticamente meritorio en sentido artístico se considera prerrogativa de una minoría, los intelectuales [...]”.⁸⁵ Una apreciación en la que coincide Fumaroli al asentar que “las vanguardias modernistas, esotéricas y desconcertantes por anticonformismo y por voluntad de desafío de la multitud, exigen más explicaciones y conocimiento. Resulta mucho más difícil de leer *La tierra baldía* que una égloga de Virgilio o incluso que un soneto de Baudelaire”.⁸⁶ En la mayoría de los escritores de esta promoción se advierte la ironía que supone “jugar el juego de la cultura”, una suerte de distanciamiento que favorece la actitud lúdica o la impostura, el sarcasmo o la

⁸³ José Ortega y Gasset, *La deshumanización del arte e ideas sobre la novela*, en *Obras completas*, t. III, ed. cit., pp. 354 y 355.

⁸⁴ Pierre Bourdieu, *La distinción*, ed. cit., p. 96.

⁸⁵ John Carey, *Los intelectuales y las masas. Orgullo y prejuicio en la intelectualidad literaria, 1880-1939*, trad. José Luis Gil Aristu, Siglo XXI, Madrid, 2007, p. 19.

⁸⁶ Marc Fumaroli, *La educación de la libertad*, ed. cit., pp. 16-17.

desenvoltura, que exhibe la familiaridad con lo cultural.⁸⁷ Sólo así, además, se comprende la relevancia de la mala conciencia para estos autores en su condición de intelectuales. Lewis A. Coser establece una comparación acertada: “el intelectual moderno se parece al bufón, no sólo porque clama para sí la libertad de una crítica desencadenada, sino también porque exhibe lo que –a falta de una palabra mejor– podríamos llamar “gracia”. Mientras los profesionistas serios tienden a concentrarse en las tareas que tienen a mano, el intelectual se deleita en el juego de la mente y lo gustan por sí mismo”.⁸⁸ Algo de juego, desde luego, pero que no alcanza a ocultar el drama de fondo. Siendo por origen y por formación elitistas se encuentran de repente, a excepción de Juan Marsé, con la disyuntiva de que no han podido elegir, que de ningún modo quiere decir que no hubieran optado por lo que optaron, sino que se vieron abocados desde el principio a recorrer el camino emprendido como si fuera único. Un aristocratismo y una exclusividad que con el tiempo erosiona, cuando no traiciona, convicciones ideológicas, idearios sociales, ideas políticas, a partir de un drama irresoluble y definitivo. Así, son excéntricos, inadaptados, desubicados. Pero este elitismo en lo intelectual también prefigura querencias y simpatías literarias y culturales que les permitieron encontrar en el cosmopolitismo un quicio relativo frente a la incomodidad del entorno. Con todo, la institución universitaria en esos años había perdido la calidad y el prestigio que atesoraba poco antes de la guerra civil. Miguel Ángel Ruiz Carnicer indica que en la universidad de Barcelona se unía “al pésimo ambiente dejado por las depuraciones y miseria de los medios”, “la represión de cualquier persona que hablara catalán o tuviera familias sospechosas, realizada por los militantes más combativos del

⁸⁷ Pierre Bourdieu, *La distinción*, ed. cit., pp. 388-389.

⁸⁸ Lewis A. Coser, *Hombres de ideas. El punto de vista de un sociólogo*, trad. Ivonne A. de la Peña, FCE, México, 1968, p. 11.

SEU, mucho más agresivos en la Ciudad Condal que en otros sitios de España”.⁸⁹ La universidad española en la década de los cuarenta ha sido calificada como “universidad fascista” o universidad bajo el “fascismo clerical”. El control de los recintos académicos operado por el Ministerio de Educación Nacional, con el fin de ordenar a su conveniencia la vida cotidiana de los estudiantes, “recreará lo que es visto como una tradición “imperial” de la universidad española: los colegios mayores universitarios”.⁹⁰ En este ambiente, las actividades del Sindicato Unificado de Estudiantes (SEU) fueron particularmente visibles, al convertirse el sindicato en correa de transmisión de una Falange que gobernaba a su antojo los dominios universitarios. El SEU impulsaba revistas nacionales y distritales, pero también iniciativas culturales, intelectuales, cinematográficas, deportivas, etcétera.

Alberto Oliart ha dejado un nítido recuerdo de la primera mañana en las aulas universitarias: “Aquella mañana del 15 de octubre de 1945 en la que salí de casa camino de la universidad, debió de ser, como tantas otras del otoño mediterráneo y barcelonés, una mañana luminosa, soleada, de un cielo azul intenso y pastoso”.⁹¹ Su atuendo, como manda la estricta urbanidad, difiere apenas de la de sus condiscípulos, “pantalón, chaqueta, camisa y corbata”,⁹² no muy diferente de la registrada por Juan Goytisolo: “Zapatos: negros. Color del terno: beis o gris perla. Un abrigo ajustado y guantes del mismo color que el traje”.⁹³ Finalizado el recuento de los seiscientos alumnos inscritos en el primer curso de Derecho, con la salvedad de tres mujeres, salieron al patio custodiado en cada esquina por un ciprés y presidido al centro por el estanquillo, en donde Oliart reconoció a los antiguos compañeros del Balmes que ya cursaban segundo año: Manuel Sacristán, José María Castellet y Jesús

⁸⁹ Miguel Ángel Ruiz Carnicer, “La cultura del poder. *Propaganda en la alta manera*”, en Jordi Gracia y Miguel Ángel Ruiz Carnicer, *La España de Franco (1939-1975)*, ed. cit., p. 168.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 171.

⁹¹ Alberto Oliart, *Contra el olvido*, ed. cit., p. 193.

⁹² *Idem.*

⁹³ Juan Goytisolo, *Coto vedado*, ed. cit., p. 185.

Núñez. Pronto llegaron las primeras presentaciones, “Tú eres Oliart, ¿no?, yo soy Carlos Barral”, ambos de diecisiete años y, además, acaban de leer *La montaña mágica*. Barral, por su parte, apunta en sus *Memorias* su encuentro con Oliart: “Conocí a Oliart en el patio de la Facultad los primeros días de curso e iniciamos casi enseguida una relación que nos mantenía juntos la mayor parte del día”.⁹⁴ Oliart reconoce al Jorge Folch Rusiñol apenas entrevistado en San Sebastián. Folch ya era entonces perito en recorrer las alcantarillas y los albañales de Barcelona, al lado de sus primos los Galofré, con la misma pasión y curiosidad que mostraba hacia la literatura donde se movía “como el animal por la selva o el bosque, como si fuera su entorno natural, la prolongación de su propio ser”.⁹⁵ Pronto surgen diferencias entre Barral y Folch, para éste aquél era un “pijo” con el que poco antes había tenido un altercado, aunque quizás haya que sospechar que la indiferencia con la que Carlos trató a Jorge en el colegio de Caspe fue la causa de la animadversión que se profesaron al principio.⁹⁶ La amistad con Oliart les reconcilió. Jaime Ferrán también ha ingresado en el primer curso de la carrera y se encuentra con Barral, Oliart y Folch: alto, delgado, con unos ojos claros apenas accesibles, obstaculizados por unas gafas sucias y empañadas, casi arteriales, que no ocultan su miopía ni delatan su afición al violín. Inmediatamente se incorpora al grupo en ciernes. Poco después, se familiarizan con Antonio Senillosa, “hijo de una familia rica y noble de la vieja Cataluña”, habitual del bar de la facultad, que por entonces estaba leyendo *El retrato de Dorian Gray*.

Wilde era un autor frecuentado por los incipientes escritores, como revela el propio Juan Goytisolo a su entrada en la universidad: “Sus autores favoritos son todavía Unamuno

⁹⁴ Carlos Barral, *Memorias*, ed. cit., p. 179.

⁹⁵ Alberto Oliart, *Contra el olvido*, ed. cit., pp. 197.

⁹⁶ Carlos Barral registra que “nuestra relación era muy vieja. Lo conocí en el colegio, aunque apenas le recuerdo en él”, *Memorias*, ed. cit., p. 173.

y Wilde”.⁹⁷ En realidad, el irlandés es más que una referencia literaria o una lectura de cabecera, es incluso un modelo ético. Richard Ellman afirma sin atisbo de dudas: “Wilde fue un moralista”.⁹⁸ El irlandés se asocia al dandismo, del mismo modo que Luis Goytisolo vincula a su hermano Juan con esta figura mediante unas palabras que suenan a reproche: “Su dandismo del período escolar, su tendencia a la exquisitez, a tratarse sólo con los alumnos más selectos, tuvo algo de reacción dolorida respecto al desbarajuste de un hogar irremediablemente asociado a la desgracia”; y, poco después: “en su época universitaria, el acceso a los círculos y salones literarios –doña América, Mercedes Llorac– de la Barcelona de entonces, le convirtió en un esnob además de dandy”.⁹⁹ Algo había de higiénico en esta actitud compartida entre los jóvenes escritores que mucho recuerda al consejo de W. H. Auden: “La moda y el esnobismo también son aliados valiosos en la lucha contra la indigestión literaria. Al margen de su calidad, siempre es mejor leer unos cuantos libros cuidadosamente que rozar las páginas de muchos, y después de un gusto personal, que no puede formarse de la noche a la mañana, el esnobismo es un principio de medida tan bueno

⁹⁷ Juan Goytisolo, *Coto vedado*, ed. cit., p. 185.

⁹⁸ Richard Ellman, *Cuatro dublineses. Oscar Wilde. W. B. Yeats. James Joyce. Samuel Beckett*, trad. Antonio Prometeo-Mota, Tusquets, Barcelona, 2010, p. 54.

⁹⁹ Luis Goytisolo, *Estatua con palomas*, ed. cit., p. 201. El dandi se vincula íntimamente con el surgimiento de la modernidad. Autores e intelectuales decimonónicos han dejado testimonio del dandismo capaz de originar una exclusiva secta. Entre tantos, Benjamin Disraeli, Thomas Henry Lister, Edward Bulwer-Lytton, Honoré de Balzac, Thomas Carlyle, Jules Barbey d’Aureville, Joris-Karl Huysmans, Jean Lorrain, Robert de Montesquiou, etcétera, y, desde luego, Oscar Wilde. Ver Leticia García y Carlos Primo (eds.), *Prodigiosos mirmidones. Antología y apología del dandismo*, pról. Luis Antonio de Villena, Capitán Swing, Madrid, 2012. En el caso de Wilde, el dandismo se asocia con la tragedia como escribe Luis Antonio de Villena: “La tragedia de la vida de Wilde (y su esplendor al mismo tiempo) reside en el choque del arte con la realidad vital, cuando ambos han sido situados como opuestos. Choque presidido por el más acendrado esteticismo. El arte dentro del arte”, en *Corsarios de guante amarillo. Sobre el dandysmo*, Tusquets, Barcelona, 1983, p. 98. Sin embargo, la caracterización definitiva del dandi se debe a Charles Baudelaire en unas páginas de *El pintor de la vida moderna* que, entre otras cosas, registra el temperamento subversivo y rebelde, algo en absoluto ajeno a Juan Goytisolo y a otros compañeros de letras: “El dandismo, que es una institución al margen de las leyes, tiene leyes rigurosas a las que están estrictamente sometidos todos sus súbditos, sean cuales fueren por lo demás la fogosidad y la independencia de su carácter”, en *Salones y otros escritos sobre arte*, introd. Guillermo Solana y trad. Carmen Santos, Machado Libros, Madrid, 2005, p. 377.

como cualquier otro”.¹⁰⁰ Pero Juan no limitó su interés al dandismo, sino que indagó a partir de un “atípico ensayo de Wilde”, “El alma del hombre bajo el socialismo” (1891),¹⁰¹ en los entresijos doctrinarios de éste dentro del seminario de economía impartido por Lucas Beltrán. El texto, en efecto “atípico” y extraño para el irlandés, concluye de manera inequívoca: “Cuando el mal, la enfermedad y la injusticia desaparezcan, el dolor desaparecerá con ellos, porque habrá cumplido su misión y nada tendrá que hacer en este mundo”.¹⁰² Seguramente Juan encontró en Wilde un atisbo de solución a la tensión que estaba padeciendo entre sus veleidades de dandi, que poco después habría de cancelar, y un idealismo en lo ideológico que acabó por seducirlo. Tampoco Jaime Gil olvidó la lectura del autor de *De profundis* como confiesa en *Diario de un artista seriamente enfermo*: “Recuerdo ahora dos aforismos de Wilde entre los que sirven de pórtico al *Dorian Gray*: la aversión del siglo XIX al idealismo es la rabia de Calibán al no ver su rostro en el espejo; la aversión del siglo XIX al realismo es la rabia de Calibán al ver su rostro en el espejo”, y establece una semejanza entre el irlandés y él mismo: “Wilde es narciso y homosexual, yo también, pero no veo por qué lo uno y lo otro han de estar necesariamente en relación”.¹⁰³ Seguramente no le faltaba razón a Gil de Biedma para su extrañamiento, pero no hay duda de que Wilde, más allá de su condición de escritor representaba al inadaptado, reactivo al ambiente social, inconformista con la moral de su época, figuraba el desconcierto que estos jóvenes comenzaban a experimentar. Juan Ferraté le dedica en 1968 unas palabras a Jaime

¹⁰⁰ W. H. Auden, *La mano del teñidor*, trad. Mirko Lauer y Abelardo Oquendo, Barral, Barcelona, 1974, p. 47.

¹⁰¹ Juan Goytisolo, *Coto vedado*, ed. cit., p. 187.

¹⁰² Oscar Wilde, “El alma del hombre bajo el socialismo”, en *Obras completas*, ed. Julio Gómez de la Serna, Aguilar, Madrid, 1966, p. 1314. No debió ser indiferente para el mediano de los Goytisolo la paradoja entre este alegato a favor de un socialismo muy particular y el dandismo de su autor. Un conflicto que en ese momento experimentaba el propio Juan y que resolvió optando por el compromiso.

¹⁰³ Jaime Gil de Biedma, *Diarios 1956-1985*, ed. Jaume Andreu, Lumen, Barcelona, 2015, pp. 137 y 139.

Gil que parecen escritas en clave generacional y en que no es difícil advertir una querencia wildeana: “Pero las mismas circunstancias que llevaron a los demás a constituirse en simples grafómanos desorientados, hundidos en la abyección de una sociedad en derrota, son las que, casi ya desde el primer día, y de un modo cada vez más firme, impusieron sobre Jaime Gil de Biedma la necesidad de desolidarizarse de sus compañeros, para quedarse solo consigo mismo”.¹⁰⁴

La universidad de Barcelona era entonces un espacio apartado y distintivo. A pesar del bullicio y del trajín habitual, la relación que se establecía algo tenía de íntimo, como si la intimidad misma al paso del tiempo fuera despejando los ámbitos públicos mediante un proceso de apropiación que se sumaba a la experiencia académica. El aula no se reducía a la adquisición y discusión de conocimientos, sino que promovía la amistad y la confianza. La universidad era un balcón que derramaba una mirada sobre el mundo, parapetada en la aparente inmovilidad de sus muros. En la Cataluña de los cuarenta, el recinto añadía una indudable distinción a quienes accedían a ella. En este universo ambiguo, a la vez público y privado, cotidiano y excepcional, prosaico y selecto, los salones de clase eran más bien una excusa a la hora de reconocer devociones y querencias. El pretexto primero, la formación académica, paulatinamente se disipaba para dejar en su lugar el reencuentro diario con amigos y compañeros. El espacio así se reconfigura y adquiere otras significaciones; se relegan los lugares más severos en favor de aquellos que benefician la calidez y la conversación y, entre todos, el bar de la universidad y, dentro de éste, las mesas dispuestas como pecios a la espera de los naufragos habituales. El bar obedecía a su propia tradición

¹⁰⁴ Juan Ferraté, “A favor de Jaime Gil de Biedma”, en Jaime Gil de Biedma, *El juego de hacer versos*, Litoral, Málaga, 1996, p. 62. Felipe Benítez Reyes advierte con cordial ironía algo semejante al efecto de Dorian Gray en la poesía de Jaime Gil: “Parece como si hubiera un algo vagamente maléfico (un poco a lo Dorian Gray, pero con final feliz) que sellase la vida de sus poemas: una natural indisposición al envejecimiento”, en “Sobre Jaime Gil de Biedma”, en Jaime Gil de Biedma, *El juego de hacer versos*, ed. cit., p. 128.

entre la que destacaba de manera muy visible la tertulia que a su modo ejercía una influencia incluso más decisiva que la estrictamente académica.

Conviene advertir la transformación del café en bar, así como antes el salón dieciochesco había mudado en café, que, si bien delataba la decadencia del café tradicional en beneficio de nuevos locales, no afectaba a las tertulias. Antonio Bonet señala que a mediados de los años veinte las cafeterías comienzan a eclipsarse ante el creciente prestigio “de las cervecerías y de los bares americanos, de los *dancings* y las salas de fiestas. Las gentes bailaban y se divertían, iban a tomar el té o copas a las parrillas de los hoteles, abandonando los antiguos cafés”.¹⁰⁵ En ocasiones, los reunidos experimentaban vicariamente otras tertulias ya consignadas en la memoria cultural como el Pombo o el Café Gijón; en otras, inauguraban la propia. En el primer caso, la sensación sería muy parecida a la descrita por Enrique Vila-Matas en París: “el día en que fui por primera vez al *Flore* sospechaba que entrar en él significaba pedir asilo literario en el café, para pasar a formar parte de una cadena de generaciones de escritores que se habían exiliado allí, exactamente allí”.¹⁰⁶ En el segundo, prefiguraban las expectativas de unas vidas por vivir para las que cada día operaba como un peldaño de la propia historia. Así, el bar, que había sustituido al café como lugar de reunión, no abdicaba de una característica originaria de éste según la cual “un lugar de reunión verdaderamente libre fue, primero, el Café, institución que es aproximadamente contemporánea [del salón rococó]”.¹⁰⁷ Nada más habitual que “en un grupo en el cual la conversación era una actividad tan central, aquellos que sobresalían en la manipulación de las palabras –los intelectuales– asumían el papel predominante”.¹⁰⁸ José

¹⁰⁵ Antonio Bonet Correa, *Los cafés históricos*, Cátedra, Madrid, 2012, p. 60.

¹⁰⁶ Enrique Vila-Matas, *París no se acaba nunca*, Anagrama, Barcelona, 2003, p. 16.

¹⁰⁷ Lewis A. Coser, *op. cit.*, p. 35.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 37.

María Castellet vincula la conversación con la seducción: “Refiriéndome al llamado “grupo de Barcelona” –que fue el nombre que nos dieron los madrileños de nuestra generación– escribí en algún lugar que la idea de seducción fue un tema central de discusión entre nosotros y, en algunos casos, una práctica sistemática. Me refiero básicamente a la seducción intelectual, a un cierto don de la palabra y del gesto que transmite una idea excitante, nueva, sugerente, que captura al oyente, le fascina y acaba por dominarlo”.¹⁰⁹

Benedetta Craveri ha consignado el ritual de la conversación elevada a rango de género literario, apegado a un vocabulario litúrgico: *cercle, assemblée, société, compagnie, honnêteté, galanterie, galant homme, esprit, politesse, bienséances, coutoiserie*, etcétera.¹¹⁰

Poco tenían en común estas tertulias con las de los salones que las precedieron, pero no hay dudas de que también estaban en cierto modo regidas por pautas de actuación debidamente consignadas, como corrobora el estudio de Antoni Martí Monterde, *Poética del Café. Un espacio de la modernidad literaria europea*, que comienza de manera ajustada a estos propósitos: “Si la modernidad es una civilización de la palabra, si la nuestra ha sido, durante tanto tiempo, una cultura de la conversación, su incesante metamorfosis, su constante y fugaz creación de nuevas miradas necesariamente tiene que modificar también la conversación misma. Sus mutaciones en tertulia, en soliloquio, o incluso en silencio formarían parte de la modernidad misma como modulaciones”.¹¹¹ La tertulia, presidida por la conversación, no se limita a la mera “charla”, al intercambio de opiniones espontáneas o premeditadas, a la plática desinteresada o motivada, sino que ante todo es una reunión amistosa en donde la palabra se alinea con las costumbres y el estilo de los reunidos. En el

¹⁰⁹ José María Castellet, *Los escenarios de la memoria*, Anagrama, Barcelona, 1988, p. 123.

¹¹⁰ Benedetta Craveri, *La cultura de la conversación*, trad. César Palma, Siruela, Madrid, 2003, pp. 13-21.

¹¹¹ Antoni Martí Monterde, *Poética del Café. Un espacio de la modernidad literaria europea*, Anagrama, Barcelona, 2007, p. 13.

caso de los escritores catalanes no se restringe a un espacio concreto, sino que se multiplica en diferentes locales. El bar de Juanito, en atención al servicial camarero de la universidad, era el primer alto en una jornada al que le sucedían otros igualmente inquietos y efervescentes. A medida que los universitarios vencen los cursos del calendario, se inauguran otros espacios, otros ámbitos. Aparecen las tertulias privadas que, a diferencia de las otras, tienen lugar en las casas de los interesados: la de Barral, la de Gil de Biedma, la de Jaime Salinas.¹¹² Juan Marsé recrea el sótano de Jaime Gil a principios de los sesenta:

Era un pequeño apartamento en los bajos del número 518-520 de la calle Muntaner, y se componía de una sala de estar, dormitorio, baño y una diminuta cocina. La puerta era angosta y el techo bajo, y nada más entrar, a la izquierda, unas estanterías de libros sugerían la idea de un pasillo con acceso a la salita. Había un diván arrimado a la pared, una mecedora, un par de comodísimas riñoneras y una mesa escritorio (tras la que veo sentado, con jersey oscuro cuello de cisne, las gafas en la frente sujetando los mechones de pelo negro y la mandíbula altanera y socarrona, a Luis Marquesán). Juraría que suena bajito Lili Marlen en la voz gutural de Marlene Dietrich... Y aquí están, todos juntos siquiera por una vez, los amigos y contertulios del poeta, noctámbulos bebedores de ginebra Giró: Gabriel Ferrater, Jaime Salinas, Carlos Barral y su mujer Yvonne, Miguelito Barceló, Helena Valentí, Salvador Clotas; ocasionalmente, cuando caía por Barcelona, el poeta Ángel González, Juan Goytisolo...¹¹³

¹¹² La tertulia de Carlos Barral tenía lugar en el piso de San Elías, como recuerda en *Los años sin excusa*: “Desde los primeros meses de 1955, vivíamos en un ático detrás de la plaza Molina, frente al antiguo convento de San Elías, ahora parroquia, [...]. Era mi primera casa propia, puesta y distribuida con tanta atención a mis caprichos y egoísmos como a los gustos compartidos con Yvonne. [...]. Habíamos destinado las noches de los martes [...] a la tertulia intelectual. Noches sin más frontera que las luces grises de la madrugada y la *panne* de alcohol, y que, a menudo, terminaban a la hora de marchar a la oficina”, en *Memorias*, ed. cit., pp. 344 y 348. La de Jaime Salinas, en Felipe Gil, ubicada en el Puxet, luego trasladada al apartamento de la calle Sanjuanistas, “modesto heredero de los fastos de la torre de Felipe Gil”, en Carlos Barral, *Memorias*, ed. cit., p. 439. La tertulia de Jaime Gil en el sótano de la calle Muntaner al que llamaba “el sótano más negro que mi reputación”. El inicio de esta tertulia supuso el declive de la de Barral en San Elías: “Desde que Jaime Gil habitaba su sótano de la calle de Muntaner los encuentros de buena parte de los tertulianos de la calle del profeta eran casi diarios”, en Carlos Barral, *Memorias*, ed. cit., p. 509.

¹¹³ Juan Marsé, “Evocación del sótano negro”, en Jaime Gil de Biedma, *El juego de hacer versos*, ed. cit., p. 69. Carlos Barral describe así el albergue de Gil de Biedma: “Al sótano de Jaime, un extraño apartamento sin luz de día, de blancas paredes y puertas esmaltadas en negro, decorado con unos cuantos muebles nobles, acudíamos unos cuantos casi cada noche, antes de la cena”, que eran Yvonne y Carlos Barral, Gabriel Ferrater y Jaime Salinas, Luis Marquesán, Miquel Barceló, etcétera. Sigue diciendo Barral que “El sótano de Jaime, en cambio, me sugiere la imagen de la hoya de un remolino. Es quizá la memoria del pozo de la escalera, cortado a filo en el mármol del pavimento del umbral, un pozo sin barandillas que el alcohol podía disfrazar de vertiginoso, y la sensación casi constante de que aquella casa estaba debajo de la superficie transitada. Era realmente muy subterránea, casi clandestina, como una poza inundada de palabras y de gestos, un lugar muy sensible a los estados de ánimo y cuyas paredes reflejaban como un espejo las maniobras de

Ahora ya no es únicamente el interés intelectual y literario, el rito iniciático de una liturgia al servicio del reconocimiento, de los afectos y de los intereses compartidos. Se trata más bien de todo eso, pero superado el primer momento de curiosidad y de expectación, una vez que la amistad se ha cimentado y la confianza y la familiaridad administran las reuniones.¹¹⁴

El bar de la universidad era entonces, para unos, lugar de encuentro a la salida de las clases; para otros, hospedería predilecta. El incipiente grupo se posesionó del local en donde eran cotidianas sus reuniones en torno a cualquier mesa: José María Castellet, Jaime Ferrán, Antonio Senillosa, Carlos Barral y Jorge Folch, infaltables y puntuales, conversaban y discutían de todo y nada. Pronto, atrajeron la atención de estudiantes de Filosofía y Letras, en particular de las muchachas que se asomaron a las tertulias y conversaciones de los futuros escritores: Mary Lana Jarvell, Toia Reventós Carner, Anuscha Rodón, etcétera. En el otoño de 1946,¹¹⁵ se incorpora a la tertulia, previa inscripción en Derecho, Jaime Gil de Biedma quien, según Barral, inmediatamente “dio a la tertulia de la universidad un irritante tono aristocrático”.¹¹⁶ Jaime certifica las futuras amistades al decir que “a Barral le conocí en la universidad, lo mismo que a Costafreda, a Ferrán, Sacristán y Joan Ferraté. También es de entonces mi amistad con Juan Goytisolo; a José Agustín le conocí más tarde”.¹¹⁷ El mayor de los Goytisolo había seguido el primer

cada personaje en el intrincado juego de las relaciones, y el consentimiento de las apariencias en la fidelidad de cada cual al papel que los demás le tenían asignado”, en *Memorias*, ed. cit., pp. 509 y 510.

¹¹⁴ Carme Riera da cuenta de las tertulias mantenidas en los pisos y casas de estos escritores, *La Escuela de Barcelona*, ed. cit., pp. 103-106.

¹¹⁵ El biógrafo de Gil de Biedma, Miguel Dalmau, señala el curso 1948-1949 como el del ingreso en la carrera de Gil de Biedma, en *Jaime Gil de Biedma*, ed. cit., p. 104. Pero Carme Riera registra el del curso 46-47, en *La Escuela de Barcelona*, ed. cit., p. 47, al igual que Barral, *Memorias*, ed. cit., p. 226. Las fechas proporcionadas por la estudiosa y el editor coinciden con los recuerdos de otros integrantes del grupo.

¹¹⁶ Carlos Barral, *Memorias*, ed. cit., p. 226.

¹¹⁷ Entrevista de Joaquín Galán, “Jaime Gil de Biedma con conciencia de lunes”, en Jaime Gil de Biedma, *Conversaciones*, ed. Javier Pérez Escohotado, Austral, Madrid, 2015, p. 94.

curso de la carrera de Derecho en Barcelona “y los cuatro restantes en Madrid”, alojado “en el barrio de Argüelles, cerca de la Ciudad Universitaria y del Hospital Clínico que entonces estaba totalmente destruido por los bombardeos”. Su traslado a la capital se debió a “problemas de inadaptación al medio político universitario. Los falangistas del SEU dominaban completamente la universidad”.¹¹⁸ En 1948, Alfonso Costafreda se muda a la universidad de Barcelona, en donde Jaime Ferrán le introduce con sus amigos. Pero, a diferencia de los compañeros que encuentra en la nueva ciudad, Costafreda desembarca habiendo adoptado en Madrid una decisión irrevocable pues “había encontrado su vocación definitiva –y única– de poeta y había podido darle rienda suelta entre amigos a los que guardó fidelidad durante toda su vida”.¹¹⁹ Oliart evoca su primer encuentro con Costafreda: “recuerdo la mañana en la que Alfonso Costafreda apareció en el patio de Derecho portando bajo el brazo *El rayo que no cesa*, de Miguel Hernández. El libro, de una editorial argentina, estaba prohibido en aquella España que había dejado morir enfermo a Miguel Hernández en la cárcel. La lectura de *El rayo que no cesa* nos dejó en suspenso, deslumbrados, atónitos”.¹²⁰ Barral también ha dejado unos apuntes sobre el poeta de Tárrega: “Alfonso era en todo bipolar y prácticamente indefinible. Era a la vez vulgar y refinadísimo, energuménico y tierno, cultivado e ignorantísimo. Su gritonería y su sarcasmo casi continuo no correspondían a su expresión de febril soñador de ojos azules, a su mirada clarísima. Él quería ser, y de algún modo era, rimbaldiano”.¹²¹

Meses antes de la llegada de Alfonso Costafreda a Barcelona, había muerto Jorge Folch; en opinión de Barral, “de una manera sumamente estúpida, por hidrocución,

¹¹⁸ José Agustín Goytisolo, “Entrevista de Juan F. Marsal”, en Juan F. Marsal, *op. cit.*, p. 163.

¹¹⁹ Jaime Ferrán, *Alfonso Costafreda*, ed. cit., pp. 11-12.

¹²⁰ Alberto Oliart, *Contra el olvido*, ed. cit., p. 261.

¹²¹ Carlos Barral, *Memorias*, ed. cit., p. 229.

sumergiéndose en una cisterna con sifón en el jardín de la casa de Pedralbes”.¹²² Sitúa el accidente “el Viernes Santo o el Sábado de Gloria de 1948”, mientras que Oliart refiere que tuvo lugar “al empezar la Semana Santa de 1949”, además discrepa del lugar en donde murió Folch, al indicar que se trataba de “la masía merendero donde tenía su estudio”, en las faldas del Tibidabo.¹²³ El año proporcionado por Barral es el correcto, así como el lugar registrado por Oliart, según el recorte de *La Vanguardia* publicado el 30 de marzo de 1948 que informa de que “Mientras se bañaba en el estanque del merendero sito en la calle de Panamá, número 1, murió asfixiado el joven Jorge Folch Rusiñol, de 21 años de edad”. Jorge Folch no sólo atrae la atención de sus compañeros por su personalidad desbordada y enfática, sino que es el primero en rubricar un librito de poemas romanos, *Creso Livio*, publicado un año antes de su muerte. Oliart comenta que el poemario no esconde la edad de su autor pero registra que es “un libro unitario y homogéneo”, y desvela las circunstancias de su composición: “el poeta se hipostasió en un patricio romano-tarraconense a través del cual, en limpios endecasílabos blancos, exponía su concepción de la vida, del amor, de la moral, totalmente vitalista, y en la que sobre todo quedaban perfectamente fundidas ética y estética”.¹²⁴ Para Barral, en cambio, este poemario se ajusta a la “época primera, incontentada, sin perfiles seguros, [que] da mejor noticia de las posibilidades de Folch”.¹²⁵ *Creso Livio* se apega a un lugar y a un espacio, al “color de la tierra y un árbol”. De estirpe romántica, el libro no desmiente la personalísima voz de su autor:

¹²² *Ibid.*, p. 187.

¹²³ Alberto Oliart, *Contra el olvido*, ed. cit., p. 254.

¹²⁴ *Ibid.*, p. 242. El 13 de mayo de 1948 se organizó una velada en honor de Folch, organizada por el seminario Juan Boscán de la Asociación Cultural Iberoamericana, en que se leyeron poemas del poeta fallecido y de Carlos Barral, además de la lectura de composiciones de Oliart y de Ferrán dedicadas a Folch. Posteriormente, Carlos Barral y Alberto Oliart editaron el libro de Jorge Folch, *Poemas*, Ariel, 1950, que reúne además de *Creso Livio*, otros versos inéditos. *La Vanguardia*, 14 de mayo de 1948, y *La Vanguardia*, 15 de mayo de 1948 [19/2/2016].

¹²⁵ Carlos Barral, “Jorge Folch y su obra, 1926-1948”, en Jorge Folch, *Poemas*, ed. cit., p. 19.

Vedme: tengo ajustadas las mandíbulas,
y recta la nariz entre los ojos
de acero azul. Me llamo Creso Livio;
mi padre fue pretor de Tarragona
y era romana la robusta virgen
que le dio el mediodía de su vientre
y a mí la sangre blanca de sus pechos.¹²⁶

En opinión de Carlos Barral, la poesía de Creso Livio es el corolario a

un mundo imaginativo que, pasados los primeros balbuceos a lo Espronceda leído por Aiguals de Izco, se fue haciendo congruente y de apariencia más natural. Era, para describirlo a grandes rasgos, un mundo mítico de la sensualidad mediterránea, en el que el peligroso cartón piedra grecorromano era continuamente disimulado por la exaltación de la ruralidad primitiva y dorada del Baix Camp y de sus piedras rústicas, por algo que casi existía en la realidad tal como era interpretado.¹²⁷

Folch indaga en un erotismo en ocasiones titubeante, a contrapelo en ese momento de un realismo social que proscibía la vivencia individual:

La luna redonda y sensual flotando en la calda de la noche sobre la laxitud viscosa del mar. Murmullos de olas languideciendo entre silbidos de escuerzos, y una sinfonía de grillos envolviendo el croar de las ranas, que brincaban entre risas báquicas, gruñidos de acordeón y rasguídos de guitarra que sonaban en caja hueca.¹²⁸

Enrique Badosa incluyó en su primer poemario, *Más allá del viento* (1956), el soneto elegíaco “A Jorge Folch, perdido en las aguas sin horizonte”, que no olvida combinar motivos de *Creso Livio*:

Nunca sabrás quién meditó tu muerte.
Yo te busco callado y adivino
por los atajos de ningún camino,
para que el ave de tu voz despierte.

Con cenizas de luz, vendrás a verte
arropado en las aguas de tu sino.

¹²⁶ Jorge Folch, *op. cit.*, p. 29.

¹²⁷ Carlos Barral, *Memorias*, ed. cit., pp. 176-177.

¹²⁸ Jorge Folch, *op. cit.*, p. 265.

No toques tu dormir, terco marino
por un súbito mar de viento inerte.

Sabemos que amanece tu mirada
a tus deseos de feliz romano
que se creyó mortal y no halló nada.

Pero se nutre ya en tu pecho mismo
la altiva gaviota de un rezar cristiano
que persigna con sal tu paganismo.¹²⁹

Desde el momento de la publicación de *Creso Livio*, Folch acapara la autoridad literaria del triunvirato que forma junto con Barral y Oliart. La súbita desaparición de Jorge Folch fue el primero de una serie de acontecimientos trágicos que dotaron de sentido histórico a la promoción. Alberto Oliart comentaba sobre la muerte de Folch que “cuando un poeta muere joven, se dice que es un poeta malogrado. Distingamos. Malogrado en cuanto a su obra posible, en cuanto a lo que pudo dar. Nunca malogrado en cuanto a poeta. Poeta nació y cualquiera que sea la edad en que su vida acabe, poeta muere. Jorge Folch nació y murió poeta”,¹³⁰ palabras aplicables a la mayoría de integrantes del grupo que asumen el drama personal como asunto inherente a la expresión literaria. Las líneas de Oliart dirigidas al Folch poeta fueron glosadas por éstas de Jaime Ferrán: “Hacemos nuestras estas palabras porque la obra de Folch se nos aparece hoy, si trunca, también definitiva. Una voluntad de expresión plástica, servida por una mano acerada y precisa, nada ha perdido de su intensidad con el paso de los años”.¹³¹ Hay, con todo, una veta en la poesía de Folch en que se interesa por algunos espacios deprimidos de Barcelona, lo que de ninguna manera quiere decir que pertenezca a la corriente de la poesía social, pero que revelan ya cierta curiosidad

¹²⁹ Enrique Badosa, *Poesía (1956-1971)*, Plaza y Janés, Barcelona, 1973, p. 14.

¹³⁰ Alberto Oliart, “Jorge Folch y su obra, 1926-1948”, en Jorge Folch, *op. cit.*, p. 15.

¹³¹ Jaime Ferrán, “Jorge Folch (1926-1948)”, en *Antología parcial*, Plaza y Janés, Barcelona, 1976, p. 35.

hacia unos asuntos que luego caracterizarán a los poetas del grupo. Seguramente a estos poemas se refiere Ferrán al señalar que “ya nos ofrecía el poeta la nueva dimensión de un segundo vuelo, el que se iniciaba cuando él saltó a su muerte hace ya más de un cuarto de siglo”.¹³² Estos poemas se concentran en “Impresiones en prosa” que reúne los siguientes títulos: “Escombros en un callejón”, “Alba en el arrabal”, “La taberna del ensanche” y “Sala de espera”. Se trata de prosas todavía apegadas a un vocabulario tradicional que comienza a desvelar la sordidez inmediata y en que los motivos acusan una mirada interesada ya en lo social. Así, “Alba en el arrabal”:

En un charco, refleja su frío y su fatiga una bombilla aureolada de un plato blanco, roído de herrumbre, que ha pasado la noche velando el sueño negro del agua.

Campos y solares, casas sueltas con costados desnudos de ladrillo sucio.

El silbido de un tren converge hacia un futuro remoto por la calle ancha, sin asfaltar y sin aceras. [...] ¹³³

La muerte de Jorge Folch supuso una orfandad que vino a paliar la llegada de Costafreda quien rápidamente se ganó la confianza de Carlos y Alberto debido a su conocimiento de la poesía que se estaba escribiendo en Madrid. Al recalar Alfonso en Barcelona con objeto de finalizar sus estudios de derecho, poco podía imaginar que sería recibido por unos estudiantes tan ávidos de literatura como él. Costafreda aportó al grupo el capital de sus amistades capitalinas, entre las que se encontraban “Vicente Aleixandre, cerca del cual había vivido, Carlos Bousoño y Bartolomé Llorens, con quienes había compartido la misma Residencia, o José Luis Castillo Puche y Eugenio de Nora”,¹³⁴ la vida universitaria, alojado en el Colegio Mayor Moncloa y visitante ocasional de otras residencias como el Mayor Cisneros, le había permitido conocer a otros jóvenes escritores. El buen hacer de Alfonso

¹³² *Ibid.*, p. 36.

¹³³ Jorge Folch, *op. cit.*, p. 131.

¹³⁴ Jaime Ferrán, *Alfonso Costafreda*, ed. cit., p. 10.

no se hizo esperar y en el otoño de 1948 ejerció de anfitrión del poeta de *La destrucción o el amor* que se encontraba en la Ciudad Condal para impartir unas conferencias, e invitó a sus recientes amistades a que le acompañaran a visitarlo, “Vicente nos esperaba, tendido, en el hotel Gran Vía y allí llegamos, presididos por Alfonso, Carlos Barral, Alberto Oliart y yo mismo”.¹³⁵ Carlos Barral registra en *Años de penitencia* este emotivo recuerdo: “la visita a Barcelona de Vicente Aleixandre, que fue para todos nosotros, Costafreda, Ferrán, Oliart y yo, como un jubileo. La paciente benevolencia de Vicente, que nos aceptó como una escolta de devotos, nos daba algo así como patente de escritores reconocidos”.¹³⁶ El autor de *Espadas como labios* regresa a Barcelona en 1950 y en 1952 y, al parecer, “se ha sentido a gusto con los más jóvenes, Costafreda, Carlos Barral, Alberto Oliart o Jaime Ferrán; ha visto con buenos ojos la idea de traducir a Riba al castellano en Adonais e impulsa el número que *Ínsula* dedicará en 1953 a las letras catalanas”.¹³⁷ En esos años, a Costafreda le convenía el título de “cónsul de la poesía castellana en Barcelona” que Carme Riera concede a partir de 1955 a José Agustín Goytisolo, con motivo de la visita de Blas de Otero a la Ciudad Condal a quien hospeda en su casa¹³⁸ y de la que Román Gubern ha dejado un grato recuerdo: “Recuerdo la emoción con la que escuchamos en un aula la voz vibrante de Blas de Otero al recitar poemas de *Pido la paz y la palabra*, cuando José Agustín Goytisolo lo trajo a la universidad”.¹³⁹ El significado de Costafreda para Barral y Oliart lo expresa

¹³⁵ *Ibid.*, p. 19.

¹³⁶ Carlos Barral, *Memorias*, ed. cit., p. 267.

¹³⁷ Jordi Gracia, *La resistencia silenciosa. Fascismo y cultura en España*, Anagrama, Barcelona, 2004, p. 311.

¹³⁸ Carme Riera, “Prólogo”, en José Agustín Goytisolo, *Los poemas son mi orgullo. Antología poética*, Lumen, Barcelona, 2003, p. 9. El trato del mayor de los Goytisolo con los escritores madrileños databa de sus años universitarios en Madrid, en que conoció a José Ángel Valente, Emilio Lledó, Ernesto Cardenal, Ángel González, Caballero Bonald, Juan García Hortelano, etcétera, en “Entrevista de Juan F. Marsal”, en Juan F. Marsal, *op. cit.*, p. 164.

¹³⁹ Román Gubern, *Viaje de ida*, Anagrama, Barcelona, 1997, p. 87. José Manuel Caballero Bonald recuerda que Blas de Otero, en sus visitas a Barcelona, solía hospedarse en casa de Paco Rebés: “Yo conocí

este último: “Si alguien ha encarnado, en aquella edad nuestra, la personificación del poeta fue, sin duda, Alfonso Costafreda”.¹⁴⁰ Pero no sólo era el poeta del incipiente grupo, sino quien conocía además a otros poetas:

Alfonso Costafreda nos abrió, a Carlos Barral y a mí, un mundo poético que no conocíamos. Fue quien nos dio a conocer y a valorar la obra de los poetas de Madrid, los de la generación del 27 que seguían vivos y escribiendo: Vicente Aleixandre, Dámaso Alonso. Nos habló de la poesía de Cernuda, al que no conocíamos, de la de su amigo Carlos Bousoño, de la de Montesinos. Pero sobre todo nos enfrentó, desde su propia convicción, con lo que significaba escribir poesía.¹⁴¹

Barral admite que su amistad con Costafreda fue paulatina. Lo recuerda en esos primeros años “más cerca de otros que de mí”,¹⁴² pero que acabó siendo una amistad “de las más serias y duraderas de mi vida”, a pesar de que Alfonso “era seriamente inestable, su situación emotiva podía cambiar radicalmente de repente y sin motivo apreciable”.¹⁴³ Junto a Costafreda se recortan también en 1948 las siluetas “altas y desgarbadas” de Juan y Gabriel Ferrate(r),¹⁴⁴ a quienes Barral, Oliart y Costafreda conocen “cuando las tardes del Ateneo doblaban las mañanas de la Universidad”.¹⁴⁵ Gabriel había comenzado la carrera de Ciencias Exactas en 1947, en la universidad de Barcelona, particularmente interesado en la crítica y en la historia del arte, pero asiduo del Ateneo junto con su hermano, a su vez estudiante de Filología. Barral afirma que “ambos Ferrate(r) estaban muy versados en

allí, en etapas sucesivas y en situación de estables o transeúntes, a Blas de Otero, con muy socorrida carta de residente;”, en *La novela de la memoria*, Seix Barral, Barcelona, 2012, p. 532.

¹⁴⁰ Alberto Oliart, *Contra el olvido*, ed. cit., p. 262.

¹⁴¹ *Ibid.*, pp. 262-263.

¹⁴² Carlos Barral, *Memorias*, ed. cit., 230.

¹⁴³ *Ibid.*, pp. 230 y 229.

¹⁴⁴ Juan Ferrater pronto catalanizó nombre y apellido en Joan Ferraté, mientras que Gabriel lo conservó, Ferrater. Por eso en este texto, como también hace Carme Riera, al referirnos a los dos hermanos lo hacemos como Ferrate(r).

¹⁴⁵ Carlos Barral, *Memorias*, ed. cit., p. 227.

literatura. Juan, sobre todo hasta el barroco, Gabriel, principalmente desde el XIX”.¹⁴⁶ José Agustín Goytisolo los calificó con acierto de “exiliados en Barcelona del Círculo de Lectura de Reus”.¹⁴⁷ Ya entonces el mayor de los Ferrate(r) destaca por sus maneras amables y cálidas, como recordaba Castellet: “uno de los rasgos que lo caracterizaban era la facilidad poco corriente para sentirse bien allí donde estuviera, y para crear a su alrededor un clima cordial: su humanidad resultaba absolutamente natural, tratara con quien tratase”.¹⁴⁸ Seguramente esta disposición y estas cualidades le sirvieron a Gabriel para iniciar una estrecha relación con el grupo de Barral que el tiempo no hizo sino reafirmar.

No sólo coincidieron en aulas y salones de la Facultad, no sólo en tertulias y reuniones, sino también en la milicia universitaria. Así, junto con las letras, las armas, adoptando involuntariamente el lema de Garcilaso, retomado tantas veces por los escritores de los Siglos de Oro; una asociación determinante que remite a una tradición heroica, aunque en el caso de estos universitarios se trate de un deber, rebajando la épica del “Todo por la Patria” pero aceptando en la cartilla militar aquello de que “el valor: se le supone”.¹⁴⁹ Barral ingresó en ella en 1947, junto con Oliart y Ferrán, mientras que Sacristán, Costafreda y Castellet ya llevaban un año en filas, sirviendo al principio en Santa Fe del Montseny. Gabriel Ferrater cumplió su deber con el ejército en el Alto Aragón, en Barbastro, “veinticinco meses de servicio militar como soldado raso”,¹⁵⁰ mientras que su

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 228.

¹⁴⁷ *Idem.*

¹⁴⁸ José María Castellet, *Seductores, ilustrados y visionarios*, ed. cit., p. 142.

¹⁴⁹ El tópico garcilasista de “las armas y las letras” fue adoptado inmediatamente una vez acabada la guerra civil por los escritores y artistas afines al franquismo y a cuanto representaba. Sin embargo, la consigna no fue privativa de éstos puesto que también republicanos en el exilio la reivindicaron. En México, la Universidad Autónoma de Nuevo León editó, a partir de enero de 1944 y bajo la dirección de Raúl Rangel Frías, *Armas y letras. Boletín mensual de la UNL*. La gaceta reúne en sus páginas colaboraciones de exiliados españoles como José Bergamín, Pedro Garfias, José Gaos, Agustín Millares Carlo o Niceto Alcalá Zamora.

¹⁵⁰ Justo Navarro, *F.*, Anagrama, Barcelona, 2003, p. 26.

hermano Juan estaba enfermo y Jorge Folch no se había alistado a tiempo.¹⁵¹ Barral recrea el periodo militar de los aspirantes a suboficiales:

El filósofo Sacristán, alumno número uno de su promoción, cruz del Mérito Familiar con distintivo blanco, estaba de alférez instructor, segregado por la jerarquía, y aprovechaba el domingo para reanudar las conspiraciones intelectuales con el sargento Castellet, compañero de tienda del sargento Costafreda, protector del aspirante Ferrán. Ferrán y Costafreda eran cómplices, aunque Alfonso solía negarlo, en la redacción de la revistilla campamentaria a la que el ubicuo Jaime había extendido su maniática superactividad. Castellet inventó para la pareja que formaban el doble mote de “Costafrante y Aspireda”, tropo de Costafreda y Aspirante que perduró a lo largo de los años. Alberto Oliart dedicaba buena parte del ocio dominguero al cultivo de sus relaciones de la facultad o se entretenía en discutir conmigo.¹⁵²

Independientemente del deber patrio, las temporadas en el campamento militar, así como las prácticas posteriores, cohesionaron aún más al grupo, de manera que las amistades iniciadas en la universidad adquirieron un sentido humano fraguado al calor de la convivencia. No es difícil imaginar a esos aspirantes a suboficiales retomando lecturas y conversaciones literarias, sirviendo a un régimen que repudiaban, discutiendo acerca de la situación política más actual, intercambiando opiniones sobre rumores de inminentes revueltas sociales. Las Milicias Universitarias no escapaban al elitismo de los propios universitarios, pues únicamente universitarios podían acceder a ellas. Concluye Ruiz Carnicer que “De alguna manera pues, el carácter de élite privilegiada, que sólo se empieza a perder en los sesenta, está muy presente en los universitarios de posguerra, no sólo por origen social en la mayoría de los casos y su reducido número, sino por la consideración que hacia ellos tiene el régimen como garantía de su reproducción política”.¹⁵³

¹⁵¹ Carlos Barral, *Memorias*, ed. cit., pp. 247-248.

¹⁵² *Ibid.*, p. 251.

¹⁵³ Miguel Ángel Ruiz Carnicer, art. cit., en *op. cit.*, p. 172.

A finales de los años cuarenta, comienza a promoverse un cambio entre grupos intelectuales y universitarios que se orienta hacia dos direcciones más o menos establecidas: de una parte, quienes se identifican con los republicanos fuera lo que fuese lo que significaba; de otra, la que se origina en personajes como Pedro Laín Entralgo, Antonio Tovar o Dionisio Ridruejo, que miran con desconfianza y decepción a un Régimen incapaz de crear una cultura nacional. Ambas directrices concentran las actitudes disidentes durante esos años. En el caso del grupo de Barcelona, la mayoría de los integrantes se adhiere a la primera, cuya opción más representativa era el Partido Comunista de España (PCE) o el Partido Socialista Unificado de Cataluña (PSUC), su vertiente nacionalista.

1.4 LOS CINCUENTA: TERTULIAS Y REVISTAS

La década de los cincuenta, una vez superada propiamente la posguerra, representa la consolidación del Régimen franquista, la crudeza de la guerra fría, el apogeo del macarthismo, la afirmación del nacionalcatolicismo. En 1952 se celebró en Barcelona el XXV Congreso Eucarístico Internacional, aprovechado por el gobierno para decretar la supresión de las cartillas de racionamiento, que anticipaba la firma casi de inmediato, sólo un año después, del concordato entre el Vaticano y Franco. Años de miseria en lo moral representada por un puritanismo sin precedentes que hizo de la falda larga santo y seña cultural, de una mayoría de edad de 21 años para los varones y de 23 para las mujeres. Años de persecución de los homosexuales no sólo en España, sino también en el extranjero, como prueba el rechazo sostenido por André Breton y Jean-Paul Sartre cuyas víctimas, entre tantas, fueron Jean Cocteau y René Crével. Los medios de comunicación contribuyeron decisivamente a crear estereotipos estéticos y eróticos.¹⁵⁴ La sugestión corrió por cuenta de las faldas acampanadas, Christian Dior promovió en 1955 “el busto sin relieve” que fracasó casi de inmediato ante la irrupción de Brigitte Bardot, nueva musa del cine, en la cinta *Y Dios creó la mujer*. Fiestas y reuniones de jóvenes de clase pudiente se celebraban en casas privadas, conocidos como *guateques*, en que los discos de vinilo habían sustituido a las orquestas que animaban las de las clases populares. Sonaban a voluntad temas de Paul Anka, Frank Sinatra o los Platters. Comenzaban a aparecer las *boîtes*, antecedente de las discotecas; en Barcelona, las primeras se alojaron en la parte alta de la ciudad: Bikini y Atelier en la Diagonal, Embassy y Las Vegas en la calle Aribau. El

¹⁵⁴ Es pertinente hacer mención al acercamiento de Patricia Soley-Beltrán en *¡Divinas! Modelos, poder y mentiras*, Premio Anagrama de Ensayo, Anagrama, Barcelona, 2015.

Molino, derivación castiza del originario Petit Moulin Rouge, fue “un increíble islote liberador en el seno de una sociedad sexualmente represiva”,¹⁵⁵ cuya revista incluía, entre otras *vedettes*, a Maty Mont, Mary Mistral, Gardenia Pulido, Bella Dorita, cuyo anhelo era triunfar en el Lido de París. El 3 de marzo de 1956, un Decreto-Ley prohibió los burdeles, aunque no consiguió proscribirlos toda vez que se reconvirtieron en *meubles*.¹⁵⁶ Los cincuenta asistieron a la revolución del coche utilitario: el Topolino de FIAT y el *biscuter* fueron sustituidos en junio de 1957 por el SEAT 600 y por Renault 4-4 que poco antes de la irrupción del 600 había desplazado al Citroën Pato, a algunas gamas de DKW y a los Pegaso, reliquias de “antes de la guerra”. La SEAT (Sociedad Española de Automóviles de Turismo), además de fabricar y ensamblar automóviles, fue “cuna y feudo de los sindicatos clandestinos, pues sus trabajadores, inmigrantes o indígenas, provenían, ya politizados, de las asociaciones de vecinos, y en el Puerto Franco se encontraron masivamente juntos. Casi todos, al principio, pertenecían al sindicato clandestino CCOO, más que vinculado al PSUC, nombre del Partido Socialista Unificado de Cataluña, o comunista”.¹⁵⁷ Mediado el decenio, el *rock and roll* de Elvis Presley se convierte en una epidemia entre la juventud, rápidamente imitada por grupos españoles como el Dúo Mecánico. El Jamboree,¹⁵⁸ situado en la Plaza Real, exhibía un jazz que comenzaba a cautivar a un reducido público catalán y operaba como expresión de una cultura ajena a la oficial. El *bowling*, importado también de Norteamérica, se impone como pasatiempo. James Dean, símbolo de una juventud atormentada y maldita, estrella su Porsche en una carretera de California. Pero con su muerte se mitifica la moda de los *blue jeans* que rápidamente se llamaron vaqueros. Inician

¹⁵⁵ Román Gubern, *op. cit.*, p. 119.

¹⁵⁶ Oriol Regàs resume en uno de los pasajes de sus Memorias *Los años divinos, Memorias del señor Bocaccio*, la dinámica o la mecánica de los *meubles*. Destino, Barcelona, 2010.

¹⁵⁷ José Agustín Goytisolo, “El SEAT 600 en el recuerdo (o la zona franca: SEAT se va)”, en *Más cerca*, ed. cit., p. 53.

¹⁵⁸ Aún existente, un sótano que actualmente abre durante toda la noche.

entonces los cineclubs, al principio con limitadas ambiciones, dirigidos a una minoría universitaria, como el Club 49 que alternaba sesiones de jazz con otras de flamenco en las que la Chunga se dio a conocer; la Galería Gaspar, ubicada en Concejo de Ciento, se abonó a la moda; en 1955 se fundó el Cineclub Universitario a instancias del responsable del SEU, Francisco Vigil. Alfons García Seguí fue requerido por el Instituto de Estudios Norteamericanos para dirigir su cineclub, pero pronto fue acusado de antiamericanismo por la organización de los ciclos, “The Thriller” y “El cine negro o realista norteamericano”.¹⁵⁹ Román Gubern evoca que “el gran problema del cineclubismo de los años cincuenta era la escasez de películas programables. Contábamos con los préstamos de las embajadas de Francia (la más generosa), Inglaterra, Italia, Canadá (que nos dejaba los cortos de Norman McLaren), Dinamarca, Suecia y Noruega”.¹⁶⁰ El foro universitario programó la proyección de *El acorazado Potemkin*, el 30 de mayo de 1956, pero una expedita orden gubernamental la canceló. A pesar del mal comienzo, el cineclub universitario no se desalentó y el repertorio de películas incluyó títulos de Dreyer, Marcel Carné, Elia Kazan, Renoir, William Wyler, John Ford, De Sica, Fritz Lang, Hitchcock, etcétera.¹⁶¹ Entre los directores destacó Luis Buñuel con el documental *Tierra sin pan*.

En los primeros años cincuenta, según José Agustín Goytisolo, “se formó en Barcelona un grupo o germen de grupo literario: los hermanos Gabriel y Juan Ferrater, Alfonso Costafreda, Jaime Gil de Biedma, Esteban Pinilla de las Heras, Carlos Barral, un pintor que se llama José M. Martín, Manuel Sacristán, José M. Castellet y mis hermanos y yo”.¹⁶² Un hecho vino a situar al grupo de Barcelona en el panorama poético nacional: la

¹⁵⁹ Alfons García Seguí, “Entrevista de Juan F. Marsal”, en Juan F. Marsal, *op. cit.*, p. 148.

¹⁶⁰ Román Gubern, *op. cit.*, p. 100.

¹⁶¹ *Ibid.*, pp. 102-103.

¹⁶² José Agustín Goytisolo, “Entrevista de Juan F. Marsal”, en Juan F. Marsal, *op. cit.*, p. 165.

concesión del premio Boscán de poesía a Alfonso Costafreda, el 1 de julio de 1949, por su poemario *Nuestra elegía*. El jurado, presidido por José María Castro Calvo, estuvo formado por Martín de Riquer, Antonio Vilanova, Julio Garcés y Francisco Gali como secretario, en una reñida deliberación en que el libro de Costafreda recibió tres votos y dos, *Polvo de la tierra*, de Susana March.¹⁶³ En deuda con Miguel Hernández, *Nuestra elegía* aporta otra manera de entender la poesía comprometida, al añadir “un tono distinto, mucho más interesado en la poesía del mundo, como gustaba de subrayar Alfonso, que veía en la diáspora de muchos de nosotros una ocasión para ponernos en contacto con la poesía de otros países”.¹⁶⁴ El galardón fue interpretado por Carlos Barral con unas palabras que compendiaban el sentir del grupo: “Una cuarta vía, no crítica como la inteligente, más total que la intuitiva, menos ciega que la apetitiva y, evidentemente, la más directa y la más desarraigada”.¹⁶⁵ Ilustrativas de las preocupaciones e intereses que en materia literaria mostraba la promoción son las siguientes líneas también de Barral: “la evidencia de que el primer libro de Alfonso, *Nuestra elegía*, rebasado ya en aquel momento tanto por la moda como por la poética de compromiso que intentábamos agresivamente imponer, había sido importante en mil novecientos cuarenta y nueve, en la época en que lo premió el mismo Castellet, y contaba en la menuda historia de la literatura local y de nuestro grupo”.¹⁶⁶ Y, en otro lugar, el mismo Barral insiste: “Yo creo que ese Costafreda recién premiado con el primer Premio Boscán, autor de un libro que sería prácticamente la mitad de su obra, *Nuestra elegía*, súbitamente restituido a la cultura barcelonesa, fue durante un breve tiempo

¹⁶³ Anónimo, “Se concede el premio de poesía Juan Boscán 1949”, *Destino*, núm. 622 (1949), p. 17.

¹⁶⁴ Jaime Ferrán, *Alfonso Costafreda*, ed. cit., p. 28.

¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 29.

¹⁶⁶ Carlos Barral, *Memorias*, ed. cit., p. 434.

muy importante en el seno de mi generación literaria”.¹⁶⁷ José Agustín Goytisolo recordaba con emoción la personalidad y la obra de Costafreda: “Al primero que conocí, con obra ya publicada, fue a Alfonso Costafreda. Su libro *Nuestra elegía* me gustó muchísimo. Personalmente, le recuerdo muy vital y desbordante, en tremendo contraste con sus momentos bajos, que eran muchos”.¹⁶⁸ Jaime Ferrán observa la originalidad del planteamiento poético de Alfonso en su primer poemario al subrayar que “la visión épica elevaba lo social y sin ella –y sin la voluntad de renovación formal– nuestra poesía social que seguiría durante una década, se agostó tempranamente y vino a morir al cabo sin pena ni gloria”,¹⁶⁹ y en otro lugar califica sin titubeos la poesía de Costafreda como “épicosocial”.¹⁷⁰ *Nuestra elegía* reúne por igual poemas intimistas con otros en que la voz del poeta se erige en colectiva. Dentro del primer grupo es ejemplar “Ha muerto mi padre” con resonancias bequerianas traspasadas por el existencialismo de la hora:

Yo te pregunto, padre, si son algo
los muertos, o si la muerte es sólo
una inmensa palabra que comprende
todo lo que no existe.¹⁷¹

Pero quizás su hallazgo más celebrado haya sido utilizar la primera persona del plural, como en el primer poema de la sección “Hacia nosotros la vida viene”:

Fuera, fuera; huyamos todos; venid conmigo.
Buscaremos juntos la alegre selva donde rugen las fieras, donde las palomas
dan su vida para ayudar a la selva.
Busquemos las espaciosas aguas de los lagos tranquilos en su caudal,
pues allí pequeñas formas engendran ondas de fuego que se esparcen
dando su luz protectora a las piedras necesitadas.¹⁷²

¹⁶⁷ En Pere Rovira, “Prólogo”, en Alfonso Costafreda, *Poesía completa*, Tusquets, Barcelona, 1990, pp. 10-11.

¹⁶⁸ José Agustín Goytisolo, “Mis amigos los poetas del 50”, en *Más cerca*, ed. cit., p. 206.

¹⁶⁹ Jaime Ferrán, *Alfonso Costafreda*, ed. cit., p. 27.

¹⁷⁰ Jaime Ferrán, “Alfonso Costafreda (1926-1974)”, en *Antología parcial*, ed. cit., p. 51.

¹⁷¹ Alfonso Costafreda, *Poesía completa*, ed. cit., p. 41.

¹⁷² *Ibid.*, p. 57.

José Ángel Valente firmó una nota sobre la poesía de Alfonso Costafreda para *Índice de artes y de Letras*, en junio de 1955, en que descifraba su significado: “hay en *Nuestra elegía* un excelente aprendizaje de poeta joven, realizado sobre los poetas de la generación mayor, Aleixandre y Cernuda sobre todo. Entiéndase que cuando hablo de “aprendizaje” me refiero a algo bastante más profundo que a lo que suele designarse en la jerga crítica con el nombre de “influencia”. [...] Yo hablo, en este caso, de *aprendizaje* y los que imitan son precisamente los que no aprenden, de hecho, nada”.¹⁷³ En unas declaraciones al diario *La Vanguardia*, en julio de 1949, Alfonso comentaba: “yo siempre hablo en plural, porque es estúpido ir por ahí mostrando las interioridades que a nadie interesan como tales interioridades de uno”.¹⁷⁴ Palabras que situaban en un lugar preciso el debate que experimentaban los jóvenes escritores entre una literatura social y otra más bien subjetiva. Si la primera opción fue la que concentró su interés entre 1945 y 1955, la segunda fue abriéndose paso hasta concitar una atención exclusiva. Tres años después, en 1952, Jaime Ferrán se hace merecedor del *accésit* del premio Adonais de poesía por el libro *Desde esta orilla*, conjunto de poemas que combina el rigor del soneto con el verso libre; ese mismo año ha publicado *La piedra más reciente*, una *plaque* a cargo de ediciones de Laye que exhibe el magisterio de Gerardo Diego y Vicente Aleixandre:

Piedra y ciprés. Acaso nube, acaso
la aurora estremecida,
voz de campana, y esta luz dormida
con tu sombra y conmigo a cada paso.

¹⁷³ José Ángel Valente, “Alfonso Costafreda [Once poetas]”, en *Ensayos. Obras completas*, t. II, ed. Andrés Sánchez Robayna y recopil. e introd. Claudio Rodríguez Fer, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, Barcelona, 2008, p. 963.

¹⁷⁴ En Jaime Ferrán, *Alfonso Costafreda*, ed. cit., p. 28.

Desnudo el aire del recuerdo, raso
temblor de espuma o nieve florecida,
conmigo y con tu sombra va la herida
de tus torres de fuego en el ocaso.¹⁷⁵

Seguía así el ejemplo de Costafreda que también en *Laye* había publicado hacia 1952 “Ocho poemas”; en la opinión de Jaime Ferrán: “en él advertimos cómo se iniciara el camino ascético del propio Alfonso en pos de una expresión más desnuda y esencial”.¹⁷⁶ Un ejemplo representativo del temperamento de este conjunto es el poema “Como una casa...”:

Como una casa grande y despoblada
se me ha llenado el corazón de frío.

La alegría y los sueños, la esperanza,
con las primeras hojas ya se han ido.

Acaso ha de volver la primavera,
no llegará su tiempo para el mío.¹⁷⁷

Pere Rovira indica la nueva orientación adoptada en “Ocho poemas” en que, a diferencia de *Nuestra elegía*, domina la primera persona del singular; ahora, “el poeta monologa en soledad o se dirige a un interlocutor, siempre en un tono moderado que contrasta con la, a veces estentórea, declamación anterior, y logra excelentes aciertos ensayando [...] una estructura de canción que combina formas métricas breves con una hábil disposición de rimas asonantes”.¹⁷⁸ Costafreda había publicado “Ocho poemas” en la revista *Laye* en el número 17,¹⁷⁹ en la que vuelve a colaborar con diez poemas en “Antología para *Laye*”, en

¹⁷⁵ Jaime Ferrán, *La piedra más reciente*, Laye, Barcelona, 1952, s. p.

¹⁷⁶ Jaime Ferrán, *Alfonso Costafreda*, ed. cit., p. 44.

¹⁷⁷ Alfonso Costafreda, *Poesía completa*, ed. cit., p. 157.

¹⁷⁸ Pere Rovira, “Prólogo”, en *ibid.*, pp. 13-14.

¹⁷⁹ Alfonso Costafreda, “Ocho poemas”, *Laye*, núm. 17 (1952), pp. 37-40. Los poemas incluidos son “Tierra sin esperanza” y “Tierra sin sentido”, el primero dividido en cinco partes y el segundo en tres.

1953.¹⁸⁰ Ese mismo año Alberto Oliart había colaborado con un ramillete de poemas titulado “Tránsito”.¹⁸¹ Oliart le confesaba a Laureano Bonet, en carta fechada el 27 de diciembre de 1986, una tentativa poética compartida con Carlos Barral: “Las predilecciones literarias de Barral y mías se repartían, en la época de *Laye*, entre Baudelaire, Mallarmé y Rimbaud. También nos influía la moderna poesía española, especialmente Antonio Machado, el primer Rafael Alberti y Miguel Hernández”.¹⁸² La colaboración de Oliart abunda en sonetos como el que inaugura la entrega:

Encontrar esta voz que se me niega.
Mi oscura voz, el centro de mi vida.
La palabra que rueda desprendida
de un mundo en sombras o de un alma ciega.

Aire sonoro hasta los labios llega
como un rumor de sangre dolorida,
como un lamento de nocturna herida;
corazón que en la noche no sosiega.

Hallar la voz para contar la muerte,
para saber que soy, para quedarme
encima del silencio sostenido.

Para salvarme de esta piedra inerte
que pesa sobre mí, que habrá de helarme,
si no encuentro mi voz, bajo mi olvido.¹⁸³

Más allá de las resonancias de la poesía de los siglos de Oro, el soneto ilustra un estado de ánimo colectivo, una atmósfera opresiva y pesimista, como de historia personal cancelada o de inmediatez revocada que, a juicio de Jaime Ferrán, “conforma exactamente la depresión

¹⁸⁰ Alfonso Costafreda, “Antología para *Laye*”, *Laye*, núm. 23 (1953), pp. 97-103. Respecto del origen de estos textos, ver Carme Riera, *La Escuela de Barcelona*, ed. cit., p. 133.

¹⁸¹ Alberto Oliart, “Tránsito”, *Laye*, núm. 22 (1953), pp. 35-38.

¹⁸² Alberto Oliart, “Carta a Laureano Bonet. 27 de diciembre de 1986”, en Laureano Bonet, *La revista Laye. Estudio y antología*, Península, Barcelona, 1988, p. 276.

¹⁸³ Alberto Oliart, “Tránsito”, *Laye*, núm. 22 (1953), p. 35. Es un conjunto sonetos y cuartetos alejandrinos que remiten al Miguel Hernández más neoclásico. Además de esta entrega, el poeta, firmando como Alberto Carlos Oliart, publicó los sonetos “Pájaro de amor” y “Ávido estoy de la manzana, hambrienta”, *Espadaña*, núm. 47 (1950), s. p.; y, como Alberto Oliart y Saussols, “Alegría del mar”, *Alcántara*, núm. 37 (30 de noviembre de 1950), p. 41.

de mi generación”.¹⁸⁴ También Ferrán colabora en la revista con el soneto “La piedra más reciente”, en el número 19,¹⁸⁵ y, en el 24, con una selección de poemas en “Antología para *Laye*”.¹⁸⁶

El de Cervera aporta en *Desde esta orilla* una atmósfera intimista y personal, distante de la poesía realista del momento, que lo vuelve desde el principio un escritor anómalo dentro del grupo de Barcelona. La fugacidad del tiempo y la inminencia de la muerte propias de la edad compendian las preocupaciones del poeta:

Vivir es la costumbre de ir muriendo,
de no saber morir. Es la costumbre.
Un pájaro de fuego cuya lumbre
abrasa el alma mientras va cayendo.¹⁸⁷

Pero también es una despedida de la juventud y de la camaradería de primera hora ante la incertidumbre de lo venidero:

Adiós los claros días de juventud, amigos
de las horas alegres y de las horas tristes.

Nunca ya verdes hojas, como antes, en los árboles
en una primavera que llega y no sonrío.¹⁸⁸

Ese mismo año de 1952, Jaime Gil de Biedma publica la *plquette*, *Versos a Carlos Barral por su poema las “Aguas reiteradas”*,¹⁸⁹ y un año después *Según sentencia del tiempo*, de los que algunos poemas se integran en el primer poemario *Compañeros de viaje* (1959)

¹⁸⁴ Jaime Ferrán, “Entrevista de Juan F. Marsal”, en Juan F. Marsal, *op. cit.*, p. 122.

¹⁸⁵ Jaime Ferrán, “La piedra más reciente”, *Laye*, núm. 19 (1952), pp. 47-50.

¹⁸⁶ Jaime Ferrán, “Antología para *Laye*”, *Laye*, núm. 24 (1954), pp. 51-58. Comprende diez poemas ya publicados que proceden de los libros *La piedra más reciente*, *Desde esta orilla* y *Poemas del viajero*.

¹⁸⁷ Jaime Ferrán, *Desde esta orilla*, Rialp, Madrid, 1953, p. 14.

¹⁸⁸ Jaime Ferrán, *Alfonso Costafreda*, ed. cit., p. 63.

¹⁸⁹ Jaime Gil de Biedma, *Versos a Carlos Barral por su poema “Las aguas reiteradas”*, edición de autor, Orense, 1952. En carta a Carlos Barral, el 15 de junio de 1952, Gil de Biedma le envía una de las primeras versiones de uno de los poemas: “Carlos Barral, poeta y presidente/del Sínodo Boscán, saludo sean y abrazo”, en *El argumento de la obra*, ed. Andreu Jaume, Lumen, Barcelona, 2010, p. 63.

como precisaba el autor para la primera edición de *Las personas del verbo* (1975): “Era una colección de doce poemas: cinco pasaron a la sección primera de *Compañeros de viaje*”.¹⁹⁰ Riera indica que once poemas de *Según sentencia del tiempo* se habían publicado en la revista antes de publicarse como *plquette* de ediciones Laye.¹⁹¹ Con todo, había entregado a las páginas de la revista el poema “Alguien que duerme”¹⁹², anticipo de “Las Afueras”, del que anota en su prontuario el sentido final como respuesta a las lecturas solicitadas a Manuel Sacristán y Gabriel Ferrater que lo califican como “pseudomisticismo”: “La acusación es a medias justa. Efectivamente, si el sentido de los poemas en su conjunto se toma como una proposición, yo no creo en ella –aunque es probable que sí haya creído alguna vez–. Pero “Las afueras” no intenta ser una proposición. A mí me parece que cuenta, punto por punto, una historia: escribí los poemas en tercetos para implicar los otros en un orden cuya finalidad es narrativa”;¹⁹³ asunto sobre el que vuelve en carta a Gabriel Ferrater, el 19 de julio de 1956: “uno a uno, cada poema es algo concretamente definido que parece bastante por sí mismo; leídos en sucesión parecen entrar en movimiento [...] creo que “Las afueras” no se entienden (por lo menos yo no las he entendido) hasta que uno se da cuenta de que cuentan, punto por punto, una historia, es decir: que constituyen una narración”.¹⁹⁴

El autor trabajó durante varios años en estos poemas y él mismo ofrece su gestación en una

¹⁹⁰ Jaime Gil de Biedma, “Notas a la primera edición”, en *Las personas del verbo*, pról. Carme Riera, Lumen, Barcelona, 1998, p. 203.

¹⁹¹ Carme Riera, *La Escuela de Barcelona*, ed. cit., p. 132. Los títulos agrupados en la revista con el título “Según sentencia del tiempo” se publicaron en *Laye*, núm. 22 (1953), pp. 51-57, e incluye los poemas “Cuando ya no”, cinco sonetos bajo el común “El verano que vuelve”, “Alguien que duerme”, “Desencuentro”, “Las Afueras”, “Colegio Mayor” y “Amistad a lo largo”. Caballero Bonald esclarece lo que sucedió con algunos de los poemas de *Según sentencia del tiempo*: “Jaime Gil, por su parte, anticipó en la revista unos poemas de Según sentencia del tiempo, de cuyas ediciones posteriores –incluidas las “poesías completas”- desechó el autor con muy buen criterio seis mediocres sonetos y unas redondillas al modo de Jorge Guillén o, mejor, al modo del Jorge Guillén filtrado en el Luis Cernuda de *Perfil del aire*”, en *La novela de la memoria*, ed. cit., p. 539.

¹⁹² Jaime Gil de Biedma, “Alguien que duerme”, *Laye*, núm. 16 (1951), p. 38.

¹⁹³ Jaime Gil de Biedma, *Diarios*, ed. cit., p. 244.

¹⁹⁴ Jaime Gil de Biedma, “Carta a Gabriel Ferrater. 19 de julio de 1956”, en *El argumento de la obra*, ed. cit., p. 148.

misiva dirigida a Carlos Barral, el 5 de abril de 1952, en que comenta: “He dado con un filón tan importante como “Las afueras”, éste llevará un título que me presta Anaximandro: “Según sentencia del tiempo”. Bello, ¿verdad? Te adjunto los dos primeros poemas que, según parece, han llegado ya a la versión definitiva”.¹⁹⁵

Estos primeros poemas guardan semejanzas con el primer libro de Costafreda, puesto que exhiben su deuda con la poesía social, mientras que *Versos a Carlos Barral por su poema la “Aguas reiteradas”* muestra en su lirismo el fervor de la amistad, que, en algún momento, podrían haber sido lo mismo y una cosa:

Soñaré los litorales
 Vientos que van a la calma
 de la mar, cuando tú sales
 de verlos ir. En la palma
 abierta brilla una gota
 y late aún. ¡Cuán remota
 tú me apareces,alzada
 sobre el alto Calafell!
 Tú, semejante al laurel
 en la lluvia iluminada.¹⁹⁶

Los versos, además, incluyen “las únicas décimas” que Jaime Gil había escrito hasta ese momento, estrofas hacia las que guardaba cierta prevención puesto que, dice, “a menudo sentí tentación de hacerlas pero mi manera de escribir era ya demasiado “guilleana” para meterme en un género de composición que en poesía moderna, es, antes que nada, guilleniano”.¹⁹⁷ Para Carme Riera, “más interés que sus textos sociales tienen aquellos en los que explota el tema de la mala conciencia de clase” empleando “palabras de familias

¹⁹⁵ Jaime Gil de Biedma, “Carta a Carlos Barral. 5 de abril de 1952”, en *ibid.*, p. 59. Y en otra misiva dirigida también a Barral, fechada en Manila en abril 5 de 1956, da por concluido el poema: “Yo he terminado “Las afueras”, mejor dicho: he caído en la cuenta de que estaban terminadas”, en *ibid.*, p. 137.

¹⁹⁶ Jaime Gil de Biedma, “Notas a la primera edición”, en *Las personas del verbo*, ed. cit., p. 195.

¹⁹⁷ Jaime Gil de Biedma, “Carta a Jorge Guillén. 23 de octubre de 1952”, en *El argumento de la obra*, ed. cit., p. 83.

gastadas tibiamente”.¹⁹⁸ La estudiosa subraya la temprana aparición de la mala conciencia en la poesía de Jaime Gil que lo distancia casi de inmediato de otros poetas abonados al realismo social. Sin embargo, la poesía de Jaime Gil pronto adquiere una consistencia maleable, “una oscilación entre la gozosa afirmación [...] y una melancolía insistente”.¹⁹⁹ Carlos Barral previamente a la aparición de su primer libro *Metropolitano* (1957),²⁰⁰ había visto impresos tres poemas “Mar”, “A veces” y el referido “Las aguas reiteradas”, incluidos en el volumen de su poesía *Usuras y figuraciones* (1979) bajo el rubro “Poemas previos” del que dice el autor: “Con este título general se publicaron en la primera edición de *Metropolitano*, en forma de apéndice, *Las aguas reiteradas* (1952) y algunos poemas escritos o publicados entre éste y *Metropolitano*”.²⁰¹ Antes, sin embargo, había entregado a Laye “Noche”²⁰² y unos fragmentos de “Las aguas reiteradas”²⁰³ que poco después editó de manera independiente.²⁰⁴ Jaime Gil estaba al tanto de este último poema, pues en carta del 6 de junio de 1952, apremiaba a Barral con la confianza de la complicidad: “¿Cuándo podré bañarme en tus “aguas reiteradas?””.²⁰⁵ Estos primeros versos delatan una poesía ensimismada y meditativa, erótica por momentos, de estirpe romántica, que todavía no anuncia el compromiso social de su primer libro. Escribe en el último apartado de “Las aguas reiteradas” dispuesto elocuentemente a la manera de una silva:

A veces sorprendía
flotando tu cabeza por mi cuerpo.
Era en agua cercada,

¹⁹⁸ Carme Riera, “Prólogo”, en *Las personas del verbo*, ed. cit., p. 8.

¹⁹⁹ Jaime Ferrán, “Jaime Gil de Biedma (1929)”, en *Antología parcial*, ed. cit., p. 217.

²⁰⁰ Carlos Barral, *Metropolitano*, Cantalapiedra, Santander, 1957.

²⁰¹ Carlos Barral, “Cronología y anotaciones e identificación de las citas”, en *Usuras y figuraciones*, Lumen, Barcelona, 1979, p. 206.

²⁰² Carlos Barral, “Noche”, *Laye*, núm. 14 (1951), p. 27.

²⁰³ Carlos Barral, “Las aguas reiteradas”, *Laye*, núm. 19 (1952), pp. 72-73.

²⁰⁴ Carlos Barral, *Las aguas reiteradas*, Laye, Barcelona, 1952.

²⁰⁵ Jaime Gil de Biedma, “Carta a Carlos Barral. 6 de junio de 1952”, en *El argumento de la obra*, ed. cit., p. 63.

obscura en que dejaba de seguirte,
 pero a toda la orilla,
 desde el profundo centro estremecido
 se impartía una onda
 de corazón despierto, sin sosiego.²⁰⁶

Ferrán indica la tradición trovadoresca a la que se adhiere desde el comienzo la poesía de Barral que “encajaría, dentro de la vieja distinción trovadoresca, en el “trovar clus”. Pero este hermetismo es, hasta cierta medida, sólo aparente, como lo es, en cierto modo, todo hermetismo”.²⁰⁷ En 1953, Jaime Ferrán estuvo a punto de recibir el Boscán de poesía por *Baladas irlandesas*;²⁰⁸ a decir de Barral, “un libro correcto, francamente mejor escrito que la contemporánea poesía mesetaria, aunque no particularmente ambicioso”.²⁰⁹ El suceso lo cuenta con gracia y desenfado Carlos Barral. Al parecer, éste junto con Castellet, miembros del jurado que otorgaba el premio, urdieron que fuera destinado a Ferrán. Costafreda que lo había recibido el año anterior por lo que también integraba el jurado, estaba al tanto de la maquinación. A Barral y a Castellet poco les costó convencer a otro miembro, José María Castro y Calvo, de que accediese a sus peticiones. Así siendo mayoría, no tenían duda de que Ferrán se haría con la distinción,

Pero, durante la cena, en un altillo del restaurante Glacier (patrióticamente rebautizado Glaciar, con gran desprecio de la semántica), ocurrió algo completamente inesperado. Entre plato y plato, a mitad de las votaciones, cuando el triunfo de Ferrán era ya cosa conseguida, Castellet se puso en pie y se lanzó a una improvisada autocrítica. Se acusó de complicidad conmigo y con Ferrán y confesó su convencimiento de que entre los concursantes figuraba un gran libro, el libro del poeta venezolano José Ramón Medina, *Texto sobre el tiempo* [...]. La autocrítica de Castellet tuvo efectos fulminantes. Las votaciones fueron anuladas y rehechas y Medina tuvo el premio con mi solo voto en contra.²¹⁰

²⁰⁶ *Ibid.*, p. 50.

²⁰⁷ Jaime Ferrán, “Carlos Barral (1928)”, en *Antología parcial*, ed. cit., p. 135.

²⁰⁸ Este poemario se publicó en 1982, bajo el título *Cantos irlandeses*.

²⁰⁹ Carlos Barral, *Memorias*, ed. cit., p. 336.

²¹⁰ *Ibid.*, p. 337.

En 1954, Ferrán publica *Poemas del viajero*, premiado el año anterior con el Ciudad de Barcelona.²¹¹ Valente califica la poesía del ilerdense, dentro de la que incluye el inédito *Baladas irlandesas*, de “poesía de viajes”, no sin comentar que “a este propósito debo aclarar que el mismo escritor incluye su poesía dentro de lo que él llama “poesía viajera”. Yo, que soy más tradicional, prefiero decir “poesía de viajes”, sin poner en el término el más leve matiz disminuidor, porque considero que grandes poetas, como Rilke, fueron, en buena parte, representantes de este tipo de poesía”.²¹²

A principios de los cincuenta, los escritores de Barcelona comienzan a posicionarse dentro del escenario de las letras españolas. No es sino hasta en 1950 cuando algunos integrantes del grupo frecuentan al mayor de los Goytisolo, quien había cursado los tres primeros años de derecho en Madrid y que, de regreso a Barcelona, les presenta a su hermano Juan. Durante su estancia en la capital, José Agustín había trabado amistad con diferentes escritores de edad semejante como José Ángel Valente y Manuel Caballero Bonald, además de con autores hispanoamericanos, como Ernesto Mejía Sánchez, José Coronel Utrero y Carlos Martínez Rivas, que le acercaron a la lectura de las obras de César Vallejo y Pablo Neruda, también a Faulkner, Steinbeck y Dos Passos.²¹³ Los hermanos se incorporan formalmente a las actividades del nuevo círculo una vez que inicia la revista *Laye*.²¹⁴ Para los jóvenes escritores la universidad fue algo más que una etapa meramente académica y no sólo debido a la intensa convivencia, sino a su interés en la institución misma, aceptando desde el principio que formaban parte de una élite social e

²¹¹ Jaime Ferrán, *Poemas del viajero*, Laye, Barcelona, 1954.

²¹² José Ángel Valente, “Jaime Ferrán [Once poetas]”, en *Ensayos*, ed. cit., p. 1031.

²¹³ Ver Miguel Dalmau, *Los Goytisolo*, Anagrama, Barcelona, 1999, pp. 220-221.

²¹⁴ *Ibid.*, p. 237.

intelectual, lo que sin duda comportaba en aquel contexto una serie de responsabilidades a las que no era ajeno el compromiso social. Un artículo firmado por Alberto Oliart en la revista *Destino*,²¹⁵ en enero de 1951, reúne tanto la preocupación por la universidad como el significado de una juventud que no puede separarse de aquélla: “El problema universitario es el problema de la juventud”, una juventud que “ha nacido en la guerra, ha crecido en la guerra” y asoma “en un momento cuyo futuro se presenta preñado de amenazas”, por lo que proclama un rompimiento con la generación precedente al exigir “la ruptura casi inminente del ayer y hoy”.²¹⁶ Los dos ingredientes rehabilitaban como con sordina el magisterio de Ortega y Gasset.

En los primeros años se aprecian dos promociones más o menos definidas dentro de este grupo. Se trata de una generación compuesta por una nómina elástica por la misma razón que carece de un ideario definido en lo político y en lo literario. Se advierte al comienzo un núcleo constituido por Barral, Oliart y Folch en torno al que gravitan con mayor o menor adhesión Castellet, Sacristán, Ferrán, Senillosa y, poco después, Jaime Gil. A la muerte de Folch, el grupo se recompone al adoptar a Costafreda y a los hermanos Ferrate(r). A principios de la década de los cincuenta, los hermanos Goytisolo engrosan la

²¹⁵ Sobre *Destino* y su significado en la época, hay unas palabras ilustrativas de Terenci Moix: “Semana tras semana me ilustraba *Destino* sobre temas tan dispares como los judíos barceloneses del siglo XV y los lugares de Dublín que inspiraron a Joyce; el enigma de la gran duquesa Anastasia y los secretos de la guerra de Secesión americana; la vida y obra de Jacinto Verdaguer, lamentaciones sobre la decadencia de las tertulias; aproximaciones al románico de Soria y hasta apuntes para una iconografía sardanística de la Edad Media en adelante. Era la época en que colaboradores como Ana María Matute, Miguel Delibes o Álvaro Cunqueiro me introducían en los placeres del castellano divinamente escrito”, en *Memorias. El peso de la paja*, pról. Pere Gimferrer, Planeta, Barcelona, 2013, pp. 564-565.

²¹⁶ Alberto Oliart, “El problema universitario”, *Destino*, núm. 703 (1951), p. 17. El tema de la universidad estaba entonces muy vigente y desató diferentes polémicas como demuestran los libros de Pedro Laín Entralgo, *La universidad en la vida española*, Baladre, Madrid, 1951, años después reescrito y actualizado como *El problema de la universidad española*, Cuadernos para el diálogo, Madrid, 1968; y el ensayo de Julián Marías, *La universidad. Realidad problemática*, Cruz del Sur, Santiago de Chile, 1953. No por casualidad ambos autores tuvieron una marcada influencia de Ortega y Gasset quien en 1930 había publicado *Misión de la Universidad*, en *Obras completas (1929-1933)*, t. IV, Revista de Occidente, Madrid, 1966, pp. 313-356.

nómina. Tras el roce cotidiano, los integrantes se dispersan aunque no por mucho tiempo: Jaime Gil marchó a Oxford, Alberto Oliart prepara oposiciones a abogado del Estado en Ciudad Real, Alfonso Costafreda vive entre Madrid y París, Jaime Ferrán se había trasladado a Madrid pero no olvida a sus antiguos compañeros que lo visitan con cierta frecuencia y se congregan regularmente alrededor de la tertulia dominical de Vicente Aleixandre, en *Velintonia 3*: “Nuestro grupo barcelonés –a veces en pleno, cuando llegaban a Madrid quienes en Barcelona se habían quedado– mantuvo aquella cita dominguera durante años”.²¹⁷ Ferrán mismo ha dejado un recuerdo poético de esas tertulias en casa de Aleixandre:

De Velintonia, 3,
 recuerdo sobre todo
 los domingos.
 Tú,
 padre de poesía,
 extendido y fluvial,
 con gesto sosegado
 convocas las palabras.
 Alfonso,
 aquí
 conmigo
 y Carlos

²¹⁷ Jaime Ferrán, *Alfonso Costafreda*, ed. cit., p. 53. La tertulia de Aleixandre en *Velintonia* ha sido evocada por muchos testigos, entre tantos, cabe la de José María Valverde quien recuerda: “El camino a casa de Vicente era el mismo que el camino a mis clases –desde *Velintonia* se veía allá abajo Filosofía y Letras, sola en pleno campo, al pie de la sierra cósmica, la misma sierra también de los poemas de Vicente–. Pero en los días de ir a verle, todo pertenecía a un mundo distinto, con otra luz hechizada y remota. Antes de ser iniciado, yo solía pasar cerca de su casa, volviendo cuesta arriba, entre un grupo de compañeros. Bousoño, al margen de la charla de las chicas, casi bajando la voz, me señalaba: –Detrás de esa casa grande vive Vicente. Yo le miraba asombrado, incrédulo de su penetración en aquella esfera mítica. Pero él me animó a ir. –¿Tú crees? – me demoraba yo, nervioso. / Luego vinieron las sesiones mágicas, reservadas por telefonazo previo, o las nutridas tardes domingueras del “Club Vicente”, en “Dos visitas”, *Papeles de Son Armadans*, núms. XXXII-III (1958), p. 328. Mucho después, Javier Marías evoca el ejercicio magisterial del poeta en *Velintonia*: “También Aleixandre fue maestro de niños y de no tan niños, pero casi sin hacerlo notar, desde luego sin subrayarlo ante los innumerables poetas y no poetas que íbamos a visitarlo a veces a su casa de *Velintonia* que ahora se cae en pedazos y es refugio de algún vagabundo con el que el espíritu de Aleixandre sin duda habría llegado a un pacto de mutuo asombro; a él le importaba la posteridad como juego tan sólo; a diferencia del decoro, por el que siempre se preocupó realmente y que en el retrato se advierte en el escaso pelo lateral muy peinado y en el nudo de la corbata perfecto, sobrio y semiescondido por el cuello de la camisa blanca de colegial”, en *Miramientos*, Alfaguara, Madrid, 1997, p. 33.

y Alberto Oliart
y Jaime Gil de Biedma.

Han pasado los años en silencio.
Brisa,
 espuma fugaz, la vida.
 Canto,
pero recuerdo.
 De Velintonia,
3,
 recuerdo los domingos.

 Cuando
el tiempo pase,
 extenderé la mano
otro domingo igual.
 Y tu voz grave
modulará en silencio las palabras.
 Sobre
mis recuerdos ahora,
 tu voz talar,
 presencia permanente,
brisa de ala encendiendo las miradas.

De Velintonia, 3
 y sobre
 todo recuerdo
 los domingos.²¹⁸

La estancia en la capital granjeó a Costafreda y a Ferrán nuevas amistades que pronto vincularon con el resto de integrantes del grupo: José Ángel Valente que “acababa de ganar el Premio Adonais, 1954, con su libro *A modo de esperanza*”,²¹⁹ del que da cumplida cuenta una nota inserta en *Destino*, en diciembre de ese año, en donde se consignan los títulos finalistas entre los que figura *El retorno* del mayor de los Goytisolo,²²⁰ Claudio Rodríguez, residente en el Colegio Mayor Moncloa, Carlos Bousoño, el chileno José María

²¹⁸ Jaime Ferrán, “De Velintonia 3, recuerdo sobre todo los domingos”, *Papeles de Son Armadans*, núms. XXXII-III (1958), pp. 370-371.

²¹⁹ Jaime Ferrán, *Alfonso Costafreda*, ed. cit., p. 54.

²²⁰ Anónimo, “El Adonais, a José Ángel Valente”, *Destino*, núm. 905 (1954), p. 37.

Souvirón, etcétera.²²¹ José Agustín publicó su poemario un año después, prologado por José María Castellet, lo que operó en dos direcciones: en la colectiva, se convirtió en el primer poeta todavía residente en Barcelona que publicaba un libro lo que le redituó en términos de prestigio entre sus compañeros; en la personal, José Ángel Valente lo selecciona para un muestrario de poesía representativa para el número 79, abril de 1955, de la revista *Índice*. En otro lugar, este autor comenta acerca de *El retorno* que los breves poemas participan de un mismo tema, por lo que “integran un solo poema total”.²²² Se trata de una serie en que el poeta regresa a su infancia con el recuerdo de su madre, Julia Gay, a quien dedica el poemario, muy presente después de haber muerto en un bombardeo sobre Barcelona:

Donde tú no estuvieras, como en este recinto,
cercada por la vida,
en cualquier paradero, conocido o distante,
leería tu nombre.

Aquí, cuando empezaste a vivir para el mármol.
cuando se abrió a la sombra tu cuerpo desgarrado,
pusieron una fecha: diecisiete de Marzo. Y suspiraron
tranquilos, y rezaron por ti. Te concluyeron.²²³

El deceso de la madre explica, según José Agustín, el desprecio y resentimiento tanto propio como de sus hermanos ante cualquier cosa relacionada con el franquismo: “Mi madre murió en un bombardeo durante la guerra civil, en el Paseo de Gracia, a las 12 del mediodía del 17 de marzo de 1938. Esta desgracia, este crimen, actuó en mis hermanos y en mí como un revulsivo, y en la posguerra, cada vez que se hablaba de Franco, de la Falange,

²²¹ Entre los poetas madrileños o que entonces residían en la capital española, quizás José Ángel Valente y Claudio Rodríguez fueron los más afines a los barceloneses, ver Juan Goytisolo, “Notas sobre la poesía de Jaime Gil de Biedma”, en Jaime Gil de Biedma, *El juego de hacer versos*, ed. cit., pp. 75-83.

²²² José Ángel Valente, “José Agustín Goytisolo [Once poetas]”, en *Ensayos*, ed. cit., p. 1033.

²²³ José Agustín Goytisolo, *Poesía completa*, ed., pról. y nots. Carme Riera y Ramón García Mateos, Lumen, Barcelona, 2009, p. 39.

o sonaba el Himno Nacional, nos llenábamos de ira y de desprecio”.²²⁴ El trágico incidente marcó profundamente a José Agustín y a Juan. El mayor de los Goytisolo ha dejado constancia de trauma sufrido: “Personalmente yo puedo decir que recuerdo mejor los años anteriores a la guerra civil y los del principio de ésta, hasta el año 1938, en el que murió mi madre en un bombardeo de aviación en Barcelona. Yo tenía entonces nueve años; mis imágenes y recuerdos posteriores, hasta 1946, los confundo, los he olvidado, y si sé algo de ellos, es por lo que otras personas me han contado”.²²⁵ Valente también alude al poemario inédito en ese momento *Salmos al viento* (1958) que hizo merecedor al mayor de los Goytisolo del Premio Boscán en 1956, cuyo rasgo más sobresaliente es que “se trata, según él mismo [José Agustín] ha declarado, de un libro de sátira social, donde se afrontan determinados problemas de actualidad, entre ellos el papel mismo de la poesía y del poema. A este propósito, Goytisolo toma partido por lo que, aun a riesgo de ambigüedad y confusión, hemos de llamar «poesía social»”.²²⁶ Manuel Fernández Almagro no vacila en insistir en el recurso de la ironía que desemboca en “sátira lírica o lirismo satírico” de una suerte de “cuadros de costumbre” de estirpe quevedesca y valleinclanesca.²²⁷ Rafael Sánchez Zamora reseñó el libro para *Destino*, en marzo del 59, subrayando que “el cambio ha sido sorprendente. Esto es poesía satírica, con una gracia excepcional y un vigor expresivo –sin miedo a lo antipoético– que justifica el temario de los poemas tan intencionados que componen el libro”.²²⁸ Martín Vilumara, con ocasión de la segunda edición de *Salmos al viento*,²²⁹ señalaba la actualidad del conjunto al afirmar que “fue

²²⁴ José Agustín Goytisolo, “Entrevista de Juan F. Marsal”, en Juan F. Marsal, *op. cit.*, p. 161.

²²⁵ José Agustín Goytisolo, “Recordar y olvidar”, *Más cerca*, ed. cit., p. 36.

²²⁶ José Ángel Valente, “José Agustín Goytisolo [Once poetas]”, en *Ensayos*, ed. cit., p. 1035.

²²⁷ Manuel Fernández Almagro, “Un poeta”, *La Vanguardia*, 23 de agosto de 1958, p. 8.

²²⁸ Rafael Sánchez Zamora, “La vida de los libros. José Agustín Goytisolo: *Salmos al viento*”, *Destino*, núm. 1129 (1959), p. 39.

²²⁹ José Agustín Goytisolo, *Salmos al viento*, Llibres de sirera, Barcelona, 1973.

escrito para un hoy de hace dieciocho años, un hoy que tendría ya que ser por lo menos ayer”²³⁰ recuperando, además, unas palabras del prólogo de José María Castellet para la primera edición en que invitaba a una poesía realista: “Realismo llaman a esa figura. Realismo -¡poetas celestiales!- del que mana, si el poeta detenta la llave de la fuente, la más sencilla y pura poesía”.²³¹ Jaime Ferrán también subraya el talante satírico de este poemario que “se manifestó con total madurez en fecha tan temprana como 1958”.²³² *Salmos al viento* se distingue por el uso de la ironía para cuestionar tanto los intereses económicos como los religiosos de las clases acomodadas, para ello adopta la parodia como recurso preferente a cuyo servicio operan los epígrafes bíblicos que encabezan cada poema. Ilustrativo es el titulado “Autobiografía”, cuyos últimos versos dicen:

De tristeza en tristeza
caí por los peldaños
de la vida. Y un día,
La muchacha que amo
me dijo, y era alegre:
no sirves para nada.

Ahora vivo con ella,
voy limpio y bien peinado.
Tenemos una niña
a la que, a veces, digo,
también con alegría:
no sirves para nada.²³³

La ironía irrumpe para no desaparecer no ya en la escritura de José Agustín, sino en la de otros compañeros como apunta Jaime Gil de Biedma una vez que hubo leído este segundo poemario: “He escrito un poema que me tiene bastante contento. Por primera vez he

²³⁰ Martín Vilumara, “Palabras que no se lleva el viento”, *Triunfo*, núm. 582 (1973), p. 73.

²³¹ *Idem*. El autor señala que las palabras de José María Castellet proceden de “La poesía de José Agustín Goytisolo”, *Papeles de Son Armadans*, núm. LXIX (1961), pp. 308-325.

²³² Jaime Ferrán, “José Agustín Goytisolo (1928)”, en *Antología parcial*, ed. cit., p. 185.

²³³ José Agustín Goytisolo, *Poesía completa*, ed. cit., p. 81.

utilizado la ironía –desde que leí *Salmos al viento*, de José Agustín Goytisolo, quería hacerlo–, y no ha resultado mal”.²³⁴ Jaime Ferrán, en *Antología parcial*, registra la ironía como un instrumento propio de los poetas catalanes que escriben en español, cuya consecuencia es que “llegan a manejar conscientemente un alto nivel de ambigüedad, que las enriquece considerablemente”.²³⁵ Esta característica distintiva ya había sido apuntada por Carlos Bousoño en 1955, al decir que “quizás lo más peculiar de ellos sea el empleo de una ironía extraordinariamente trabajada desde el punto de vista literario y con muchos elementos implicados y tácitos”.²³⁶ La mala conciencia está en deuda con la ironía puesto que suele ser su cauce de presentación. La ironía promueve la distancia entre el sujeto de la experiencia y el poético, de modo que esa distancia impulsa el surgimiento de un personaje que no es propiamente el poeta ni tampoco el yo poético, alguien que guarda semejanzas con el autor pero que no es ya el autor a quien éste le atribuye características en tanto que personaje; otro al que el poeta cede su voz que tampoco es la suya sino la del personaje. Así, la mala conciencia en ocasiones nace de la sinceridad del yo poético como trasunto del yo del autor, pero en otras, sin detrimento de la sinceridad de la voz, obedece al personaje y no necesariamente al poeta.

Quienes permanecen en Barcelona se distancian. Los hermanos Ferrate(r) alternan Reus y Barcelona; Castellet y Sacristán lanzan sus propios proyectos intelectuales; Barral

²³⁴ Jaime Gil de Biedma, *Diarios*, ed. cit., p. 331.

²³⁵ Jaime Ferrán, Prólogo”, en *Antología parcial*, ed. cit., p. 28.

²³⁶ Carlos Bousoño, “Ante una promoción nueva de poetas”, *Cuadernos de Ágora*, núms. 27-28 (1959), p. 5. Posteriormente, numerosos críticos han insistido en la ironía como recurso distintivo de esta promoción. En particular, se ha destacado su uso por parte de Jaime Gil de Biedma. Entre otros, ver Richard Sanger, “La codificación del sueño: el héroe en la poesía de Jaime Gil de Biedma”, en Jaime Gil de Biedma, *El juego de hacer versos*, ed. cit., pp. 92-98; Luis García Montero, “El juego de leer versos”, en Jaime Gil de Biedma, *El juego de hacer versos*, ed. cit., pp. 113-124; circunscrita en exclusiva a la ironía en Jaime Gil es la aportación de Emilio Barón, “Cernuda, Gil de Biedma y la poesía irónica moderna”, en Jaime Gil de Biedma, *El juego de hacer versos*, ed. cit., pp. 130-137.

se acerca a Juan y José Agustín Goytisolo. Es un periodo que Juan Goytisolo recuerda en

Coto vedado:

Los universitarios de promociones anteriores a la mía política o intelectualmente inquietos como Castellet, Marsal, Reventós o Manuel Sacristán habían terminado ya sus estudios de Filosofía o Derecho o estaban a punto de hacerlo. Alberto Oliart era un pulcro, modesto y siempre sonriente coleccionista de matrículas de honor. Gil de Biedma hacía sus pinitos literarios y se preparaba a completar sus estudios en Madrid con miras a su ingreso en el servicio diplomático. Carlos Barral [...] se emborrachaba ya y escribía versos. De Gabriel y Joan Ferraté no oiría hablar sino años más tarde.²³⁷

El trato cotidiano y próximo de las aulas pronto se traslada a otros espacios que, sin dejar de ser académicos, resultan más informales. Conviene consignar el seminario de don Luis G. de Valdeavellano sobre economía corporativa. Fabián Estapé había invitado a Oliart a participar en dicho seminario. La reunión tenía lugar en algún salón de la Facultad de Derecho los martes por la tarde. Oliart a petición del Dr. Valdeavellano invitó a su vez a Carlos Barral, Juan Reventós, José Antonio Linati y Ainaud de Lasarte. En el curso de las actividades del seminario conocieron al historiador Pierre Vilar.²³⁸ Carlos Barral no guardó un buen recuerdo ni del catedrático ni del seminario que a excepción de Estapé, según Barral, participaban de un “claustro formado por viejos y jubilables, avinagrados científicos como el citado don Luis Valdeavellano”.²³⁹ Sin embargo, Juan Goytisolo ha dejado otra opinión sobre el profesor: “Las clases de Luis G. de Valdeavellano le sorprenden en fin por su claridad y rigor: algunas malas lenguas le tildan de republicano y el calificativo, lejos de rebajarle a sus ojos, le confieren el prestigio inherente a lo insólito”.²⁴⁰

²³⁷ Juan Goytisolo, *Coto vedado*, ed. cit., p. 182.

²³⁸ Ver Alberto Oliart, *Contra el olvido*, ed. cit., pp. 212-214.

²³⁹ Carlos Barral, *Memorias*, ed. cit., p. 222.

²⁴⁰ Juan Goytisolo, *Coto vedado*, ed. cit., p. 186.

Las tertulias adquieren entonces la consistencia de la argamasa que soporta y cohesiona la morada colectiva. La correspondencia arrecia para mitigar ausencias. Más si cabe, se asume como una conversación a distancia. Carme Riera enumera y describe con profusión de detalles esas reuniones fraguadas al calor de la amistad.²⁴¹ En el bar de Juanito se organiza la primera tertulia durante el curso 1945-1946 y se prolonga hasta 1950. Se congregan en sus mesas Jorge Folch, Carlos Barral, Alberto Oliart, Jaime Ferrán, Antonio Senillosa. Por medio de Ferrán que también estudia Letras, se acercan José María Castellet y Manuel Sacristán. También Enrique Badosa y Juan Ferrate(r). Costafreda se incorpora en 1948 y poco después Gil de Biedma. Comienzan a publicar en la revista *Estilo* de la que Castellet recuerda: “fui redactor en jefe de una revista que se llamaba *Estilo* que en seguida chocó con las autoridades académicas, pero que la censura nos dejaba ir publicando”.²⁴² Aparecida en 1944, vino a llenar un hueco dentro de las publicaciones del Sindicato Estudiantes Universitarios (SEU). Gracias a Castellet, ven impresas sus colaboraciones, en 1949, Costafreda y Barral. A partir de 1950, *Estilo* cambia su diseño y su tamaño por otro más austero y reducido, abandonando el interés literario en favor de la política oficial. La palabra “estilo” en la posguerra no era menor, al contrario, “pronunciada y escrita entonces hasta la saciedad, era un concepto en perpetua búsqueda de su propia definición, vocablo prestigioso de resonancias aristocráticas que intentaba concederle un valor “*per se*”, como un guiño dirigido a halagar los bajos instintos de las clases acomodadas, invitaba a la participación y al ascenso al sentirse imbuidas de su misión ejemplificadora”.²⁴³ *Estilo* significó la presentación pública de los jóvenes colaboradores, según Jaime Ferrán: “A partir de *Estilo* [...] fue, realmente, yo diría muy emocionante ver el talante de quienes nos

²⁴¹ Ver Carme Riera, *La Escuela de Barcelona*, ed. cit., pp. 84-110.

²⁴² José María Castellet, “Entrevista de Juan F. Marsal”, en Juan F. Marsal, *op. cit.*, p. 86.

²⁴³ Carmen Martín Gaité, *Usos amorosos de la posguerra española*, ed. cit., p. 25.

convocaron exclusivamente como escritores”.²⁴⁴ Ese mismo año, la aparición de *Laye*, la “inolvidable”,²⁴⁵ relega a su predecesora entre los escritores de la incipiente Escuela de Barcelona.²⁴⁶ Las conversaciones habitualmente se centran en asuntos literarios: Antonio Machado, Rilke, Miguel Hernández y Sartre despiertan su curiosidad y acaparan su atención. Barral recordaba la impresión que la lectura de *La náusea* causó en Gabriel Ferrater, cuya cultura literaria era “un poco como la de M. Roquentin, el personaje de *La nausée*, a quien recordaba en otros aspectos. Cuando, al cabo de los años, Gabriel me contó que la lectura del libro de Sartre, cuando apareció, estando él en el exilio, en Francia, le había impresionado tanto que había escrito al autor una carta entusiasta, me pareció que me hacía una confesión involuntaria”.²⁴⁷ Alternan esta tertulia con la del Ateneo frecuentada por Barral, Costafreda y Ferrán hacia finales de 1948, para encontrarse con Joan Ferraté y con su hermano Gabriel Ferrater. Poco después inauguran otra tertulia, la del Turia, que duró apenas cinco meses, promovida por Juan Goytisolo y Mariano Castells quienes, por mediación de Fabián Estapé, se relacionan con el grupo de Barral. A esta reunión, inaugurada el 2 de febrero de 1951, se suman también Luis Carandell y Mario Lacruz. Juan Goytisolo apunta que en ella se dieron cita nombres “tan dispares como Barral, Oliart, Díaz Plaja y Salvador Espriu. Allí se rindió un insólito homenaje a André Gide, con motivo de su fallecimiento, y se celebró un concurso de cuentos leídos por sus propios autores, al que yo concurrí con dos textos breves y que fue ganado, en votación a mano alzada, por Ana María Matute”.²⁴⁸ José Agustín Goytisolo recrea cuando conoció a la autora de *Primera memoria*: “Hace casi cincuenta años que nos conocemos. En la tertulia de El Turia,

²⁴⁴ Jaime Ferrán, “Entrevista de Juan F. Marsal”, en Juan F. Marsal, *op. cit.*, p. 120.

²⁴⁵ Los colaboradores de la revista, tiempo después de su desaparición, se referían a ella como la “inolvidable”, José María Castellet, “Entrevista de Juan F. Marsal”, en *ibid.*, p. 93.

²⁴⁶ Ver Carme Riera, *La Escuela de Barcelona*, ed. cit., pp. 123-128.

²⁴⁷ Carlos Barral, *Memorias*, ed. cit., p. 228.

²⁴⁸ Juan Goytisolo, *Coto vedado*, ed. cit., p. 212.

conocido como bar de la Rambla de Cataluña, apareciste con cara de niña asustada, curiosa ante el grupo de hombrecitos, alevines de escritor casi todos”.²⁴⁹ Y, en otro lugar, alude a esos premios: “Recuerdo que vivía [Matute] por el barrio barcelonés de la Bonanova, y que asistía a la tertulia del Turia, por aquel tiempo un amplio y preciso café situado en la Rambla de Cataluña. Allí se daban unos simbólicos premios a narraciones cortas, ella presentó uno, y los demás asistentes le dieron el premio por unanimidad: José María Castellet, Carlos Barral, Alberto Oliart, mi hermano Juan y mucha otra gente que ahora no recuerdo”.²⁵⁰ Las lecturas de autores extranjeros son amplias y diversas; entre los clásicos europeos, Laclos, Stendhal, Proust y Dostoiewsky; de los actuales, Gide, Malraux, Faulkner, Beckett y Camus “éste extraordinario”.²⁵¹

Entre 1950 y 1956, el grupo acudió devotamente a la tertulia de Boliche, bar situado en Paseo de Gracia “con trazas de viejo café, con mesas de posada, de patas torneadas, en la planta y en un altillo con balaustrada de madera”.²⁵² El Boliche entre 1951 y 1953 operó también como redacción de la revista *Laye*, nombre propuesto por Manuel Sacristán “como homenaje a las tribus prerromanas del Llobregat”.²⁵³ Además de *Estilo*, otro antecedente fue “una revistilla que aún no se llamaba *Laye* [...], flaca, con texto en negro y grabados en verde”.²⁵⁴ Barral se refiere a *Cuadrante*, efímera publicación, a donde todavía no llegaban todos lo que poco después se aglutinan en torno a *Laye*,²⁵⁵ cuyo consejo de redacción

²⁴⁹ José Agustín Goytisolo, “Ana María Matute”, en *Más cerca*, ed. cit., p. 136.

²⁵⁰ José Agustín Goytisolo, “Volvió Ana María Matute”, en *ibid.*, p. 198.

²⁵¹ Néstor Luján, “Entrevista con Juan Goytisolo, “tercero” en el Nadal de este año”, *Destino*, núm. 859 (1954), p. 23.

²⁵² Carlos Barral, *Memorias*, ed. cit., p. 233.

²⁵³ *Ibid.*, p. 236. Una aclaración inserta en la publicación da cuenta del origen del nombre: “Laye era el lugar de convivencia de los iberos catalanes. El lugar de Laye era el asentamiento de los lacetanos de que habla Tito Livio, que quizá sean los mismo llamados por Plinio laletanos”, Anónimo, “Nota”, *Laye*, núm. 2 (1950), p. 2.

²⁵⁴ Carlos Barral, *Memorias*, ed. cit., p. 236.

²⁵⁵ Jaime Ferrán registra que “*Cuadrante* fue anterior a nosotros”, en “Entrevista de Juan F. Marsal”, en Juan F. Marsal, *op. cit.*, p. 120.

integraba a José María Castellet, Manuel Sacristán y Jesús Ruiz, editada en Barcelona “por el Frente de Juventudes y clausurada en 1947 por las autoridades gubernativas”.²⁵⁶ Laureano Bonet reproduce unas líneas de una carta de Jesús Núñez en que apunta los pormenores de la relación entre ambas publicaciones: “Al suprimírse nos *Quadrante* buscamos otra fuente de ingresos, que resultó ser la Delegación Provincial de Educación, así que nos pusimos a trabajar bajo las órdenes del entonces delegado Eugenio Fuentes Martín y nos integramos a *Laye* desde un primer momento”.²⁵⁷ Así, *Estilo* y *Quadrante* son los antecedentes inmediatos que prefiguran el temperamento colectivo, mientras que *Revista de Occidente*, cancelada en 1936, y *Les Temps Modernes* aportan la temperatura intelectual, y *Espadaña* la disidencia literaria del momento frente a la ortodoxia representada poco antes por *Garcilaso* sobre la que Castellet sentencia en *Un cuarto de siglo de poesía española*:

Hay una tendencia de formas clásicas, favorecida por una mística de tipo político que vuelve la mirada a las ya muy pasadas glorias de la patria. El carácter mismo de esas memoranzas imperiales, tan irreal, se corresponde con una poesía que es un puro ejercicio formal, sin contenido de ninguna clase y, cuando pretende hacerlo, es decir, cuando intenta narrar o describir un mundo pretendidamente objetivo, en la artificiosidad misma de la descripción aparece el cartón-piedra de lo que no es más que un decorado para la representación de una pieza de la que sólo se oye la música.²⁵⁸

Espadaña. Revista de poesía y crítica no reduce su significado como se ha escrito de manera reiterada a una mera reacción frente a *Garcilaso*. En el momento de su aparición, otras publicaciones hubieran podido encauzar esa incomodidad como la valenciana *Corcel* (1942-1949) o la capitalina *Cisneros* (1942-1951). Eugenio de Nora consigna en relación con *Laye* elementos que singularizan a *Espadaña*: un interés en la crítica; la recepción de

²⁵⁶ Laureano Bonet, *La revista Laye. Estudio y antología*, ed. cit., p. 105.

²⁵⁷ Jesús Núñez, “Carta a Laureano Bonet. 20 de febrero de 1987”, en *idem*.

²⁵⁸ José María Castellet, *Un cuarto de siglo de poesía española*, Seix Barral, Barcelona, 1966, p. 68.

colaboraciones de autores del 27 como Dámaso Alonso, Vicente Aleixandre o Gerardo Diego; y una vocación cosmopolita significada por la traducción de la obra de escritores extranjeros, entre quienes se incluye a Valéry, Superville, Cocteau, Yeats, etcétera; el carácter beligerante y comprometido asumido desde la redacción de la revista.²⁵⁹

Otras muchas cosas las distinguen, como la adopción por parte, de los escritores catalanes de un ideario más o menos marxista; la aceptación en algunos casos del magisterio orteguiano; la certeza de pertenecer a una élite en lo intelectual y en lo social. Con todo, en su momento *Espadaña* hizo gala de una actitud crítica que se tradujo en una poesía comprometida. En absoluto quiere decir que toda la poesía publicada en la revista fuera social o realista o cívica, pero no hay duda de que esta actitud predomina sobre otras, como registra Víctor García de la Concha: “en medio de la devastación intelectual y en aquel ambiente difuso de pre-censura, instaurado y favorecido por la suspicacia general, el mero hecho de publicar escritos de determinados autores –Neruda, Vallejo o Miguel Hernández, pongo por caso– constituía en sí mismo, al margen de su respectivo contenido, un acto de compromiso social”.²⁶⁰

Quizás habría que añadir a los modelos anteriores, la publicación *Dau al set*, casi coetánea de *Laye*, en torno a la que se congregaba una nómina importante de artistas catalanes, aparecida entre septiembre de 1948 y diciembre de 1956, de periodicidad mensual hasta 1952 y trimestral a partir de 1953. Revista vanguardista, reúne entre sus colaboradores a Joan Brossa, Juan Eduardo Cirlot, Àngel Ferrant, J. V. Foix, Enrique

²⁵⁹ Ver Eugenio de Nora, “*Espadaña*, treinta años después”, en *Espadaña. Revista de poesía y crítica*, Editorial Espadaña, León, 1978, pp. IX-XVII.

²⁶⁰ Víctor García de la Concha, *La poesía española de 1935 a 1975*, t. I, Cátedra, Madrid, 1992, p. 484.

Sordo, Modesto Cuixart, Joan Ponç y Antonio Tàpies, entre otros;²⁶¹ también participaron artistas surrealistas de primera hora como Francis Picabia y Jean Cocteau. Fundada por Joan-Josep Tharrats y dirigida por Joan Ponç, el ideario de *Dau al set* no renuncia a la influencia de Ortega y Gasset, como declara el manifiesto “Hombre e historia” que inaugura la publicación: “Porque cultura es interpretación del mundo y la única manera de interpretar las cosas es vivirlas, pero vivir es cargar con un peso que a cada instante pesa más, hasta llegar el momento en que es preciso optar a que unos no vivan tanto y así aligerar nuestra carga, dando parte de ella a los demás. [...] O sea que el hombre actual necesita que los demás le lleven parte de su carga”;²⁶² ni tampoco a la de Sartre como demuestra “Jean-Paul Sartre”, firmado por Arnald Puig, en el número tres: “Sartre ha escogido como tema principal de su investigación, los actos más simples y vulgares del vivir cotidiano y encarándose con ellos está procurando sacarles todas las trascendencias posibles que les asisten”.²⁶³ A diferencia de la mayoría de las publicaciones, en ésta se utiliza el catalán, el francés y el castellano indistintamente. Según Fanny Rubio, “las vinculaciones del grupo con las vanguardias europeas, a través del recuerdo de hombres tan ligados por unos u otros motivos a Cataluña como Gaudí, Picasso, Miró o Dalí, los llevó a replantearse los puntos de partida del surrealismo, relacionarse con el existencialismo pujante y los avances técnicos y cósmicos del desarrollo mundial”.²⁶⁴ La poesía ocupó un lugar relevante en las páginas de *Dau al set*, aunque no se compara con el que gozó la pintura. Joan Brossa, en la primera entrega, aporta dos sonetos, uno de los cuales exhibe cierta preocupación social revestida de imaginación surrealista:

²⁶¹ En lo referente a la literatura vanguardista de posguerra, ver Raquel Medina, *El surrealismo en la poesía española de posguerra (1939-1950)*. Ory, Cirlot, Labordeta y Cela, Visor, Madrid, 1997.

²⁶² Arnald Puig, “Hombre e historia”, *Dau al set*, núm. 1 (1948), p. 2.

²⁶³ Arnald Puig, “Jean-Paul Sartre”, *Dau al set*, núm. 3 (1948), p. 24.

²⁶⁴ Fanny Rubio, *op. cit.*, p. 197.

Qui encisa agulla i fil per a aquest plec
nocturn? El peix naval de quina gerra
aplaca els meus desigs de nit quan gec?
Hi ha metalls a l'entranya de la terra

formant-se com planetes. Hi ha un aplec
d'arenes y de cendres a l'esquerra
dels ocells. Homes marxen a peu sec
sobre el mar, la mirada envers la serra.²⁶⁵

El número 2 publica el poema del mexicano Elías Nandino, “Poema a los hombres del campo”,²⁶⁶ asociado con el realismo social. Los jóvenes poetas barceloneses no colaboraron con *Dau al set*; sin embargo, todo indica que no fueron ajenos a la renovación formal que impulsaba, además de compartir con los artistas de la revista no sólo tertulias y reuniones, sino también viajes y exposiciones, tanto nacionales como extranjeras. Algo comprensible si se considera la amistad entre integrantes de ambas tendencias, como por ejemplo la entablada entre Barral y Tàpies quienes disfrutaron de una visita a Madrid organizada por Jaime Ferrán. Significativa es la presencia en el grupo artístico de Juan Eduardo Cirlot, quizás el representante más significativo de la vanguardia española artístico-literaria de posguerra junto con el Postismo de Carlos Edmundo de Ory y Chicharro Hijo que dio lugar a la revista del mismo nombre, cuyo “Manifiesto del Postismo” urgía a una transformación estética que no ocultaba el origen revolucionario del surrealismo: “A vosotros, sobre todo a vosotros, poetas, va el ruego, o el consejo, o el diablo despoblado, o como queráis llamarlo que os dirigimos. Pero vosotros, pintorcetes, arquitectonales escultores o escultóricos arquitectos, así como vosotros, burgueses apestantes y cursis novelistas, no os hagáis los

²⁶⁵ Joan Brossa, “Dos sonetos”, *Dau al set*, núm. 1 (1948), p. 7.

²⁶⁶ Elías Nandino, “Poema a los hombres del campo”, *Dau al set*, núm. 2 (1948), pp. 14-16. Al parecer, este poema no se incluyó en libro alguno del poeta, pero hay otros dos que lo recuerdan: “Poema de los hombres de tierra”, en *Poemas árboles. 1938*, Katún, México, 1983, pp. 39-43; y “La siembra”, en *Canciones. Color ausencia y Espiral*, Katún, México, 1983, pp. 81-82.

disimulados [...]”.²⁶⁷ El autor de la proclama no olvida establecer la afinidad entre el Postismo y la tradición vanguardista: expresionismo, dadaísmo, cubismo, ultraísmo, futurismo, etcétera. *Postismo*, revista efímera limitada a una entrega en enero de 1945, tuvo una inmediata continuación en *La cerbatana. Revista ilustrada de la nueva estética*, aparecida en abril de ese año, cuya presentación subversiva y provocadora firmada por la Redacción postulaba “una revista discordante. Hermosamente discordante: y es para vosotros, queridos amigos de la juventud, y también para vosotros, estimados enemigos de la Locura”.²⁶⁸ Cirlot incluye al Postismo dentro de las voces en la primera edición del *Diccionario de los ismos*, publicado en 1949, en donde decía que “a diferencia del surrealismo, no admite automatismo absoluto; selecciona el material subconsciente y, también a diferencia del surrealismo, no elude la estética, sino que, por lo contrario, la busca (una estética especial, libre de cánones y prejuicios)”.²⁶⁹ Carlos Barral sitúa a Cirlot en la tertulia que tenía lugar en su ático “detrás de la plaza Molina, frente al antiguo convento de San Elías”,²⁷⁰ al lado del también poeta y crítico Rafael Santos Torroella. Sobre Cirlot, Carlos Barral ha registrado que “la fe surrealista había movilizó en él unas zonas disparatadas de irracionalidad que una inteligencia nada despreciable fundía en forma de filosofía monstruosa y, naturalmente, dogmática”.²⁷¹ Cirlot no abdica del surrealismo en este momento, al contrario, en una misiva dirigida a André Breton a mediados de los cincuenta se lamenta de que “en España el surrealismo es pura nada, secreto detestado,

²⁶⁷ Eduardo Chicharro, “Manifiesto del Postismo”, *Postismo*, núm. 1 (1945), p. 12.

²⁶⁸ La Redacción, “¡A la una..., a las dos..., a las tres!” *La cerbatana*, núm. 1 (1945), p. 1.

²⁶⁹ Juan Eduardo Cirlot, *Diccionario de los ismos*, pról. Ángel González García, Siruela, Madrid, 2006, s. v. Postismo.

²⁷⁰ Carlos Barral, *Memorias*, ed. cit., p. 344.

²⁷¹ *Ibid.*, p. 354.

movimiento encerrado en el silencio con las llaves de la total indiferencia”.²⁷² Más allá de estéticas diferentes y aparentemente contrarias, tanto la comprometida como la vanguardista coincidían en lo fundamental, en un proceso revolucionario promovido desde distintas expresiones artísticas.

Volviendo a *Dau al set*, algunos colaboradores trataron de situarse frente a *Laye* en lo referente a la crítica artística. En particular, Antoni Tàpies arremetió en contra de Gabriel Ferrater que, junto con su hermano Joan, capitalizaban esta vertiente de la revista. El pintor comentaba en *Memòria personal* que “Recordava encara, en aquest sentit, les enrabiades que ja havia tingut quan veia, per exemple, els articles laudatoris a un Miquel Villà fets per Gabriel Ferrater a la revista *Laye*, que publicava la gent de la “Delegación de Educación” a la universitat, la pintura del qual aleshores a mí em semblava la d’un pintor molt tradicional guarnit de «modern»”.²⁷³²⁷⁴ Tàpies aprovecha para denunciar un presunto oficialismo de *Laye* y, a la vez, desacreditar la tarea crítica desempeñada en sus páginas. En realidad, la objeción es tan injusta como impertinente, toda vez que Gabriel Ferrater no olvidó comentar, aunque sin mucha convicción, las expresiones más vanguardistas representadas por *Dau al set*. El artista se refería a los dos artículos aparecidos en la publicación,

²⁷² Juan Eduardo Cirlot, “Carta desde Barcelona a André Breton”, en *En la llama. Poesía (1943-1959)*, ed. Enrique Granell, Siruela, Madrid, 2005, p. 549.

²⁷³ “Recordaba aún, en este sentido, las rabiadas que ya había experimentado cuando veía, por ejemplo, los artículos laudatorios a un Miquel Villà hechos por Gabriel Ferrater en la revista *Laye*, que publicaba la gente de la “Delegación de Educación” en la universidad, cuya pintura entonces a mí me parecía la de un pintor muy tradicional guarnecido de «moderno» ”

²⁷⁴ Antoni Tàpies, *Memòria personal*, Crítica, Barcelona, 1977, p. 314. La antipatía resultó recíproca. En 1970, Gabriel Ferrater descalificaba el arte Tàpies a propósito de una nota sobre el libro *Henry Moore on sculpture*: “Moore es mucho más inteligente y articulado que la mayoría de los artistas, es infinitamente más sensato que la mayoría de los artistas y sobre todo de los críticos, y habla siempre de primera mano y sin hacer el payaso: cuando, por ejemplo, da las razones por las que prefiere cierta madera negra a la mayoría de mármoles griegos, las razones son técnicas, razonables, y no masturbatorias como las de un Tàpies o gente así”, en *Noticias de libros*, ed. cit., p. 279.

“Aproximaciones a la pintura de Miguel Villà” (I-II), en el primer semestre de 1952.²⁷⁵

Tàpies denostaba a una crítica que situaba dentro de la tendencia del realismo socialista como aclaraba al decir acerca de *Laye* que “es deia que la revista, aprofitant aquell ministeri, volia tenir un sentit d’obertura, pero en la linia artística es quedaba en el que aleshores es creía el revolucionari neorealisme social, que com tots els neos, resultava completamente antiquat”.²⁷⁶²⁷⁷ Los reparos del pintor se dirigen desde luego a un realismo ramplón, una vez que comienza a repensarse el sentido y el alcance del realismo mismo. Pere Gimferrer, en “Lo real de Antoni Tàpies”, enfrenta esta cuestión con la pericia del miniaturista: “Se habla con frecuencia de arte realista; mal empleado, este término alude a un realismo caricaturesco, el realismo de una concepción mutiladora del hombre, que lo reduce a anécdota trivial e ignora sus tensiones anímicas”.²⁷⁸ Una apreciación que evoca la distinción decisiva de Ramón Gaya entre arte creador y arte artístico: “El arte creador –no el arte artístico, pues éste es más bien, como se sabe, una simple *prueba de talento*, de ingenio, e incluso de *genio* algunas veces, el auténtico arte creador, hacedor de criaturas–, es siempre un acto natural, un acto original, un acto *principio*, y quiérase o no, *sagrado*, [...]”.²⁷⁹ Pero en esos momentos, el grupo de *Laye* estaba lejos de militar en una literatura y en un arte comprometidos que abrazaron plena pero esporádicamente a finales de esa

²⁷⁵ Gabriel Ferrater, “Aproximaciones a la pintura de Miguel Villà” (I), *Laye*, núm. 17 (1952), pp. 28 y 36; y “Aproximaciones a la pintura de Miguel Villà” (II), *Laye*, núm. 18 (1952), pp. 35-41.

²⁷⁶ Antoni Tàpies, *op. cit.*, p. 314.

²⁷⁷ “Se decía que la revista, aprovechando aquel ministerio, quería tener un sentido de apertura, pero en la línea artística se quedaba en el que entonces se creía, el revolucionario neorrealismo social, que como todos los “neos”, resultaba completamente anticuado”.

²⁷⁸ Pere Gimferrer, *Itinerario de un escritor*, trad. Joaquín Jordá, Anagrama, Barcelona, 1996, p. 170.

²⁷⁹ Ramón Gaya, *Naturalidad del arte (y artificialidad de la crítica)*, Pre-textos, Valencia, 2001, p. 20. La fórmula “arte artístico” la retoma Gaya directamente de José Ortega y Gasset, quien se refería a éste con estas palabras que no hacen sino enfatizar el elitismo del nuevo arte: “Si el arte nuevo no es inteligible para todo el mundo, quiere decirse que sus resortes no son los genéricamente humanos. No es un arte para los hombres en general, sino para una clase muy particular de hombres que podrán no valer más que los otros pero que evidentemente son distintos”, en *La deshumanización del arte e ideas sobre la novela*, en *Obras completas*, t. III, ed. cit., p. 356

década. El propio Gabriel Ferrater desmentía esa adhesión al tildar de “francamente vicioso” entregarse al “apreciado realismo a palo seco de la novela norteamericana o del cine italiano”.²⁸⁰ La vanguardia representada por *Dau al set* produjo una extraña situación debido a su actitud antiformalista en contra del academicismo del momento. La oposición vanguardismo/academicismo no se restringe a la semántica, sino que subraya un aspecto decisivo de la modernidad, como indica Fumaroli: “La palabra *academicismo* [...] encontró muy pronto un antónimo en la expresión *vanguardia*, de cuya naturaleza equívoca Baudelaire fue el primero en burlarse: acuartela a las Musas”.²⁸¹ La obra de Tàpies, notorio antifranquista, fue utilizada paradójicamente por el Régimen dentro de la campaña para mejorar su imagen internacional, de manera que mientras los artistas abstractos representaban a España en bienales y foros en el extranjero, los pintores apegados al realismo social, así José Ortega o Juan Genovés, eran o bien ignorados, o bien perseguidos.²⁸² No puede decirse lo mismo respecto de lo que sucedía en esos mismos años en Madrid, si se atiende a lo que supuso el realismo social, según registra Juan Benet, en “Escribir”, un ensayo de 1978:

Por último, respecto al pasado, pertenezco [...] a una generación que nació a la literatura, a la vida pública del escritor, en los años cincuenta. Esencialmente es la que se dio en llamar [...] el realismo social. Hizo una literatura protestona, acre, muy poco imaginativa y muy poco estilística; la destinó a la vida del lector, como conjurándole para participar en una lucha pública a fin de mejorar un estado de cosas de todos conocido. De esta suerte, aquella generación (yo literariamente no nací con ella, he sido muy tardío en todo), entendía la literatura más que como una obra en sí, como un medio, y cada novela, cada poema, cada ensayo suyo era un *vehicular*, era un procedimiento para alcanzar otra meta, la meta no era la obra en sí. Por tanto, literariamente, una vez más, era un producto un tanto bastardo.²⁸³

²⁸⁰ Gabriel Ferrater, “Sobre la posibilidad de una crítica de arte”, *Laye*, núm. 23 (1953), pp. 27-37.

²⁸¹ Marc Fumaroli, *La República de las Letras*, trad. José Ramón Monreal, Acantilado, Barcelona, 2013, p. 389.

²⁸² Ver Román Gubern, *op. cit.*, p. 137.

²⁸³ Juan Benet, “Escribir”, en *Ensayos de incertidumbre*, ed. Ignacio Echevarría, Debolsillo, Barcelona, 2012, pp. 345-346.

Además, si bien es cierta la reticencia de Gabriel hacia el arte no figurativo, *Laye* pronto exhibió un “fervor vanguardista, con una inteligente defensa de la abstracción pictórica, en unos momentos, los primeros años cincuenta, en que dicho lenguaje plástico comenzaba a imponerse en las minorías más bulliciosas del país”.²⁸⁴ De muestra se puede aludir al artículo de Francisco Ferreras, agazapado detrás del pseudónimo F. De T., “De la tradición en el arte”, publicado en el número 10 correspondiente a diciembre de 1950, en que concilia tradición y modernidad mediante un planteamiento que por momentos recuerda a Ortega y Gasset, al decir “que en esta búsqueda [de la tradición], unos se afirman sólidamente en el realismo pictórico, mientras otros intentan penetrar hasta el fondo de la abstracción, a nuestro parecer, una importancia secundaria. El hecho cierto está en que unos y otros coinciden en la unánime condena de los vicios, errores y naderías, arrastrados como lastre muerto, en nombre de una tradición falseada”.²⁸⁵ Tàpies hizo de *Laye tabula rasa* al convertir al mayor de los Ferrate(r) en su metonimia en materia de crítica de arte, pero ese mismo gusto clasicista es el que mostraba en poesía, como recordaba Jaime Gil: “Sus reparos [de Gabriel Ferrater] vienen a coincidir con los de [Manuel] Sacristán, aunque sus gustos no coinciden: él prefiere las composiciones en tercetos a todas las demás”.²⁸⁶ Lo cual demuestra que en *Laye* la pluralidad de opiniones se imponía sobre un supuesto ideario colectivo y que los gustos personales estaban por encima de una pretendida voluntad de grupo. El pintor olvida o quiere olvidar que Alfons García Seguí, a quien la dirección de *Laye* le había encomendado la sección de crítica cinematográfica después de haberla

²⁸⁴ Laureano Bonet, *Gabriel Ferrater entre el arte y la literatura*, ed. cit., p. 27.

²⁸⁵ Francisco Ferreras, “De la tradición en el arte”, *Laye*, núm. 10 (1950), p. 14.

²⁸⁶ Jaime Gil de Biedma, *Diarios*, ed. cit., pp. 243-244.

asumido en *Estilo*, entró “en relación con María Girona, Ràfols Casamada, Francesc Todó, etc.”, habituales de *Dau al set* y colaboradores de *Laye*.²⁸⁷

²⁸⁷ Alfons García Seguí, “Entrevista de Juan F. Marsal”, en Juan F. Marsal, *op. cit.*, p. 147.

1.4.1 *LAYE* (1951-1953), LA REVISTA COMO ESTRATEGIA²⁸⁸

Desde las vanguardias, los movimientos literarios y culturales habían mimetizado las estrategias de posicionamiento en el medio. El siglo XX deparó muy pronto una serie de acciones destinadas a que grupos y colectivos incipientes recibieran el reconocimiento de sus mayores. La fuerza corporativa mitigaba el anonimato de unos jóvenes únicamente equipados con el ímpetu de la edad. Con frecuencia, la operación de promoción del grupo habilitaba dos elementos casi irrenunciables: la antología y la revista. Ambos soportes procuran en cualquier caso publicitar a la nueva promoción: la antología muestra la distancia entre la nueva poética asumida por los noveles escritores y sus mayores. En ocasiones, la selección de autores y obras implica una mirada crítica hacia la propia tradición en que lo relevante no es necesariamente la elección propuesta, sino los criterios que explican el nuevo ideario literario. Algo semejante sucede con las revistas, destinadas a ocupar un espacio reconocible dentro de un panorama literario más amplio. Con frecuencia, las tertulias operan como un espacio en que diferencias y semejanzas son objeto de debate y de polémica con el fin de que irrumpa un temperamento colectivo que dote de personalidad a la publicación. Si la antología resulta de un interés hacia la propia tradición, la revista obedece al requerimiento de la actualidad. La memoria selectiva deja su lugar a las afinidades intelectuales como criterio de selección de lo que se publica. Las revistas de un grupo en ciernes suelen levantarse sobre la reivindicación de la juventud, pero también sobre aquellos elementos decisivos que aportan al conjunto. Una revista de juventud está

²⁸⁸ Sobre *Laye* hay diversos estudios, entre otros, José María Castellet, “Breu historia de la revista *Laye*”, *L’Avenç*, núm. 6 (1977), pp. 46-47; Barry Jordan, “*Laye*: els intel·lectuals i el compromís”, *Els Marges*, núm. 17 (1979), pp. 3-26; Laureano Bonet, “La revista *Laye* y la novela española de los años cincuenta”, *Ínsula*, núms. 396-397 (1979), p. 8; “*Laye* y los escritores de 1950: prehistoria de una generación”, *Ínsula*, núms. 488-489 (1987), pp. 33-34; *Gabriel Ferrater entre el arte y la literatura*, ed. cit., pp. 9-54; y *La revista Laye. Estudio y antología*, ed. cit., pp. 21-132; Carme Riera, *La Escuela de Barcelona*, ed. cit., pp. 128-144.

presidida por la urgencia del momento. A veces, las revistas literarias participan del temperamento flexible y maleable de las antologías, consideradas vanguardias de la modernidad sin ser necesariamente modernas. Más que los muestrarios, las revistas acaparan intereses y propósitos al servicio del presente. Lewis A. Coser firma unas palabras que explican propiamente la relación entre la revista literaria y una modernidad que, en el caso de Inglaterra, sitúa a principios del siglo XIX:

A partir de los principios del siglo XIX, las revistas independientes publicadas por un grupo de escritores de pensamiento afín, sirvieron como una influencia decisiva en la vida intelectual de Inglaterra. [...] Como las ideas ya no podían ser debatidas tranquilamente en contacto directo entre el escritor y el público, surgió la necesidad de intermediarios. [...] Las revistas del siglo XIX y los intelectuales asociados a ellas con ellas ayudaron a forjar las preferencias ideológicas, políticas y estéticas del nuevo público de la clase media. Tales revistas o reflejaban espectros bastante amplios de opiniones que representaban tendencias políticas generales, o eran portavoces de doctrinas ideológicas específicas.²⁸⁹

Las revistas literarias antes que las antologías privilegiaron el interés por lo actual. Poco después, los florilegios mismos mudaron su naturaleza para reconvertirse en plataformas portadoras de novedades arrumbando su talante compilador y mostrativo. Con los movimientos de vanguardia y el ímpetu que imprimen a las estrategias de autopromoción, las revistas y las antologías se asumen como gestos publicitarios al servicio de determinadas propuestas que, si bien conservan su carácter distintivo, se complementan entre sí.

Riera cuenta que *Laye* “nació como boletín cultural destinado a los doctores y licenciados de Cataluña y Baleares en marzo de 1950, editado por la Delegación Nacional del Movimiento y dirigido por el falangista Eugenio Fuentes Martín, a la sazón delegado de

²⁸⁹ Lewis A. Coser, *op. cit.*, p. 85.

Educación en Barcelona”.²⁹⁰ El editorial del primer número, “Nuestra presencia”, compendia los propósitos de la nueva empresa que se proponía resolver “los problemas profesionales” de “los trabajadores intelectuales de la enseñanza”, con el fin de “estrechar los vínculos entre los profesores, rompiendo el hielo de la insolidaridad profesional y social, con la delgada quilla de *Laye*”.²⁹¹ La gaceta se convierte formalmente en revista a partir del número 11, enero-febrero de 1951, entre cuyos redactores sobresalen los “intelectuales heterodoxos”²⁹² Castellet y Sacristán, los primeros del grupo en colaborar con *Laye*, además de Juan y Gabriel Ferrate(r). Castellet ha registrado el momento de la transformación de la revista: “hacia 1951, más o menos, decidieron cambiar el formato y el contenido y que pasara a ser una revista cultural”,²⁹³ coincidiendo inopinadamente con “la primera gran manifestación de protesta colectiva del pueblo de Barcelona, conocida con el nombre de “huelga de tranvías”, que inauguraba una nueva modalidad de manifestación unánime y pacífica en la historia de las luchas sociales”.²⁹⁴ El acontecimiento sobreviene con el traslado de la tertulia del Turia a la del Bar-Club o a la que tenía lugar en casa de Castellet; unas reuniones “medio literarias y luego medio político-conspirativas”.²⁹⁵ Román Gubern vincula de manera indisociable la disidencia en contra del franquismo con las revistas del momento: “De las filas germanófilas, por ejemplo, procedieron militantes comunistas (como Manuel Sacristán), o compañeros de viaje cualificados (como José María Castellet) [...]. Y las revistas del falangista SEU (Sindicato Español Unificado), como

²⁹⁰ Carme Riera, *La Escuela de Barcelona*, ed. cit., p. 128.

²⁹¹ Anónimo, “Nuestra presencia”, *Laye*, núm. 1 (1950), p. 1.

²⁹² Fanny Rubio, *op. cit.*, p. 200. De hecho, Jaime Ferrán atribuye la conversión de *Laye* “a la capacidad de maniobra de Sacristán y Castellet. Ni siquiera nos dábamos cuenta de que estaba financiada por nadie. Quiero decir que Castellet y Sacristán fueron un poco los que promovieron una serie de instrumentos de cultura para escritores más jóvenes, que éramos nosotros, en los cuales nunca prevaleció la idea de esta o de otra proveniencia”, en “Entrevista de Juan F. Marsal”, en Juan F. Marsal, *op. cit.*, p. 120.

²⁹³ José María Castellet, “Entrevista de Juan F. Marsal”, en *ibid.*, p. 86.

²⁹⁴ Francisco Ferreras Valentí, “Entrevista de Juan F. Marsal”, en *ibid.*, p. 98.

²⁹⁵ José Agustín Goytisolo, “Entrevista de Juan F. Marsal”, en *ibid.*, p. 171.

Laye, *La Hora*, *Alcalá* o *Acento Cultural*, estaban infiltradas por antifranquistas de todos los colores, incluidos los comunistas”.²⁹⁶ En la apreciación coincide José Agustín Goytisolo, para quien *Laye* “decía cosas que en aquella época no se atrevía a decir nadie y las exponía basándose en planteamientos de tipo socialista”.²⁹⁷ José Manuel Caballero Bonald afirma que *Laye* “era en cualquier caso una tribuna intelectual cronológicamente avanzada, de relativa agitación ideológica, capitaneada entonces en Cataluña por la sabia y un tanto enigmática personalidad del filósofo Manuel Sacristán, tutor doctrinario de letraheridos”.²⁹⁸ Laureano Bonet señala dos etapas de la revista relativamente flexibles: “Cabe subrayar, no obstante, que en la primera singladura de *Laye* –del número uno al diez– podemos detectar ya notables colaboraciones de gente a su vez clave en el futuro despegue de la revista, como el ya citado Joan Ferraté, Manuel Sacristán, Juan Ruiz, José María Castellet y Jesús Núñez. Es, en consecuencia, un tanto rígido, abstracto, establecer un corte radical entre dos etapas aparentemente opuestas”.²⁹⁹ La segunda andadura está precedida de una advertencia editorial inserta en el número 11 en que, además de informar sobre el nuevo formato, avisa de sus intenciones: “Después de una primera etapa de toques rápidos y combativos a lo largo del horizonte profesional de la enseñanza, iniciamos hoy una segunda fase de nuestra actividad” cuyo objeto es “enfrentarnos ya con lo nuclear de cada problema profesional, tranquilamente y con la extensión que ello requiera”.³⁰⁰ Los cambios introducidos no se hacen esperar: de una docena de páginas se pasa a cuarenta y, más tarde, al centenar; diferentes ámbitos de cultura ganan en autonomía, desvinculándose de la directriz educativa que hasta entonces cohesionaba el boletín; el consejo de redacción

²⁹⁶ Román Gubern, *op. cit.*, p. 87.

²⁹⁷ José Agustín Goytisolo, “Entrevista de Juan F. Marsal”, en Juan F. Marsal, *op. cit.*, p. 166.

²⁹⁸ José Manuel Caballero Bonald, *La novela de la memoria*, ed. cit., p. 539.

²⁹⁹ Laureano Bonet, *Gabriel Ferrater entre el arte y la literatura*, ed. cit., p. 22.

³⁰⁰ Anónimo, “Aviso editorial”, *Laye*, núm. 11 (1951), p. 41.

se amplía y renueva al incorporar al grupo original (integrado por Viladás, Joan Ferraté, Castellet y Sacristán) a Juan Carlos García Borrón, Gabriel Ferrater, Ramón Carnicer, Pedro Gómez de Santamaría y José Casanovas.³⁰¹ La revista se canceló en el número 24, correspondiente a la entrega de junio-agosto de 1953, el mismo año que Juan Goytisolo queda finalista del premio Nadal con la novela *Juegos de manos*. Laureano Bonet insiste en que *Laye* se clausuró en otoño de 1954, pero Carme Riera ofrece una explicación más plausible: “el último número, el 24, que correspondía a junio-agosto de 1953 saldría, sin indicar mes, en 1954”.³⁰² José María Castellet y Manuel Sacristán “habían sido llamados por Francisco Ferreras, como antiguos colaboradores de *Estilo*, para hacerles partícipes en la aventura de *Laye*”.³⁰³ Ferreras hacía las veces de director ejecutivo y redactor jefe de la publicación, en estrecha colaboración con Ramón Viladás, Jesús Núñez, Joan Ferraté, Esteban Pinilla de las Heras y José Milicua.³⁰⁴ Ramón Carnicer recordaba que, después de la marcha de Núñez a Madrid, en otoño de 1950, para seguir estudios en la Escuela Diplomática, Castellet y Sacristán se constituyeron en los “pilares” de la revista.³⁰⁵ La conformación del consejo de redacción en la segunda etapa encerraba la causa que habría de cancelarla: una tensión irresoluble entre el oficialismo rampante de los mayores y el “racionalismo cosmopolita y liberal” de una juventud contraria al *status quo*.³⁰⁶ Castellet precisa la distancia entre la primera y la segunda época de la gaceta:

el grupo de gente que trabajaba entonces en la revista *Laye* (excepto Sacristán, Ferreras y pocos más) no era de Falange. Eran gente de diversas procedencias pero no pertenecían a ningún partido político (en aquella época no existían partidos políticos más que en la superclandestinidad). Era simplemente gente que aprovechaba la existencia de una revista cultural para colaborar. Creo que los de

³⁰¹ Ver José María Castellet, “Breu historia de la revista *Laye*”, *L’avenç*, núm. 6 (1977), pp. 46-47.

³⁰² Carme Riera, *La Escuela de Barcelona*, ed. cit., p. 130.

³⁰³ *Ibid.*, p. 129.

³⁰⁴ *Idem.*

³⁰⁵ Ramón Carnicer, *Friso menor*, Plaza y Janés, Barcelona, 1983, p. 149.

³⁰⁶ Laureano Bonet, *Gabriel Ferrater entre el arte y la literatura*, ed. cit., p. 25.

Laye nos fuimos distanciando hasta promover la ruptura. Porque nosotros no nos sentíamos identificados ni con la situación ni con el Régimen.³⁰⁷

En contrario, Ferreras subraya la incomodidad que pronto causó *Laye* en instancias gubernamentales: “Durante tres o cuatro años publicamos una revista cultural titulada *Laye*, de circulación reducida, pero que constituyó una de las publicaciones más avanzadas y abiertas, hasta que fue suspendida. En dos ocasiones tuvo que ocuparse de ella el Consejo de Ministros”.³⁰⁸ La aportación de la revista al panorama cultural peninsular exhibe un retrato cuyos rasgos, en opinión de Esteban Pinilla de las Heras, resultan inconfundibles: “influencia más o menos generalizada de la cultura alemana”; “el agnosticismo, el panteísmo o vago deísmo, pero en todo caso el rechazo de la ortodoxia católica oficial, de sus métodos y de su inquisición integrista”; “una fe algo acrítica o ingenua, pero vigorosa, en el conocimiento científico y en la cultura europea. En cierta medida, *Laye* fue un episodio de una especie de *Kulturkampf* particular de un grupo que diez o quince muchachos desarrollamos durante cinco o seis años”.³⁰⁹

La apariencia de *Laye* en la primera etapa es semejante a la de un periódico o diario, mientras que en la segunda se aprecia una transformación en cuaderno, en que no es difícil adivinar el modelo de la *Revista de Occidente* o de *Les Temps Modernes*. La revista de Sartre gozaba de ese glamur que le correspondía a cualquier intelectual, pero a veces no dejaba de ser un mero accesorio que, si deslumbraba a primera vista, al cabo delataba la frivolidad de su portador, como acusaba Gil de Biedma del diplomático destinado en Manila, José María Agulló: “Como buen carpetovetónico, carece por completo de cultura

³⁰⁷ José María Castellet, “Entrevista de Juan F. Marsal”, en Juan F. Marsal, *op. cit.*, p. 87. En efecto, Ferreras se dio de baja de Falange en diciembre de 1955 y Sacristán al año siguiente.

³⁰⁸ Francisco Ferreras Valentí, “Entrevista de Juan F. Marsal”, en *ibid.*, p. 101.

³⁰⁹ Esteban Pinilla de las Heras, “Entrevista de Juan F. Marsal”, en *ibid.*, p. 232.

de sentimientos y de cortesía interior. Inteligente, si por inteligencia algo como una percha para colgar ideas [...], se viste en *Temps Modernes* y no es un hombre cultivado, es un armario bien provisto y supongo que periódicamente renovado”.³¹⁰ Bonet observa la influencia de la publicación de Ortega en “algunas huellas de elitismo intelectual, mitificación del espíritu universitario y amplio cosmopolitismo cultural”.³¹¹ Riera prefiere restringir la presencia de *Revista de Occidente* a que “tuvo un papel decisivo a ésta [*Laye*] en cuanto a la formación de un grupo minoritario, que tanta importancia tendría en el campo de la cultura de los años cincuenta y sesenta”.³¹² Jaime Gil anota en *Diario de un artista seriamente enfermo*: “Nostalgia del movimiento Al servicio de la República; mejor dicho nostalgia de la *Revista de Occidente*”, en alusión al apoyo a la Segunda República Española, en 1931, de la Agrupación al Servicio de la República, entre quienes se encontraban Ortega y Gasset, Gregorio Marañón y Ramón Pérez de Ayala.³¹³

Si algo resulta incuestionable en el ideario de *Laye* es un elitismo de ascendencia orteguiana. A pesar de que Laureano Bonet insiste en la adhesión de la revista al pensamiento del filósofo, en sentido estricto no hay otra que el aristocratismo intelectual, defendido desde la primera página de *La rebelión de las masas* (1930) mediante una postura en deuda con el irracionalismo de Nietzsche: “Hay un hecho que, para bien o para mal, es el más importante en la vida pública europea de la hora presente. Este hecho es el advenimiento de las masas al pleno poderío social. Como las masas por definición, no deben ni pueden dirigir su propia existencia, y menos regentar la sociedad, quiere decirse que Europa sufre ahora la más grave crisis que a los pueblos, naciones, culturas, cabe

³¹⁰ Jaime Gil de Biedma, *Diarios*, ed. cit., p. 86.

³¹¹ Laureano Bonet, *Gabriel Ferrater entre el arte y la literatura*, ed. cit., p. 39.

³¹² Carme Riera, *La Escuela de Barcelona*, ed. cit., p. 135.

³¹³ Jaime Gil de Biedma, *Diarios*, ed. cit., p. 292.

padecer”;³¹⁴ y, a continuación, el autor de *Meditaciones del Quijote* procede a una apología de la minoría preparada: “La sociedad es siempre una unidad dinámica de dos factores: minorías y masas. Las minorías son individuos o grupos de individuos especialmente cualificados. La masa es el conjunto de personas no especialmente cualificadas”;³¹⁵ y concluye que “cuando se habla de “minorías selectas”, la habitual bellaquería suele tergiversar el sentido de esta expresión fingiendo ignorar que el hombre selecto no es el petulante que se cree superior a los demás, sino el que se exige más que los demás, aunque no logre cumplir en su persona esas exigencias superiores”.³¹⁶ Bonet se apresura en sus juicios puesto que, si es cierto que el filósofo es un nombre reiterado en la revista, no todos los colaboradores mostraron la misma adhesión. Los hermanos Ferrate(r), Manuel Sacristán y José María Castellet,³¹⁷ entre otros, asumieron de manera abstracta el ideario orteguiano, pero no puede decirse lo mismo de Jaime Gil, Carlos Barral o José Agustín Goytisolo.

José María Castellet planteaba con humor maniqueo el ambiente intelectual en la España de 1952: “Así, por ejemplo, Nietzsche, Sartre, Unamuno y Ortega son malos, tontos y feos, y Maritain, Claudel, Balmes y Menéndez Pelayo, buenos, listos y guapos”.³¹⁸ Alberto Gil Novales colaboró en *Laye* con “Ortega: incitaciones”, que comenzaba de manera inequívoca: “¡Ah, España, la patria de José Ortega y Gasset!” Esta exclamación auténtica, oída por mí, en que un extranjero designa a España como patria de Ortega nos sitúa ante una figura española de valor universal, un intelectual de magna obra, hombre

³¹⁴ José Ortega y Gasset, *La rebelión de las masas*, en *Obras completas (1919-1933)*, t. IV, ed. cit., p. 143.

³¹⁵ *Ibid.*, p. 145.

³¹⁶ *Ibid.*, p. 146.

³¹⁷ Ver Laureano Bonet, “Ortega: el gran mito”, en *La revista Laye. Estudio y antología*, ed. cit., pp. 77-79. En el caso de Castellet, es clara la deuda contraída con algunas ideas orteguianas en torno a la literatura nueva, como expone en el segundo capítulo de *La hora del lector. Notas para una iniciación a la literatura narrativa de nuestros días*, Seix Barral, Barcelona, 1957, pp. 47-49.

³¹⁸ José María Castellet, “Notas sobre la situación actual del escritor en España”, *Laye*, núm. 20 (1952), p. 4.

famoso al que todos tributamos justo homenaje, puesto que de él en buena parte hemos vivido”.³¹⁹ El reconocimiento de Ortega como modelo intelectual no se limitó a la pluralidad de su pensamiento, sino que generó en sí mismo una doctrina, el orteguismo que, según el mayor de los Goytisolo, “fue un poco, salvando las distancias, lo que el futurismo al fascismo: pertrechó a la débil ideología falangista de un pequeño agarre ideológico e intelectual. Véase los casos de Pedro Laín Entralgo, Antonio Tovar, Dionisio Ridruejo y, sobre todo, del desventurado Julián Marías”.³²⁰ Pero en Ortega había algo más que no era sino el llamado a los intelectuales para inmiscuirse en política. Así lo había consignado en un apartado de *Vieja y nueva política*, titulado “Misión política de las minorías intelectuales”, en que proclamaba la necesidad de que los intelectuales se aventuraran en los asuntos públicos, mediante unas palabras que en 1950 no habían perdido su actualidad:

El nombre y menester de una gran parte de nuestros agrupados podía atraernos el apelativo pernicioso de “intelectuales”, si no acentuamos desde luego el convencimiento de que la política no es faena que satisfaga con sólo el intelecto, ni sólo mediante la acción individual. Creemos, por el contrario, que el área política comienza propiamente donde el puro entendimiento y el individuo aislado concluyen y aparecen las masas sociales batiéndose en una dinámica apasionada. El término de nuestros propósitos no puede ser otro, por consiguiente, que llegar a esas masas.³²¹

La importancia del llamado orteguiano, que alentaba al compromiso político del intelectual, ha sido registrada por Julián Marías: “En él se *da de alta* en la vida, se presenta plenamente en público, y como representante de su propia generación –*Vieja y nueva política*–, publica su primer libro –*Meditaciones del Quijote*–, donde llega a inequívoca posesión de su

³¹⁹ Alberto Gil Novales, “Ortega: incitaciones”, *Laye*, núm. 23 (1953), p. 168.

³²⁰ José Agustín Goytisolo, “Entrevista de Juan F. Marsal”, en Juan F. Marsal, *op. cit.*, p. 165.

³²¹ José Ortega y Gasset, *Vieja y nueva política*, en *Obras completas (1902-1916)*, t. I, Revista de Occidente, Madrid, 1966, p. 301. Para el filósofo, la acción pública de los intelectuales fue un asunto constante a lo largo de su quehacer. Así, por ejemplo, el artículo, “El intelectual y el otro”, publicado en *La Nación* de Buenos Aires, en diciembre de 1940, en *Obras completas (1933-1941)*, t. V, ed. cit., pp. 504-516. Sin embargo, sus reflexiones sobre esta figura se encuentran dispersas en toda su obra.

filosofía”.³²² No obstante el prestigio del pensador, no concitó el interés de todos los miembros del grupo de Barcelona, pues hubo quien mostró desde el principio desagrado por el filósofo así como abierto rechazo, tal es el caso de Pinilla de las Heras quien afirma que “me irritaba la superficialidad de Ortega: leyendo *Historia como sistema*, el libro terminaba precisamente allí cuando empezaba a decir algo interesante y con rigor”.³²³ Joan Ferraté es quizás quien se toma con más rigor el análisis del pensamiento orteguiano a propósito de un artículo de Dionisio Ridruejo, “Conciencia integradora de una generación”, aparecido en *Revista*, en marzo de 1953. En esta colaboración, el autor de *Casi unas memorias* alegaba la necesidad de su generación de asumir “la voluntad integradora, la aceptación de toda herencia”.³²⁴ Frente a este planteamiento, el menor de los Ferrate(r) procede a una labor de demolición remontándose a la noción de generación propuesta por Ortega y que califica de “histórico-dinámica”, a la formulada por Dilthey y Petersen, que denomina “grupo generacional” y, finalmente, a la expresada por Pedro Laín Entralgo, que llama “generación de crisis”. Joan Ferraté no repara únicamente en Ortega, sino que indaga en los antecedentes de la idea de “generación” según el sentido que corresponde en cada caso en tanto que réplica a Ridruejo. Propiamente, la idea que mejor le conviene a Ferrater y, por extensión, a todo su grupo es la segunda de la que también dice que “la generación en sentido estricto o “grupo generacional”: escuela literaria, artística, filosófica, etc., definida por una peculiar unidad de ideología, talante o actitud en el orden de que se trate,

³²² Julián Marías, *Ortega. Las trayectorias*, Alianza, Madrid, 1983, p. 41. Sobre la influencia de esta decisión en el pensamiento de Ortega, ver José-Carlos Mainer, *La doma de la quimera. Ensayos sobre nacionalismo y cultura en España*, Vervuert-Iberoamericana, Madrid, 2004, pp. 223-227; y Jordi Gracia, *José Ortega y Gasset*, Taurus-Fundación Juan March, Madrid, 2014, pp. 171-188.

³²³ Esteban Pinilla de las Heras, “Entrevista de Juan F. Marsal”, en Juan F. Marsal, *op. cit.*, p. 238.

³²⁴ Dionisio Ridruejo, “Conciencia integradora de una generación”, en *Materiales para una biografía*, ed. Jordi Gracia, Fundación Santander Central Hispano, Madrid, 2005, p. 241.

que existe entre sus miembros”.³²⁵ El autor conjetura que Ridruejo se inclina por el segundo significado de “generación”, aunque le parece más ajustada la tercera. Pero precisamente es esta idea la que mejor se aplica a su propia promoción, por lo que afirma su distancia respecto de la sostenida por Ortega para inscribirse en la de Petersen.³²⁶ Menos crítico, pero más pedagógico e instructivo, se muestra Esteban Pinilla de las Heras en “Honor a quien cultiva su hacienda. Notas apasionadas sobre España”, en cuyas páginas, sin apenas mencionar a Ortega, remite de manera recurrente a las ideas expuestas en el ensayo *En torno a Galileo* a propósito de las generaciones.³²⁷ Quizás lo relevante del artículo sean las alusiones al debate sobre las generaciones entonces vigente. Barral, en *Años de penitencia*, introduce algo parecido a un arrepentimiento: “Leí mucho. El *Fausto* casi entero, con diccionario al lado; Ortega (quién me empujaría)”,³²⁸ y en otro lugar consigna un “encontronazo con Julián Marías” a quien descalifica como “el solemne heredero de Ortega”.³²⁹ Gil de Biedma también expresa irónicamente ciertas reservas hacia Ortega, como cuando anota en su diario: “quebraderos de cabeza teológicos, originados en lo que Ortega y Gasset llama “la altura de los tiempos”. Ni Braque ni Picasso estudiaron jamás,

³²⁵ Joan Ferraté, “De generaciones y de cuentas y de una esperanza”, *Laye*, núm. 23 (1953), pp. 170-171.

³²⁶ Ver Julius Petersen, “Las generaciones literarias”, en *Filosofía de la ciencia literaria*, trad. Eugenio Ímaz, FCE, México, 1946, pp. 137-194. En cuanto a las ideas de Wilhelm Dilthey se encuentran en *Sobre el estudio de la historia de las ciencias del hombre, la sociedad y el Estado*, recogido en el volumen V de sus obras completas, algunas de ellas, como *Introducción a las ciencias del espíritu. En la que se trata de fundamentar el estudio de la sociedad y de la historia* (México, 1949), fueron traducidas por Eugenio Ímaz y publicadas por el Fondo de Cultura Económica, quien, además, le dedicó un estudio exhaustivo: *Sobre Dilthey y la psicología*, en *Obras reunidas*, t. II, El Colegio de México, México, 2011. En relación a Laín Entralgo, sus reflexiones se concentran en *Las generaciones en la historia*, Instituto de Estudios Políticos, Madrid, 1945. Con todo, conviene dejar clara la importancia de Ortega y Gasset en la formación intelectual de Joan Ferraté, ver Laureano Bonet, “Joan Ferraté y James Joyce: “Stephen Hero” com a temptació”, en Jordi Malé (ed.), *Joan Ferraté*, Residència d’investigadors CSIC-Generalitat de Catalunya, Barcelona, 2005, pp. 121-152.

³²⁷ Esteban Pinilla de las Heras, “Honor a quien cultiva su hacienda. Notas apasionadas sobre España, IV”, *Laye*, núm. 20 (1952), pp. 22-33. Esta cuarta entrega estuvo precedida de las publicadas en los números 17 (1952), 18 (1952) y 19 (1952), y seguida de las aparecidas en el número 21 (1952) y número 24 (1954).

³²⁸ Carlos Barral, *Memorias*, ed. cit., p. 289.

³²⁹ *Ibid.*, p. 555.

estaban en otra cosa, y los exégetas, a pesar de su evidente buen deseo, no aciertan a persuadirse de que poseyeran el don de geometría ingénita”.³³⁰ Sin duda, Ortega fue una figura admirada por algunos colaboradores de *Laye*, pero no por todos, lo que al menos sugiere dudas acerca de un magisterio efectivo aplicable a toda la publicación, como si su ideario hubiese sido aceptado por el consejo editorial hasta volverse una directriz inquebrantable. Todo indica que no fue así y que la presencia de Ortega se debía a simpatías personales antes que a una decisión colectiva y a la preeminencia de su obra por el lugar que ocupaba en la formación de cualquiera que se interesara en el humanismo en España.

Laye dura apenas tres años y medio, pero son suficientemente significativos como para recibir a la par elogios y vituperios. Entre los primeros, se encuentran los de la revista *Alcalá*, en marzo de 1953, que, además de reivindicar la madurez intelectual de los redactores, subraya que

les ha hecho ahondar en distintas facetas y abordar aspectos diversos de una urgente problemática intelectual, hay algo que substancialmente les une y ello ha sido una absoluta integridad crítica, una penetrante visión no enturbiada por consideraciones circunstanciales. Esto es lo que hoy podemos agradecer a *Laye*: su ejemplo de inquietud viva que sin ninguna duda ha hecho posible el resurgimiento de una honrada posición crítica entre nosotros”.³³¹

La colaboración incide en un aspecto particularmente relevante de *Laye*, el criticismo como actitud muy visible junto con un cosmopolitismo indudable. El autor anónimo cartografía los intereses de la revista en el número 21, de noviembre-diciembre de 1952: Heidegger, T. S. Eliot, Christopher Fry, Rilke, Orwell, Thomas Mann, Eugene O’Neil. Un aspecto que también reivindica José Luis Aranguren respecto de la misma

³³⁰ Jaime Gil de Biedma, *Diarios*, ed. cit., p. 264.

³³¹ Anónimo, “Elogio de *Laye*”, *Alcalá. Revista Universitaria*, núms. 28-29 (1953), s. p.; también en Laureano Bonet, *La revista Laye. Estudio y antología*, ed. cit., pp. 343-345.

entrega.³³² Este reconocimiento se sumaba a diferentes acercamientos que habían tenido lugar desde tiempo antes, en particular desde noviembre de 1952 en que *Alcalá* dedicó un número extraordinario a Eugenio d'Ors y, el siguiente, a Cataluña, con poemas en catalán de Josep Carner, Carles Riba y Salvador Espriu, con traducciones a cargo de Castellet. En el mismo número intervinieron Juan Perucho, Lorenzo Gomis, Néstor Luján, Alberto Manent y Joan Raventós.

Gregorio Morán concluye de manera significativa que “esta toma de contacto entre culturas durante demasiado tiempo separadas habría de tener consecuencias. En un tono menor, pero significativo, la propia revista *Alcalá* dataría sus números en portada con un “Madrid-Barcelona”, cuando hasta entonces sólo figuraba Madrid”.³³³ José Ángel Valente se suma a los reconocimientos desde *Índice de Artes y Letras*, en agosto de 1953, en que consigna ya la existencia de “un grupo muy interesante de jóvenes escritores catalanes”, pero haciendo gala así mismo de su talante crítico al subrayar unas palabras de Ramón Carnicer a propósito de un homenaje a Ortega y Gasset celebrado en *Laye*: “cuidado con el ensayismo superfluo”.³³⁴

Las descalificaciones arrecian a medida que *Laye* se posiciona en el medio cultural. El diario *Madrid* aprovechó en junio de 1952 la colaboración de Enrique Badosa, “La conciencia de la muerte en la poesía de Miguel Hernández”, para abrir causa en contra de la revista: “Ahora nos encontramos ante un hecho nuevo y que agota nuestra capacidad de estupefacción. Desde la guerra acá, ¿no hay poetas en España? ¿Tan extraordinario lo era Miguel Hernández, comisario político rojo, propagandista rojo, que no ya esas editoriales

³³² José Luis Aranguren, “A propósito de nuestra generación”, *Revista*, núm. 7 (1953), p. 7.

³³³ Gregorio Morán, *El maestro en el erial. Ortega y Gasset y la cultura del franquismo*, Tusquets, Barcelona, 1998, p. 433.

³³⁴ José Ángel Valente, “*Laye*. Un número”, *Índice de Artes y Letras*, núms. 65-66 (1953), s. p., en *Ensayos*, ed. cit., pp. 875-876; y en Laureano Bonet, *La revista Laye. Estudio y antología*, ed. cit., pp. 346-347.

particulares, sino las publicaciones oficiales, no puedan eludir el estudio y el elogio de su obra”.³³⁵ La redacción de *Laye* respondió “duramente” en el editorial del número 19. Riera indica que “la acusación del diario *Madrid* suponía el primer aviso serio. *Laye* iba a desaparecer cinco números después a causa de las presiones de los sectores más reaccionarios”.³³⁶ El grupo en torno a *Laye* no se dejó intimidar como prueba el homenaje que le rindió al poeta de Orihuela el 16 de enero de 1961, en la universidad de Barcelona, que reunió a Barral, Gil de Biedma, José Agustín Goytisolo y José María Castellet, además de los poetas en catalán Vallverdú y Joan Oliver.³³⁷ Una escalada más en los ataques lo representó el número 23 de abril-junio de 1953, dedicado a Ortega y Gasset, que concentró el rechazo unánime de la prensa, el clero y un sector académico no poco significativo. Con todo, el gesto de *Laye* recibió el agradecimiento de Ortega que le confiesa a José María Castellet que “los tiempos no son muy agradables” y agrega que espera que puedan “continuar gobernando su navecilla por los arrecifes”.³³⁸

Dos años después, desde el seminario Juan Boscán dependiente del Instituto de Estudios Hispánicos cuyo director era José María Castellet, se organizó un homenaje al filósofo con motivo de su fallecimiento, del que dio cumplida cuenta la revista *Destino*:

Tan sólo el Seminario de Literatura “Juan Boscán” estuvo a la altura de las circunstancias y organizó una sesión en la que fueron leídos varios de los más significativos textos de Ortega y Gasset, y en la que José María Castellet, director del Seminario, pronunció unas frases [...]. Barcelona, como el resto de España, debe mucho en lo intelectual, a Ortega y Gasset. Pero, por lo visto, sólo el Seminario “Juan Boscán” intentó mitigar la deuda con un acto que suponga público agradecimiento. La sala de actos del Seminario, llena a rebosar.³³⁹

³³⁵ Anónimo, “Cada vez más estupefactos”, *Madrid*, núm. 4097 (6 de junio de 1952), p. 12; y Laureano Bonet, *La revista Laye. Estudio y antología*, ed. cit., pp. 347-348.

³³⁶ Carme Riera, *La Escuela de Barcelona*, ed. cit., p. 131.

³³⁷ *Ibid.*, pp. 236-237.

³³⁸ En Gregorio Morán, *El maestro en el erial*, ed. cit., p. 494.

³³⁹ Silente, “Homenaje a la memoria de don José Ortega y Gasset, en el Instituto de Estudios Hispánicos”, *Destino*, núm. 954 (1955), p. 35.

La polémica suscitada en torno a este episodio se ofrece en *La revista Laye. Estudio y antología*.³⁴⁰ Francisco Farreras en conversación con Laureano Bonet el 16 de diciembre de 1987 declaraba que

En ocasiones, sobre todo en los últimos números, cuando *Laye* estaba ya herida de muerte a causa de los ataques del Ministerio de Información –regentado entonces por el integrista Arias Salgado–, debía yo ponerme personalmente en contacto con Gaspar Gómez de la Serna, jefe del Departamento de Cultura de la Delegación Nacional de Educación –hombre no vinculado por entero al equipo de Ruiz-Giménez, pero respetuoso con la política aperturista del ministro–, para dulcificar alguna frase, algún concepto, en los artículos, a fin de rehuir en lo posible el acoso de Arias Salgado y del director general de Prensa, Juan Aparicio.³⁴¹

García Seguí indica: “la desaparición de *Laye* se originó por una campaña de la Prensa del Movimiento y *El Correo Catalán* que tomó como pretexto una crítica mía sobre la película *Cerca del cielo*, pseudoautobiografía del padre Polanco, obispo de Teruel, fusilado por los republicanos al conquistar la capital”.³⁴² El antiguo boletín opera a escala como laboratorio que procesa los conflictos del sistema como señala Bonet: “*Laye* sería, pues, reflejo miniaturizado de la propias tensiones del Régimen poco antes de la crisis universitaria de febrero de 1956”.³⁴³ *Índice de Artes y Letras* le dedicó una sentida despedida, no sin un ademán irónico, meses después de que *Laye* se hubiera cancelado definitivamente: “Despedimos con pesar a la inquieta revista catalana, que un grupo de jóvenes y prometedores intelectuales de allí han mantenido algún tiempo en pie, con la ayuda del ministerio correspondiente”.³⁴⁴ Pero la revista no fue una excepción, en 1956 se suspendieron también *Índice* e *Ínsula* aunque ésta volvió a salir en febrero del siguiente

³⁴⁰ Laureano Bonet, *La revista Laye. Estudio y antología*, ed. cit., pp. 119-123.

³⁴¹ *Ibid.*, p. 118.

³⁴² Alfons García Seguí, “Entrevista de Juan F. Marsal”, en Juan F. Marsal, *op. cit.*, pp. 147-148.

³⁴³ Laureano Bonet, *La revista Laye. Estudio y antología*, ed. cit., p. 107.

³⁴⁴ Anónimo, “Adiós a *Laye*”, *Índice de Artes y Letras*, núm. 76 (1955), s. p.

año, lo que valió el lamento de Gil de Biedma: “Me pregunto si seré gafe: cada vez que publico o tengo intención de publicar en una revista, o muere o la suprimen o no nace. Y la proyectada *Antología* me figuro que ahora quedará nonata”.³⁴⁵

Desaparecida *Laye*, los integrantes de la redacción no dejan de colaborar activamente con otras publicaciones nacionales como *Ínsula*, *Destino*, *Revista*, *Papeles de Son Armadans*³⁴⁶ o *Revista Española* y, también, extranjeras como en la romana *Botteghe Oscure*, auspiciada por Marguerite Caetani quien había delegado en María Zambrano y Diego Mesa la gestión de colaboraciones en español.³⁴⁷ El grupo de Barcelona pierde así su revista señera que no es reemplazada por ninguna otra. El significado de *Laye* para esta promoción es indiscutible puesto que en sus páginas aparecen las inquietudes distintivas que ya no abandonan a sus colaboradores. *Laye* no sólo es un escaparate, sino también un embrión para empresas posteriores, en ocasiones ideadas para la publicación, pero que el temprano cierre impidió concretar. La revista fue el instrumento de un grupo al servicio de ese mismo grupo. Bonet señala que hubo la intención de repetir la aventura de *Laye* con la revista anglo-española *American Club*, adscrita al Instituto de Estudios Norteamericanos de

³⁴⁵ Jaime Gil de Biedma, *Diarios*, ed. cit., pp. 139-140.

³⁴⁶ La revista de Camilo José Cela, aparecida mensualmente entre abril de 1956 y marzo de 1979, recibió con generosidad a los escritores de Barcelona que, de alguna manera, advirtieron en *Papeles de Son Armadans* un recambio una vez desaparecida *Laye*, ya que había cierta semejanza entre ambas publicaciones. Ver Fanny Rubio, *op. cit.*, pp. 459-463. Caballero Bonald escribe que “Pienso que *Papeles de Son Armadans*, en su primera época, es decir, entre 1956 y los primeros años sesenta, jugó un papel sin duda relevante dentro de los avatares y sinsabores de la cultura literaria española. Cela fue en este sentido muy hábil y tuvo un perspicaz olfato para canalizar a través de la revista, o para no impedir que eso se produjese, todo cuanto estaba ocurriendo en las artes y letras occidentales y merecía ser tenido en cuenta, con muy específica atención a la literatura nuestra del exilio”, en *La novela de la memoria*, ed. cit., p. 570. Los índices de esta publicación no dejan lugar a dudas respecto de las colaboraciones de los escritores del grupo de Barcelona: Enrique Badosa aporta 12 textos entre prosa y verso; Carlos Barral, 6, entre las que se incluye la temprana y breve reseña “Apostillas de *Compañeros de viaje* de Jaime Gil de Biedma”, núm. LVIII (1961), p. 73; Castellet publicó 3 artículos; Alfonso Costafreda se limita a una colaboración; Jaime Ferrán llega a 11; Juan Ferraté presenta sólo una, a diferencia de Gabriel Ferrater que cuenta con dos; 7 son las de Jaime Gil de Biedma; José Agustín Goytisolo presenta 8 textos y 4, su hermano Juan.

³⁴⁷ Jaime Gil escribe en *Diario de un artista seriamente enfermo*, el 20 de enero de 1956, que “La estancia en Roma fue fructífera, como sabrás ya por mi postal. Conocí a María Zambrano y a Diego Mesa, que son quienes se ocupan de las colaboraciones españolas en *Botteghe Oscure*, y me dijeron que enviáramos algo”, en *Diarios*, ed. cit., p. 84.

Barcelona,³⁴⁸ sin embargo en ella ya no participa la promoción de escritores de Barcelona. Jaime Gil de Biedma comenta: “todos colaboramos en la revista *Laye*, pero incluso cuando la censura la mató, seguíamos viéndonos con bastante frecuencia”.³⁴⁹ José María Castellet en entrevista con Laureano Bonet recuerda:

En la época de *Laye* contábamos con diversos lugares de reunión. Una tertulia fija los domingos por la mañana en el Bar Club, cerca de la Diagonal. Era un bar de putas caras, pero, precisamente, a estas horas no solía entrar ningún cliente de las chicas. Aquí nos citábamos, sobre todo, Carlos Barral, Gil de Biedma, Gabriel Ferrater... Se reunía con nosotros –los redactores de la revista– gente más joven como Luis Goytisolo, el cineasta Joaquín Jordá, Nissa Torrents [...], Octavi Pellissa –el más politizado de todos nosotros–. Charlábamos de literatura y política. Nos veíamos también en la redacción de *Laye*, que se encontraba inicialmente en el Paseo de Gracia, donde hoy está el Banco Hispano-Americano y, más tarde, en el edificio de la actual Delegación del Gobierno y que, entonces, era la Jefatura Provincial del Movimiento, frente al Colegio de Abogados.³⁵⁰

Castellet parece equivocarse aunque coincide con el recuerdo de Pinilla de las Heras.³⁵¹ El lugar de reunión habitual durante la etapa de *Laye* no fue el Bar Club, sino el Boliche, puesto que, como indica Riera, al primero se trasladan después, hacia 1954.³⁵² En todo caso, en aquél se celebraron las últimas actividades de la revista, el mismo año en que Juan Goytisolo publica en *Destino*, el cuento “El huésped”,³⁵³ un relato breve del que recuerda en *Coto vedado* que “su ilustración fue encomendada por el editor de la misma a una prima lejana nuestra”,³⁵⁴ María Antonia Gil, futura esposa de su hermano Luis. Durante la segunda etapa, *Laye* incluyó colaboraciones frecuentes del grueso de integrantes del grupo

³⁴⁸ Laureano Bonet, *La revista Laye. Estudio y antología*, ed. cit., p. 130.

³⁴⁹ Entrevista de Joaquín Galán, “Jaime Gil de Biedma con conciencia de lunes”, en Jaime Gil de Biedma, *Conversaciones*, ed. cit., p. 94.

³⁵⁰ En Laureano Bonet, *La revista Laye. Estudio y antología*, ed. cit., p. 28.

³⁵¹ *Ibid.*, p. 118.

³⁵² Carme Riera escribe que “paralelamente al seminario de literatura que en 1954 dirigía José María Castellet en el Instituto de Cultura Hispánica, se creó la tertulia del Bar Club”, en *La Escuela de Barcelona*, ed. cit., p. 102.

³⁵³ Juan Goytisolo, “El huésped”, *Destino*, núm. 873 (1954), p. 8.

³⁵⁴ Juan Goytisolo, *Coto vedado*, ed. cit., p. 298.

de Barcelona. Además de los mencionados, pueblan sus páginas textos firmados por Carlos Barral, Jaime Gil de Biedma, Alfonso Costafreda, Jaime Ferrán, José Agustín Goytisolo.³⁵⁵ La efervescencia en torno a *Laye* y otras actividades afines operaron como pretexto para que los que habían abandonado Barcelona regresaran de vez en vez, como Jaime Ferrán quien fue invitado al seminario Boscán, aprovechando el galardón recibido en 1954 por “Poema del viajero”, Premio de Poesía Castellana de la Ciudad de Barcelona, del que se registra “la ternura, una cierta tristeza nostálgica, una religiosidad acendrada y un lacerante sentir el tiempo que pasa, son las características esenciales del mensaje de esta nueva obra de Ferrán”;³⁵⁶ o Costafreda quien impartió en junio del mismo año la conferencia “Poesía social y poesía minoritaria”, en el Salón de Actos de la Facultad de Filosofía y Letras de la universidad de Barcelona, en que expone una concepción de la poesía social cercana entonces a la del resto de miembros del grupo. En una reseña a dicha lectura, Silente subraya “la poesía social como poesía de testimonio, “testimonial” de los problemas del hombre. Por eso mismo la poesía social será siempre pesimista ya que se ve obligada a reflejar realidades amargas”.³⁵⁷ La revista es decisiva para el grupo puesto que además del trato frecuente al que invitaba, en sus páginas vierten inquietudes compartidas que a la postre levantan el mapa generacional. *Laye* operó como la primera publicación propiamente colectiva, en cuyas páginas se cohesionó y alcanzó una temperatura literaria e intelectual. Los jóvenes escritores dejan ver en sus colaboraciones las lecturas y las influencias poéticas del momento. Barral exhibe su deuda con Rilke,³⁵⁸ Jaime Gil de Biedma muestra su

³⁵⁵ Autores y colaboraciones han sido exhaustivamente estudiados por Carme Riera, *La Escuela de Barcelona*, ed. cit., pp. 131-134.

³⁵⁶ Silente, “El poeta Jaime Ferrán en el Seminario Boscán”, *Destino*, núm. 875 (1954), p. 24.

³⁵⁷ Silente, “El poeta Alfonso Costafreda en la Universidad”, *Destino*, núm. 879 (1954), p. 28.

³⁵⁸ Carlos Barral, “Temas del cementerio marino en los sonetos a Orfeo”, *Laye*, núm. 22 (1953). Puede conjeturarse que la devoción por Rilke en esos momentos mucho debía a la que profesaba José María Valverde quien había traducido y anotado “Once poemas de Rainer Maria Rilke”, *Espadaña*. Suplemento,

devoción por Jorge Guillén y Miguel Hernández,³⁵⁹ Alfonso Costafreda no oculta su fervor por T. S. Eliot,³⁶⁰ José Agustín Goytisolo descubre su interés por Vicente Huidobro³⁶¹ y Alberto Oliart prefiere a Antonio Machado.³⁶²

Hubo quien se vacunó contra determinada literatura después de haberle mostrado sincera devoción, como el propio Gil de Biedma en relación con la poesía rilkeana y, por extensión, alemana: “Desconozco el idioma [alemán] y, por si fuera poco, una temprana, breve y desgraciada pasión por las *Elegías de Duino* me ha hecho alérgico a esa tradición moderna tan importante”.³⁶³ La presencia más relevante en la publicación fue la de Castellet no sólo por sus conocimientos de literatura sino por su formación intelectual, cuyo prestigio comenzó a cimentarse en 1949 a raíz de un artículo sobre *El segundo sexo*, de Simon de Beauvoir³⁶⁴ quien previamente había publicado algunos capítulos en *Les Temps Modernes*³⁶⁵. En su momento, *El segundo sexo* generó escándalo por el tratamiento descarnado del tema y la crudeza del lenguaje. Su influencia fue determinante en los más jóvenes como Juan o Luis Goytisolo. Cancelada la actividad de *Laye*, si hubo alguna intención de adoptar otro proyecto de publicación periódica, no se concretó. Quizás habían leído los reparos de Luis Cernuda hacia las revistas de poesía formulados en 1957, quien

núm. 9 (1944), pp. 199-206, que incluye los poemas “Día de otoño”, “Pont du carrousel”, “En una infancia”, “Es allí...”, “En un abril”, “Dios en la Edad Media”, “El Ángel”, “El cisne”, “Cántico de las mujeres al poeta”, “Un destino de mujer” y “El estilista”, procedentes del volumen *Ausgewahlte Gedichte*.

³⁵⁹ Jaime Gil de Biedma, “Jorge Guillén. *Cántico*”, *Laye*, núm. 17 (1952), pp. 64-66.

³⁶⁰ Alfonso Costafreda, “Tierra sin esperanza” y “Tierra sin sentido”, *Laye*, núm. 17 (1952), pp. 37-40.

³⁶¹ José Agustín Goytisolo, “Sobre el rastro poético de Vicente Huidobro”, *Laye*, núm. 24 (1954), pp. 3-9.

³⁶² Alberto Oliart, “Tránsito”, *Laye*, núm. 20 (1952), pp. 35-38.

³⁶³ Jaime Gil de Biedma, “Como en sí mismo, al fin”, en *El pie de la letra. Ensayos 1955-1979*, Crítica, Barcelona, 1980, p. 339.

³⁶⁴ Castellet recreaba en la entrevista con Marsal este suceso: “salió una doble página [en la revista *Estilo*] sobre *Le deuxième sexe* de Simon de Beauvoir que me había llegado no sé cómo, ya que en aquella época conseguíamos muy pocos libros. Ese artículo hizo que se retirase la revista del público”, en Juan F. Marsal, *op. cit.*, p. 86.

³⁶⁵ Los adelantos publicados en *Les Temps Modernes* en 1949 son “Le mythe de la femme et les écrivains: Stendhal ou le roman du vrai”, en febrero; “L’initiation sexuelle de la femme”, en mayo; en junio, “La Lesbienne” y “La Maternité”; finalmente, en julio, “La Maternité”.

ante la pregunta sobre si son “signo de buena salud literaria”, responde que “es cierto que dichas revistas pueden ayudar a la aparición del poeta; pero también es cierto que el valor de un poeta no parece fácilmente ni prontamente apreciado por sus contemporáneos y, por lo tanto, acaso a quienes ayude la existencia de tantas revistas es a los polizontes literarios, que son los más en el mundo, entrometiendo sus versitos por todos lados”.³⁶⁶

Con todo, a finales de la década de los cincuenta irrumpen en el panorama literario y cultural diferentes revistas que capitalizan los intereses intelectuales en años posteriores: en 1963 José Ortega Spottorno reanuda la actividad de *Revista de Occidente*, interrumpida en 1936; ese mismo año inicia su itinerario *Cuadernos para el diálogo*, dirigida por Joaquín Ruiz Giménez cuyo secretario de redacción era Pedro Altares; también entonces comienza a publicarse la revista española *Realidad* en Roma; y dos años después, en París, *Cuadernos del Ruedo Ibérico y Mañana. Tribuna democrática española*.³⁶⁷

En el 58, se había inaugurado el primer premio de novela Biblioteca Breve, organizado por Seix Barral, que fue a parar a manos del novel Luis Goytisolo por *Las afueras*, lo que le valió la indiferencia de su hermano Juan a propósito de un encuentro con Jean Genet: “Recuerdo que preguntó a Juan acerca de lo que yo hacía. *Il fait de la politique*, le dijo Juan sin vacilar más que un instante”, pues “en aquel entonces no sólo había publicado mi primera novela sino que esa primera novela había recibido el premio que iba a ser el de mayor prestigio del país”.³⁶⁸ José Agustín no comparte la incomodidad de Luis al registrar, años después de la concesión del Biblioteca Breve, que entre los tres hermanos “no ha habido nunca problemas de celos literarios, ningún tipo de tensión, y espero que esto

³⁶⁶ Luis Cernuda, *Estudios sobre poesía española contemporánea*, Guadarrama, Madrid, 1957, p. 231.

³⁶⁷ Ver Elías Díaz, *Notas para una historia del pensamiento español actual*, Ediciones de Cuadernos para el diálogo, Madrid, 1974, pp. 161-176.

³⁶⁸ Luis Goytisolo, *Estatua con palomas*, ed. cit., p. 202.

siga siempre así”.³⁶⁹ El jurado, integrado por José María Valverde, Castellet, Petit, Barral y Víctor Seix, se reunió para deliberar en el Cau Ferrat, de Sitges. Sobre *Las afueras*, declaraba su autor que es una “novela compuesta de una serie de relatos aparentemente independientes en los que los personajes se equivalen por su caracterización sociológica de modo que las circunstancias históricas y sociales de los personas se convierten en los verdaderos sujetos de la acción”.³⁷⁰ Hay que sumar la instauración del Biblioteca Breve dentro de las estrategias de promoción asociado a partir de ese momento, si no formalmente, al menos de hecho con la editorial Seix Barral, a la que Jaime Gil llamaba “la casa oscura”.³⁷¹ El calificativo fue afortunado y valió una descripción del local por parte de Castellet:

En la calle de Provença, número 219, entre Rambla de Catalunya y Balmes, en el lado de la montaña, había –hablo de los años cincuenta– un edificio cuya entrada denotaba la presencia de unos talleres. Un rótulo pequeño proclamaba el nombre de la empresa, I. G. Seix Barral S. A. Las iniciales indicaban, a los entendidos, que se trataba de unas industrias gráficas. [...] La fachada era gris, del color del plomo de las linotipias.³⁷²

Merece subrayarse que 1959, *annus mirabilis* del grupo, es el de su lanzamiento y promoción,³⁷³ supone la presentación en sociedad de un colectivo que demuestra sus estrategias de posicionamiento en el medio a través de diferentes actos públicos y

³⁶⁹ José Agustín Goytisolo, “Entrevista de Juan F. Marsal”, en Juan F. Marsal, *op. cit.*, p. 168.

³⁷⁰ En Arturo Llopis, “Premio de novela Biblioteca Breve”, *Destino*, núm. 1089 (1958), p. 41. Tiempo después, el propio autor sitúa esta primera novela dentro del conjunto de su obra: “Acerté [en *Las afueras*] a dar con un estilo en el que me sentía cómodo, útil para el principiante que yo era, un principiante lo bastante sensible como para acabar encontrando, según lo cultivaba, mi propio estilo. Pero lo que fallaba era la composición general de la obra, la estructura capaz de convertir siete relatos en una novela”, en Luis Goytisolo, *Cosas que pasan*, Siruela, Madrid, 2009, p. 123.

³⁷¹ Jaime Gil de Biedma, “Carta a Gabriel Ferrater. 18 de agosto de 1956”, *El argumento de la obra*, ed. cit., p. 160. José Manuel Caballero Bonald guarda un recuerdo semejante: “Durante aquel primer viaje mío a Barcelona me vi con Carlos Barral en lo que él llamaba la “casa oscura” –la *casa fosca*–, esto es, la oficina de la editorial Seix Barral en la sede de la empresa tipográfica del mismo nombre. Conocí allí también a Joan Petit, a Víctor Seix y a Jaime Salinas, que trabajaban a la sazón o sucesivamente en la editorial”, en *La novela de la memoria*, ed. cit., p. 536.

³⁷² José María Castellet, *Seductores, ilustrados y visionarios*, ed. cit., p. 108.

³⁷³ Carme Riera, *La Escuela de Barcelona*, ed. cit., p. 235.

plataformas editoriales, para disolverse poco después, hacia 1965, cuando los autores “dejan de necesitar el apoyo mutuo puesto que ya están consolidados o a punto de consolidarse”.³⁷⁴ Sin embargo, Juan Goytisolo advertía en 1967 que “la generación del medio siglo es algo más que una etiqueta o reclamo de propaganda, y sus autores y sus obras pesan hoy en la vida literaria española con un peso real y específico”.³⁷⁵

Los cincuenta representan los años de formación de los incipientes escritores, el periodo en que establecen simpatías y diferencias, la etapa de las primeras publicaciones que comienzan a orientarse hacia un realismo social en la prosa y en el verso, la década de un proyecto común y compartido que se extiende hacia los primeros sesenta cuando todavía es necesaria la voluntad colectiva para hacerse con un espacio reconocible en el panorama cultural del país. Sin embargo, las palabras citadas de Juan resultan extemporáneas ya a mediados de los sesenta. Quizás convengan a la prosa, pero no a la poesía de Jaime Gil, Carlos Barral, Alfonso Costafreda, Jaime Ferrán, Enrique Badosa o Gabriel Ferrater; en todo caso, a la de José Agustín Goytisolo. El ensayo y la ficción, menos moldeables quizás, siguen el cauce de la literatura comprometida, como certifican las narraciones de Juan y Luis Goytisolo, y de Juan Marsé.

³⁷⁴ *Idem.*

³⁷⁵ Juan Goytisolo, *El furgón de cola*, Seix Barral, Barcelona, 1976, p. 78.

1.5 LOS SESENTA: ANTOLOGÍAS Y PREMIOS

Los sesenta representaron la superación de la autarquía que había caracterizado al régimen franquista en las décadas precedentes; el comienzo de una liberalización en lo intelectual, en lo económico y en lo político, favorecida por la huelga de los mineros asturianos en la primavera de 1962.³⁷⁶ Pere Gimferrer aboceta el periodo al decir que “la realidad, durante estos años hasta el 62, es casi inmutable. En el año 62 hay una grieta con la huelga de Asturias, pero, aunque es un hecho que en aquel momento impresionó, no tuvo una repercusión inmediata en la sociedad”.³⁷⁷ Una impresión parecida la anota Jaime Gil de Biedma: “Entre los últimos meses de 1960 y los primeros de 1962, estuvimos los españoles sometidos a un laborioso proceso de reconversión psicológica de cuyo importe sólo después nos hemos hecho cargo: estábamos dejando de creer en la posibilidad de que el régimen franquista termine de otra manera que por muerte natural o por voluntaria despedida, y bastante improbable, retiro del invicto, tras la designación de un sucesor de toda confianza”.³⁷⁸ De alguna manera fue la etapa que impuso el prestigio de la imagen, impulsando a las revistas gráficas que a su vez promocionaron a la publicidad como nunca antes e introdujeron el arte pop. Mary Quant apuesta por la minifalda, expresión representativa de la liberación pero sobre todo del hedonismo y del sentido lúdico de la

³⁷⁶ En esta década comienza la decadencia del Régimen. José-Carlos Mainer retrata así al dictador en esos años: “Desde 1960, fue [Francisco Franco], sin embargo, el pulcro anciano de aire alelado que alternaba el traje de tres botones, chaleco y sombrero breve, con los atuendos de patrón de yate, de sabio jugador de golf (según el modelo impuesto por Eisenhower), paciente pescador de salmón o cazador al rececho. Desde 1970, los temblores de Parkinson, los olvidos frecuentes, la lágrima fácil, aconsejaron la humanización del modelo que se hizo inseparable de la forzada sonrisa y las risitas de perlas de la “Señora”, Carmen Polo”; “El otoño del miedo: la imagen fílmica y literaria de la decadencia de Franco”, en *Tramas, libros, nombres. Para entender la literatura española, 1944-2000*, Anagrama, Barcelona, 2005, p. 62.

³⁷⁷ Pere Gimferrer, *Itinerario de un escritor*, ed. cit., p. 22.

³⁷⁸ Jaime Gil de Biedma, “Carta de España (o todo era Nochevieja en nuestra literatura al comenzar 1965)”, en *El pie de la letra*, ed. cit., p. 200.

década. Las *boites* son sustituidas por las discotecas que introducen las luces estroboscópicas, esos juegos animados de jugar a la luz y al ritmo, como Lord Black, situada en Montjuïc.

En esa Barcelona saturada de cultura visual, reciben especial atención fotógrafos y cineastas, dibujantes de cómics y arquitectos, como Oriol Maspons, Colita, Xavier Miserachs, Oriol Bohigas, Ricardo Bofill, Óscar Tusquets, etcétera, que, según Gubern, “fueron las fuerzas de choque culturales del flanco óptico de la *gauche divine*”.³⁷⁹ La televisión en blanco y negro llega a los hogares. Años en que aparecieron los ingredientes de la “cultura de masas” así definida por Marshall MacLuhan y en que comienzan a circular profusamente dos palabras que la definen: el germanismo *kitsch* y el anglicismo *camp*. La alta cultura es desplazada ante el embate de la “vida contemporánea” representada por los tebeos y el audiovisual. Cataluña se transforma en una sociedad urbana y de clases medias. Mucho debió el despegue económico a la revolución que supuso el turismo, a la que siguió la del automóvil y la de los electrodomésticos, esos elementos que se filtraron para renovar todo desde lo cotidiano.

Se impuso la sociedad de consumo. La editorial Bruguera se expande a partir del mercado de los cómics y de la novela popular tomada por una infatigable Corín Tellado. En 1967, la Escuela Eina con el apoyo del italiano Gruppo 63 organizó un coloquio sobre arte comprometido y arte de vanguardia. Intervinieron en las jornadas integrantes del grupo de Barcelona junto con los jóvenes de la incipiente *gauche divine*: Carlos Barral, Castellet, Gil de Biedma, José Agustín Goytisolo, Gabriel Ferrater, J. V. Foix, Tàpies, Gabriel Celaya, Oriol Bohigas, Carmen de Maura, Esther Tusquets, etcétera, y, entre los italianos, Gillo Dorfles, Furio Colombo, Umberto Eco. De estas jornadas, nació el seminario de estética

³⁷⁹ Román Gubern, *op. cit.*, p. 157.

por el que desfilaron autores como Lucien Goldman, José María Castellet y Manuel Sacristán. Con Manuel Fraga Iribarne a la cabeza del Ministerio de Turismo, se inicia formalmente la apertura del régimen hacia el exterior. Rápidamente las costumbres se relajan mediante una permisividad que se hace de la vista gorda ante espectáculos de *strip-tease*. Esta liberalización moral no se acompaña de las libertades políticas de reunión, asociación y huelga. El encierro de intelectuales y estudiantes conocido como la *capuchinada*, pues se organizó en el convento capuchino de Sarrià, tuvo lugar en 1966, para expresar el apoyo al clandestino Sindicato Democrático de Estudiantes de la universidad de Barcelona. El encierro fue consecuencia del recién creado Sindicato, sobre el que el mayor de los Goytisolo se “honra de haber sido uno de los promotores de la idea, y uno de los 33 intelectuales que, junto con más de 500 estudiantes, permanecimos tres días encerrados en el Convento de los Capuchinos de Sarrià antes de pasar a los calabozos de la Vía Layetana”.³⁸⁰ Ese mismo año inicia la Revolución Cultural china. Los círculos culturales de Barcelona se empapan de todo cuanto llega de afuera, pero al mismo tiempo las visitas y estancias en el extranjero se suceden. El realismo social asumido en 1960 comienza a desplazarse ante la llegada de otros idearios y otros movimientos como los de mayo francés.

Es la década de los Beatles y de Woodstock (1969). Barcelona se convierte en la capital cultural de España. Muchos madrileños viajan asiduamente a la Ciudad Condal atraídos por la permisividad y el diseño. Como dice Gubern, “en la tosca división de funciones de aquella época, Madrid representaba la arcaica tradición mesetaria y Barcelona el cosmopolitismo ilustrado”.³⁸¹ José Manuel Caballero Bonald evoca la Barcelona de los

³⁸⁰ José Agustín Goytisolo, “Entrevista de Juan F. Marsal”, en Juan F. Marsal, *op. cit.*, p. 176.

³⁸¹ Román Gubern, *op. cit.*, p. 227.

cincuenta y sesenta en términos que no hacen sino confirmar las líneas anteriores: “No se me oculta [...] aquella Barcelona de los años cincuenta y sesenta, tan culturalmente encumbrada con relación a Madrid, provista de una burguesía epigonal de muy buenas maneras –esa que “veraneaba infinitamente en Villa Estefanía”– y de un censo intelectual sin duda relevante”.³⁸² A finales de esa década, ya se ha trasladado a Barcelona el contingente latinoamericano del *boom*, tutelado por Carmen Balcells, cuya nómina sigue sorprendiendo: Mario Vargas Llosa, José Donoso, Jorge Edwards, Sergio Pitlor, Manuel Puig, entre tantos.

³⁸² José Manuel Caballero Bonald, *La novela de la memoria*, ed. cit., p. 530.

1.5.1 VEINTE AÑOS DE POESÍA ESPAÑOLA 1939-1959 (1960)

Junto a la actividad desplegada en la redacción de *Laye*, otro factor de promoción fue la exhibición en un par de antologías colectivas. La más relevante, *Veinte años de poesía española* (1939-1959), ideada por José María Castellet y, según Carme Riera, iniciada en “el homenaje a Machado en Colliure el fin de semana de febrero de 1959 sirvió de punto de partida para la ‘operación generacional’”,³⁸³ confeccionada entre febrero y diciembre de ese año por Jaime Gil, Carlos Barral, José Agustín Goytisolo, además del propio Castellet que inauguró la colección Colliure de la editorial Seix Barral en 1960. A partir de la modernidad, del prestigio de lo actual y del crédito de lo inesperado, la antología, sin desprenderse de su interés histórico, opera como instrumento que anuncia lo nuevo y la novedad; se transforma en una herramienta para irrumpir en un momento con una nueva propuesta poética o literaria. Así, en ocasiones presentan una nueva poética defendida por escritores avezados o registran el advenimiento de una joven promoción literaria. Desde finales del siglo XIX, el interés y la naturaleza de los florilegios y selectivos han estado al servicio de lo actual, como expresión de la velocidad que desvanece la novedad resaltando su efímera intención. La antología a veces es originaria; otras, original. En ocasiones, realista y, en otras más, exhibe rasgos de un bizarro misticismo. Hay antologías críticas y, también, las hay mostrativas; pueden consignar un momento, o bien una historia, o bien adscribirse a determinada tradición que, a su vez, se inscribe en la tradición. Los ramilletes o selecciones se adaptan al tiempo y también a la historia. Por momentos parecen hormas ajustadas a la medida del deseo y, por otros, toman la temperatura de una decepción. Esta abundancia de sentidos de la antología no sólo habla de la dificultad de su estudio en tanto

³⁸³ Carme Riera, *La Escuela de Barcelona*, ed. cit., p. 167.

que soporte o escaparate de determinados ejercicios literarios, sino de una complejidad de significados que la vuelve casi indecible a la hora de justificar su estudio o de proponer uno en particular.³⁸⁴ Sin embargo, las selecciones preparadas por un grupo de jóvenes casi siempre buscan situarse en determinado medio cultural, lo que las vuelve instrumentos publicitarios al servicio del colectivo antes que un muestrario de la obra de los autores incluidos.

El homenaje literario dedicado a Antonio Machado tuvo lugar los días 21, 22 y 23 de febrero de 1959, en la localidad francesa de Collioure. Se planeó para “reencontrar a los dos grupos de exiliados, los de dentro y los de fuera”.³⁸⁵ La intención política del encuentro es confirmada por Caballero Bonald: “Fue un acontecimiento que alcanzó a efectos políticos una considerable resonancia. [...] En Collioure [sic] se reunió prácticamente el grueso de los intelectuales de dentro y de fuera de España –más bien de Barcelona y París– implicados en la lucha antifranquista, con inclusión de personas de tan varia ideología como podían ser el republicano Pablo de Azcárate, el monárquico Antonio de Senillosa o el comunista Jorge Semprún, alias Federico Sánchez”.³⁸⁶

Carlos Barral refiere que hubo una estrecha colaboración en los preparativos por parte del Partido Comunista de España y del Partido Socialista Unificado de Cataluña, representados respectivamente por Jorge Semprún y Francesc Vicens.³⁸⁷ Riera ha estudiado pormenorizadamente el encuentro en la localidad francesa cuyos actos más importantes

³⁸⁴ La dificultad a la hora de establecer una clasificación de la antología la expone involuntariamente José Francisco Ruiz Casanova, “Tipología de las antologías poéticas”, en *Anthologos: poética de la antología poética*, Cátedra, Madrid, 2007, pp. 119-140.

³⁸⁵ Carme Riera, *La Escuela de Barcelona*, ed. cit., p. 172. Todavía en 1975 José María Castellet denunciaba la animadversión de la que era objeto Antonio Machado en España por parte del mundillo cultural oficial: “Han pasado treinta y seis años desde la muerte de Antonio Machado y una vieja y rencorosa inquina oficial persiste en contra del poeta”; en “Antonio Machado: un centenario”, en *Literatura, ideología y política*, Anagrama, Barcelona, 1976, p. 121.

³⁸⁶ José Manuel Caballero Bonald, *La novela de la memoria*, ed. cit., p. 582.

³⁸⁷ Carlos Barral, *Memorias*, ed. cit., p. 426.

tuvieron lugar “ante la tumba de Machado en el pequeño cementerio y en el cuarto en el que murió el poeta en la pensión de madame Quintana”.³⁸⁸ La historiadora dice que los actos se redujeron a “una conmemoración político-literaria” a cargo de José Herrera Petere, “discurso trémulo” según Barral.³⁸⁹ La intervención de Petere se ciñó a la lectura de un largo poema titulado *A Antonio Machado*, escrito en 1959 pero publicado en 1965, en donde deja constancia de los veinte años pasados:

Veinte años van
veinte furiosos túneles...
y al fin esta máquina en llamas del instante
se detiene bebiendo
un momento en la rampa
jadeante la Juventud de España a recordar...³⁹⁰

Los escritores catalanes que acudieron a Colliure los enlista Barral: “nosotros, los de siempre, éramos los Goytisolo, José Agustín y Juan, José María Castellet, José Ángel Valente, [Ángel] González, Gil de Biedma, Costafreda y yo”.³⁹¹ El tributo, además, reafirmó la personalidad del grupo de Barcelona como anota Jaime Gil: “Para nosotros, además, una afirmación de grupo”.³⁹² Según el poeta, uno de los acuerdos que se adoptaron en Colliure fue una “manifiesto o declaración “de Colliure” por iniciativa de Carlos Barral a la que se sumaron inmediatamente José Agustín Goytisolo y José María Castellet, además de Gil de Biedma.³⁹³ No es azar que *Veinte años* esté presidida por la elocuente dedicatoria: “A la memoria de Antonio Machado, en el XX aniversario de su muerte”, que a la vez que

³⁸⁸ Carme Riera, *La Escuela de Barcelona*, ed. cit., p. 173.

³⁸⁹ Carlos Barral, *Memorias*, ed. cit., p. 428.

³⁹⁰ José Herrera Petere, *A Antonio Machado*, bilingüe y trad. al francés de Alfonso Jiménez, Club du Poème, Ginebra, 1965, s. p.

³⁹¹ Carlos Barral, *Memorias*, ed. cit., p. 426.

³⁹² Jaime Gil de Biedma, *Diarios*, ed. cit., p. 337.

³⁹³ *Ibid.*, p. 338.

refería el hecho originario del homenaje en Colliure para el grupo, reconocía el magisterio del poeta.

Poco hay que añadir al pormenorizado análisis de Riera, ni tampoco a sus reflexiones en torno a la selección posterior, *Un cuarto de siglo de poesía española*, aparecida bajo el mismo sello en 1965.³⁹⁴ Sin embargo, conviene precisar para estas páginas determinados asuntos asociados con *Veinte años*. La antología representa un proyecto del grupo pospuesto reiteradamente desde los años de *Estilo* y *Laye*, a pesar de que ésta reunió algunas muestras de lo que José María Castellet denominó “Antologías para *Laye*”, un programa que, según Riera, consistía en publicar la poesía de los autores del grupo en las páginas de la revista para luego integrarse en un volumen formal.³⁹⁵ Jaime Gil le confiesa a Carlos Barral, en una misiva reproducida en el diario de 1956, que quizás deberían replantearse los poemas enviados a *Botteghe*, puesto que la revista italiana “tiene por norma publicar solamente inéditos, y para entonces es muy posible que la *Antología* de *Laye* haya aparecido ya”.³⁹⁶ Carlos Barral en *Los años sin excusa* relaciona íntimamente el proyecto de las “Antologías para *Laye*” con la de *Veinte años de poesía española* a raíz del homenaje a Antonio Machado: “La maniobra de taller para la redacción de la antología debió comenzar enseguida, es curioso, después de años de titubeos ante el proyecto de la que debió ser Antología de *Laye*, una directa codificación del grupo barcelonés”.³⁹⁷

³⁹⁴ *Veinte años* es uno de los florilegios poéticos más estudiados de la literatura española del siglo XX. No obstante, con el fin de contextualizar debidamente su aparición, es conveniente revisar el estudio de Emili Bayo, “La década de los sesenta: Poesía social de Leopoldo de Luis”, en *La poesía española en sus antologías (1939-1980)*, t. 1, Universitat de Lleida- Pagés Editores, Lérida, 2004.

³⁹⁵ Carme Riera, *La Escuela de Barcelona*, ed. cit., p. 176. Junto a este proyecto, merece mencionarse otro relacionado con florilegios de carácter histórico y literario, como apunta Caballero Bonald: “Entre otros planes inmediatos, Barral tenía previsto ir publicando, aunque nunca fraguó el proyecto, unas antologías cíclicas de la poesía española. A mí me ofreció preparar la correspondiente al barroco”, en *La novela de la memoria*, ed. cit., p. 538.

³⁹⁶ Jaime Gil de Biedma, *Diarios*, ed. cit., p. 104.

³⁹⁷ Carlos Barral, *Memorias*, ed. cit., p. 433.

También insiste en ello Jaime Gil en carta a José Ángel Valente, en noviembre de 1959: “El proyecto de libro colectivo ya está en marcha. Carlos se ha dirigido a todos los presuntos colaboradores y las respuestas han sido, casi sin excepción, entusiastas”.³⁹⁸ No hay duda de que desde tiempo antes, el grupo había manifestado su voluntad de darse a conocer a través de diversos medios. De manera muy visible, mediante una antología que recogiera poemas representativos de cada uno de los integrantes. Diferentes causas habían pospuesto sucesivamente el proyecto, como la cancelación de *Laye* en cuyas páginas se publicaron las primeras tentativas, que, por fin, cobra forma durante la estancia en el pueblo francés.

En las páginas de la revista únicamente aparecieron con esa finalidad las aportaciones de “ocho hermosos poemas”³⁹⁹ de Alfonso Costafreda⁴⁰⁰ y las de Jaime Ferrán.⁴⁰¹ Carlos Barral apunta en *Los años sin excusa* que desde Colliure comienza a planear la promoción del grupo de Barcelona: “La operación en cuyo inicio debí pensar mucho aquellos días, comportaba dos movimientos independientes. Uno era cuestión de taller: la redacción de una antología con la pretensión de replantear el presente de la poesía española y de sus raíces inmediatas. El otro era una lenta gestión editorial, aun contando con la evidente disponibilidad de los protagonistas”.⁴⁰² La gestación de la antología fue complicada, puesto que afloraron desencuentros entre algunos miembros del grupo, así como amenazas explícitas de exclusión. Hay constancia pública de la oposición de Jaime

³⁹⁸ Jaime Gil de Biedma, “Carta a José Ángel Valente. 30 de noviembre de 1959”, en *El argumento de la obra*, ed. cit., p. 206.

³⁹⁹ Jaime Gil de Biedma, “Después de la muerte de Alfonso Costafreda”, en *El pie de la letra*, ed. cit., p. 238.

⁴⁰⁰ Alfonso Costafreda, “Tierra sin sentido”, en “Antología para Laye”, *Laye*, núm. 23 (1953), pp. 97-103.

⁴⁰¹ Jaime Ferrán, “Cuando estoy más cansado”, en “Antología para Laye”, *Laye*, núm. 24 (1954), pp. 51-58.

⁴⁰² Carlos Barral, *Memorias*, ed. cit., p. 432.

Gil a la inclusión de poemas de Alfonso Costafreda, debido a que éste “el poeta establecido, menospreciaba mis versos y eso me hacía sufrir”.⁴⁰³ Pocos años antes, Jaime

Gil apuntaba en uno de sus diarios:

Anteanoche me llamó [Barral] para prevenirme que Castellet consideraba mi exclusión de su *Antología* por ser un poeta inédito, y ayer nos reunimos en casa con el mismo Castellet y con Isabel y con Joan Ferraté para leer mis poemas de este verano. José María, que jura y perjura por la poesía social, acabó requiriendo mi participación. Carlos ha estado muy generoso en este asunto y le estoy muy agradecido.⁴⁰⁴

Fuera de estos desencuentros y divergencias, Riera precisa que no hubo tareas o responsabilidades acotadas y parciales por parte de Castellet, Barral, Gil de Biedma y Goytisolo en la confección de la antología, sino que “todos intervinieron en todo”.⁴⁰⁵ Pero la participación colectiva no les eximió de cierto acuerdo entre ellos, pues “aunque la idea es de todos y la *Antología* se hace en grupo, la responsabilidad recae en Castellet, que asume, según un pacto establecido entre los cuatro, las posibles consecuencias”.⁴⁰⁶

El propósito de la selección no era otro que postular el realismo social en la poesía para lo que necesitaban encontrar un contrapunto que les permitiera legitimarlo.⁴⁰⁷ Ese extremo lo hallaron en el simbolismo.⁴⁰⁸ Para ello, Castellet leyó a modo el ensayo de Edmund Wilson, *The Axel's Castle* (1931), por mediación de Jaime Gil: “Me había interesado mucho el *Axel's Castle* de Wilson, que me pasó Jaime Gil de Biedma cuando

⁴⁰³ Jaime Gil de Biedma, “Después de la muerte de Alfonso Costafreda”, en *El pie de la letra*, ed. cit., p. 238.

⁴⁰⁴ Jaime Gil de Biedma, *Diarios*, ed. cit., p. 324.

⁴⁰⁵ Carme Riera, *La Escuela de Barcelona*, ed. cit., p. 179.

⁴⁰⁶ *Ibid.*, p. 181.

⁴⁰⁷ En la carta referida a Valente, Jaime Gil ofrece las pautas de ese “libro colectivo” que finalmente desembocó en *Veinte años de poesía española*, en unos términos que contradicen lo que finalmente fue: “se trata de hacer algo más documental que doctrinal: nada de teorizar acerca del realismo [...] sino que cada cual hable de la propia actitud realista y del por qué y el cómo ha llegado a ella”, en *El argumento de la obra*, ed. cit., p. 206.

⁴⁰⁸ La idea de que *Veinte años* representa el fin del simbolismo y la emergencia del realismo social, por lo que también ha sido llamada “antología-manifiesto”, además de en Carme Riera, se encuentra en muchos otros críticos como Caballero Bonald y Ruiz Casanova.

escribí el prólogo de *Veinte años de poesía española*".⁴⁰⁹ El texto del norteamericano se levanta sobre la premisa que concluye la introducción: "La historia literaria de nuestro tiempo es, en gran parte, la del desarrollo del simbolismo y de su fusión o conflicto con el naturalismo".⁴¹⁰ Los reparos de Riera hacia la escasez exhibida por Castellet sobre estudios y ensayos acerca del simbolismo estarían más que justificados si el propósito hubiera sido esclarecer el significado del movimiento. Pero en ningún momento parece que lo haya sido. En realidad, la descalificación sistemática sólo se explica por la necesidad de promover el realismo social; un tipo de literatura que el propio Wilson parecía augurar al final de su ensayo: "los escritores de una nueva reacción encaminados hacia el estudio del hombre en relación con el prójimo y la sociedad se aprovecharán de la técnica e inteligencia nuevas del simbolismo".⁴¹¹ *Veinte años* se inscribe dentro de las antologías de grupo, como parte de una estrategia publicitaria de un colectivo que busca posicionarse en un panorama literario más amplio. Desde este punto de vista guarda estrechas semejanzas con el muestrario de Gerardo Diego, *Poesía española* (1932). Si éste promovió a los poetas del 27, la de Castellet, al grupo de Barcelona. Diego recoge en el prólogo a la edición de 1934 esas palabras que son ya un lugar común cuando se habla a propósito de cualquier antología:

Yo ya sé que una antología es siempre un error. Error para el propio antólogo al momento siguiente de ultimarla y error más de bulto y sin disimulo ante la posteridad (que, a su turno, también se equivoca). Hay que aceptar ese riesgo inevitable con sinceridad y buena fe, porque el error mismo es el día de mañana un hecho histórico que ilustra y completa el conocimiento de la época.⁴¹²

⁴⁰⁹ José María Castellet, *Los escenarios de la memoria*, ed. cit., p. 206.

⁴¹⁰ Edmund Wilson, *El castillo de Axel. Estudios sobre literatura imaginativo de 1870-1930*, trad. Luis Maristany, CUPSA, Madrid, 1969, p. 27.

⁴¹¹ *Ibid.*, p. 227.

⁴¹² Gerardo Diego, "Prólogo a la edición de 1934", en *Poesía española. Antología*, Taurus, Madrid, 1985, p. 21.

Castellet asume desde el principio el “error consignado por Diego” para someterlo al interés común, amparado además en una responsabilidad que en todo caso corresponde a un futuro imprevisible. Las ideas del crítico, al menos en lo fundamental, ya habían sido vertidas en uno de los capítulos del mencionado *La hora del lector*, ensayo publicado en 1957, en donde señalaba que “la suerte de la literatura está ligada, estrechamente vinculada, a la suerte de la humanidad, en todos sus aspectos, como está sujeta y vinculada a todas las evoluciones, sociales y políticas, que en el mundo tienen lugar”.⁴¹³ José María Castellet admite en el prólogo al florilegio su desconfianza hacia Edmund Wilson, representante en su opinión de una “concepción estática” pues “nos ofrece una valoración puramente comparativa de la literatura, poniendo a los autores y a sus obras en función unos de otros, a lo largo de la historia, sin que de tales comparaciones se obtengan más que conclusiones de carácter curioso, cuya interpretación objetiva queda siempre en el aire”.⁴¹⁴ Por el contrario, se adhiere a la tesis de Christopher Caudwell, consignada en *Illusion and Reality*, quien postula que “es imposible comprender la poesía moderna, a menos que la entendamos históricamente, es decir, en movimiento”.⁴¹⁵ La directriz historicista, pertinente para la defensa del tipo de poesía que al grupo le interesaba publicitar, no olvida referir una pertinente cita de T. S. Eliot, autor de cabecera entonces para los catalanes, no sin ciertos reparos aclarados a pie de página: “lo primordial en todo crítico es su aptitud para seleccionar el buen poema y rechazar el malo; reconocer el buen poema nuevo que

⁴¹³ José María Castellet, *La hora del lector*, ed. cit., p. 97.

⁴¹⁴ José María Castellet, “Justificación”, en *Veinte años de poesía española 1939-1959*, Seix Barral, Barcelona, 1960, p. 15

⁴¹⁵ En *ibid.*, p. 14. De hecho, La antología se inaugura con el siguiente epígrafe de este autor que recoge esas palabras: “Es imposible comprender la poesía moderna, a menos que la entendamos históricamente, es decir, en movimiento. De un estudio de la poesía como “estática de arte”, no podremos sacar más que fórmulas muertas, congeladas, cosificadas. Eso es particularmente cierto, cuando la poesía es el producto orgánico de toda una sociedad violentamente en movimiento”, en *ibid.*, s. p.

responde propiamente a las nuevas circunstancias es la mejor prueba de su aptitud”.⁴¹⁶ En consecuencia, Castellet deshecha “la antología de tipo “comparativo” y de carácter “no-histórico”, con objeto de “mostrar esencialmente el carácter dinámico de la evolución de la poesía durante un período muy preciso de tiempo y dentro de una determinada sociedad”.⁴¹⁷ El crítico dejaba así abierta la puerta a la urgencia de que la literatura diera cuenta de la sociedad, proscribiendo la imagen del hombre de letras encerrado en su torre de marfil, para ofrecer una escritura al servicio de las circunstancias. El criterio historicista operaba como cedazo para una selección de poetas y poemas cuyo ordenamiento fue cronológico. Justamente éste fue el pretexto para incluir a los poetas de Barcelona, algunos de los cuales apenas habían publicado su primer poemario, al “intentar reflejar con mayor realismo, esa creciente complejidad y riqueza de nuestra poesía, dando paso a los más jóvenes poetas, aun con el riesgo de que alguno de ellos no alcance en el futuro la importancia que sus obras presagian”.⁴¹⁸ La “Justificación” que precede a la “introducción”, pensada y meditada, pone sobre aviso al lector, tanto las referencias críticas como los argumentos en torno a la selección de los materiales persiguen el mismo objetivo: la presentación en sociedad de los poetas de Barcelona.

Por eso las razones de Castellet no sólo están condicionadas sino moldeadas de acuerdo a los intereses de la antología tal y como declara al final de la introducción: “como escritor consciente, como intelectual responsable, el poeta no debe olvidar que si bien no depende solamente de él el advenimiento de la paz, sí depende de la voluntad de los pueblos y, por consiguiente, de aquel del que él mismo forma parte y al que con sus obras

⁴¹⁶ En *ibid.*, p. 16. La nota a pie de página de Castellet dice: “Nótese que incluso en esta cita de Eliot aparece una cierta concepción historicista, evocada en las locuciones «poema nuevo» y «nueva circunstancia».” La cita de Eliot procede de *Función de la poesía y función de la crítica*, ed. cit., p. 46.

⁴¹⁷ *Ibid.*, pp. 17-18.

⁴¹⁸ *Ibid.*, p. 20.

debe intentar alcanzar, para ayudarle en la toma de conciencia de sí mismo y de sus responsabilidades históricas”.⁴¹⁹ Esta conclusión autoriza el estudio introductorio que arremete en contra del simbolismo a condición de reafirmar sus tesis: “el poeta realista de hoy se siente llamado a un quehacer histórico”;⁴²⁰ el escritor, igual entre los demás hombres, “participa con ellos en una misma empresa social”;⁴²¹ comparte con sus semejantes su “experiencia real y personal” consignada en el poema;⁴²² y se esfuerza por “devolver a la palabra la función comunicativa de un significado inmediato y real”.⁴²³ Resulta incuestionable la afinidad de Castellet con las ideas en torno al intelectual comprometido defendidas por Jean-Paul Sartre que en esos momentos eran compartidas por la mayoría del grupo. La introducción perseguía desde luego bosquejar el panorama de la poesía española entre 1939 y 1959, pero también expresar a la manera de un manifiesto la adhesión hacia una manera de entender la tarea literaria y cultural. El compromiso del intelectual no era opción y en torno a este compromiso debía articularse la literatura.

El último apartado de la “introducción” a *Veinte años*, “Hacia un realismo histórico”, se detiene en los poetas de la “nueva generación”, que incluye, entre otros, a Claudio Rodríguez, José Ángel Valente, Ángel Crespo, José Agustín Goytisolo, Carlos Barral, Jaime Ferrán y Jaime Gil de Biedma. Según Castellet, lo común a todos ellos es que “llegan a adquirir una cierta conciencia poética común, que se manifiesta abiertamente en público, con motivo de la conmemoración del XX aniversario de la muerte de Antonio Machado”.⁴²⁴ La “conciencia poética común” se traduce “en la sencillez expresiva” y el

⁴¹⁹ *Ibid.*, p. 36.

⁴²⁰ *Ibid.*, p. 34.

⁴²¹ *Idem.*

⁴²² *Ibid.*, p. 35.

⁴²³ *Idem.*

⁴²⁴ *Ibid.*, p. 100.

lenguaje coloquial” a semejanza del poeta de *Campos de Castilla*, pero también en la actitud ante las circunstancias que viven:

Su tema es el hombre histórico que pertenece a un mundo en transformación y al que, tenga o no conciencia de ello, las circunstancias urgen dramáticamente, obligándole a comprometerse con su tiempo. En este sentido, la obra de algunos de esos poetas tiende a ser autobiográfica, a consecuencia de su necesidad de efectuar una toma de conciencia histórica y de clase que les permita vincular su poesía con su vida cotidiana, con sus responsabilidades ciudadanas. Por ello, se dice que escriben poesía “social”.⁴²⁵

Al crítico no se le escapa la ambigüedad en que puede incurrir el vocablo “social” que precisa de manera inmediata al decir que “en un sentido sí es válida la utilización del adjetivo social, referido a los poetas de la nueva generación, ya que tienden a expresar en sus poemas las experiencias sociales propias o tipificadas que hasta hace pocos años eran materia propia de la novela y el teatro”.⁴²⁶ En consecuencia equipara esta poesía de carácter narrativo con la escritura de los narradores contemporáneos a los poetas, entre los que destacan Juan Goytisolo, Rafael Sánchez Ferlosio, Luis Goytisolo, Jesús Fernández Santos, Antonio Ferrer o Juan García Hortelano. Esta observación le lleva a Castellet a formular la existencia de “una unidad generacional”, en razón de la edad y de las experiencias vividas, siendo particularmente significativas las relativas a la guerra civil que coincide con la infancia de la mayoría. Esa vivencia “les lleva [...] a un realismo que se quiere histórico y que alcanza o no ese calificativo según su capacidad de interpretación de la realidad y, especialmente, según su voluntad de transformación de la misma”.⁴²⁷ No es que el realismo histórico en lo poético fuese una alternativa más, sino que era la alternativa para los jóvenes poetas. Puede discutirse la aseveración, pero parece incontrovertible que el realismo crítico

⁴²⁵ *Ibid.*, p. 102.

⁴²⁶ *Ibid.*, p. 103.

⁴²⁷ *Ibid.*, pp. 103-104.

a partir de ese momento irrumpe como la estética más apropiada para la expresión literaria promovida dentro del grupo de Barcelona. Con objeto de legitimar esta elección, Castellet enumera a los poetas españoles que de una manera u otra ya habían transitado por ella y que, además, obran como guías inobjetable de la poesía española del siglo XX: Antonio Machado, Rafael Alberti, Luis Cernuda, Gabriel Celaya, Blas de Otero, José Hierro, Eugenio de Nora, etcétera. José María Castellet escoge, dentro de los barceloneses, poemas de Jaime Ferrán, José Agustín Goytisolo, Jaime Gil de Biedma y Carlos Barral, excluyendo por los motivos aducidos a Alfonso Costafreda, y a Gabriel Ferrater que todavía no había publicado. Carlos Barral colabora en *Veinte años* con los poemas “Puente” (1956), integrado en *Metropolitano*, y “Baño de doméstica (1936)”, incluido por primera vez en “Tres poemas autobiográficos”, en el número XXXV de *Papeles de Son Armadans*, en 1959.⁴²⁸ Jaime Gil de Biedma entregó “Piazza dei popolo”, publicado en *Papeles de Son Armadans*, en el número IX de 1956; “Infancia y confesiones” y “Vals del aniversario” que luego formaron parte de *Compañeros de viaje* (1959).⁴²⁹ Las aportaciones del mayor de los Goytisolo fueron “Alguna noche” y “Como la piel de un fruto”, de *El retorno* (1955); “Sin saber cómo” y “Escrito en Oropesa”, procedentes de “Seis poemas” (1957); y “Los celestiales” de *Salmos al viento* (1958).⁴³⁰ Por último, la poesía de Jaime Ferrán del libro *Poemas del viajero* (1954), “Poemas de Mettlach (Fragmento)”.⁴³¹

La antología recibida con expectación causó el consiguiente revuelo que sin duda era uno de sus objetivos si se considera como una estrategia más de posicionamiento, como

⁴²⁸ *Ibid.*, pp. 359-361 y 389-390. Carlos Barral, “Tres poemas autobiográficos”, *Papeles de Son Armadans*, núm. XXXV (1959), p. 193.

⁴²⁹ *Ibid.*, pp. 335-337 y 391-394. Jaime Gil de Biedma, “La lágrima. Piazza dei popolo”, *Papeles de Son Armadans*, núm. IX (1956), p. 287.

⁴³⁰ *Ibid.*, pp. 310-311, 362-363 y 375-377. “Seis poemas” se publicaron con este mismo título en *Papeles de Son Armadans*, núm. XII (1957), p. 310.

⁴³¹ *Ibid.*, pp. 291-292.

reconoce Jaime Gil en carta a Caballero Bonald: “habrás visto ya que en torno a la antología de José María Castellet se ha levantado bastante polvareda”.⁴³² Gil de Biedma precisa el “inexplicable escozor de los del 27, patente en Aleixandre y en Guillén, y, por vía de herencia, en Claudio Guillén”, además de Manuel Mantero.⁴³³ En efecto, Claudio había publicado en *Ínsula* “José María Castellet y la crítica literaria” que, en opinión de Jaime Gil, era un acto “de semiprotesta contra la tesis castelletianas”.⁴³⁴ En esas páginas, el crítico denunciaba la manipulación de la perspectiva elegida por el antólogo: “Castellet, a mi ver, so capa de hacer crítica histórica, nos ofrece realmente un manifiesto literario”.⁴³⁵ Las palabras de Guillén debieron incomodar al autor de *Compañeros de viaje*, pues remitió una carta “Al director de la revista *Ínsula*”, en noviembre 20 de 1960. Expone su inconformidad con las tesis defendidas por Claudio.⁴³⁶ Quizás los reparos de los maestros del 27 hacia la antología de Castellet se fincaban en el paulatino distanciamiento de Jaime Gil hacia ellos, como corrobora en carta a María Zambrano en 1963: “Han perdido el arte de saber envejecer, tan hermoso y tan clásico –cuando escribo esto pienso especialmente en los poetas del 27, entre los cuales sólo Cernuda me parece tenerlo: qué pena da ver a dos grandes como Guillén y Aleixandre, metidos a reescribir su historial de poetas y a hacer una poesía *à la page*, que naturalmente no logra auténticamente estarlo”.⁴³⁷ Más extemporáneas resuenan las reticencias de Manuel Mantero quien recordaba que su primer libro de poemas, *Mínimas del ciprés y los labios* (1958), resultó una anomalía en su

⁴³² Jaime Gil de Biedma, “Carta a José Manuel Caballero Bonald. 15 de noviembre de 1960”, en *El argumento de la obra*, ed. cit., p. 219.

⁴³³ Carme Riera, *La Escuela de Barcelona*, ed. cit., pp. 219-220.

⁴³⁴ Jaime Gil de Biedma, “Carta a José Manuel Caballero Bonald. 15 de noviembre de 1960”, en *El argumento de la obra*, ed. cit., p. 220.

⁴³⁵ Claudio Guillén, “José María Castellet y la crítica literaria”, *Ínsula*, núms. 166-167 (1960), pp. 4-5.

⁴³⁶ Ver Jaime Gil de Biedma, “Carta al director de la revista *Ínsula*”, en *El argumento de la obra*, ed. cit., pp. 221-223.

⁴³⁷ Jaime Gil de Biedma, “Carta a María Zambrano. 9 de octubre de 1963”, en *ibid.*, p. 255.

momento ya que “escribir versos amorosos por aquellas fechas de los años cincuenta era algo tan exótico como no escribirlos en nuestros días [1972]”, para concluir que “nunca me importó demasiado la moda, aunque no la desprecio. Y escribo para mí mismo, no para la inmensa minoría ni la inmensa mayoría. (¡Qué manía de inmensidades...!)”.⁴³⁸

La siguiente selección, *Un cuarto de siglo de poesía española*, publicada también por Seix Barral en 1965, sigue en todo a su antecesora, si bien con enmiendas, correcciones y añadidos ya registrados por Carme Riera.⁴³⁹ En realidad, se trata de un florilegio cuyo propósito era consolidar el primero, lo que repercute tanto en una convicción con atenuantes como en la ausencia de un nuevo objeto. Emili Bayo precisa “un detalle digno de mención” que no es otro que poetas del grupo de Barcelona o afines a éste “tiene incluidos en la selección tantos o más poemas que otros muchos autores mayores y prestigiosos”.⁴⁴⁰ Conviene, en todo caso, señalar la afirmación de Carme Riera por la que “en 1965 la poesía del realismo está de capa caída y la marea de la poesía social ya es descendente”.⁴⁴¹

Entre el 18 y el 25 de mayo de 1959, escritores españoles de todas generaciones se reunieron en el hotel Formentor a instancias de Camilo José Cela para unas “conversaciones poéticas” a las que también asistieron Carlos Barral, Jaime Gil de Biedma, José Agustín Goytisolo y Gabriel Ferrater quienes departieron con poetas de la generación del 27, así Dámaso Alonso, Vicente Aleixandre y Gerardo Diego, y con los de la promoción inmediatamente anterior a la suya, como Blas de Otero, Gabriel Celaya o José Hierro; a la vez, en Barcelona, Pedro Salinas y Carlos Barral habían convocado al “Primer

⁴³⁸ Manuel Mantero, “A modo de introducción”, en *Poesía (1958-1971)*, Plaza y Janés, Barcelona, 1972, p. 13.

⁴³⁹ Carme Riera, *La Escuela de Barcelona*, ed. cit., pp. 239-241.

⁴⁴⁰ Emili Bayo, *op. cit.*, t. 1, p. 135. El estudioso ofrece el recuento siguiente: Gil de Biedma con seis poemas, José Agustín Goytisolo y José Ángel Valente con siete.

⁴⁴¹ *Ibid.*, p. 240.

Coloquio Internacional sobre Novela”, al que acudieron, entre otros, los narradores españoles Juan Goytisolo y Ana María Matute y, entre los extranjeros, Henry Green, Italo Calvino y Alain Robbe-Grillet. Barral establece una íntima relación entre ambos eventos: “A mí me parece que la cosa se inició realmente con el descubrimiento de Juan García Hortelano, en el premio Biblioteca Breve concedido [...] durante el Coloquio Internacional sobre Novela que siguió, sin solución de continuidad, a las Conversaciones Poéticas organizadas por Camilo José Cela en el Hotel Formentor, en la bahía de ese hermoso nombre, en Mallorca”.⁴⁴² Jaime Gil, con motivo de “una estancia relámpago”,⁴⁴³ dejó un poema como testimonio de esas “conversaciones poéticas” titulado precisamente así e incluido en *Moralidades* (1966):

A la orilla del mar,
entre geranios,
en el pequeño pabellón bajo los pinos
las conversaciones empezaban.
Sólo muy vagamente
recuerdo lo que hablamos –la imprecisión de hablar–,
la sensación de hablar y oír hablar
es lo que me ha quedado, sobre todo.⁴⁴⁴

En la misma localidad mallorquina, Barral, con la colaboración de Giulio Einaudi,⁴⁴⁵ reunió en 1960 a editores europeos para crear el Premio Formentor y el Prix International de

⁴⁴² Carlos Barral, *Memorias*, ed. cit., p. 439.

⁴⁴³ Jaime Gil de Biedma, “Carta a José María Caballero Bonald. 26 de mayo de 1959”, en *El argumento de la obra*, ed. cit., p. 202.

⁴⁴⁴ Jaime Gil de Biedma, *Las personas del verbo*, ed. cit., p. 96. *Moralidades* se publicó en la editorial mexicana Joaquín Mortiz. La elección de esta casa editorial preveía posibles objeciones por parte del aparato censor, como el poeta le confiesa a Esther Tusquets: “Como es posible que tenga dificultades con la censura y no quiero publicarlo mutilado, acaso haya que recurrir finalmente a Méjico o a París”; en efecto la censura le denegó el permiso para publicarlo en España. “Carta a Esther Tusquets. 7 de diciembre de 1964”, en *El argumento de la obra*, ed. cit., p. 293.

⁴⁴⁵ Jorge Herralde ha dejado constancia en reiterados espacios de la importancia de Giulio Einaudi en el contexto editorial europeo de la década de los sesenta: “La curiosidad intelectual por lo que pasaba fuera de Italia fue para Einaudi, como es natural, inagotable. Así, la creación del Prix International des Éditeurs y el Prix Formentor de 1961, junto con Barral, Gallimard, Rowohlt y otros grandes editores, bajo la coordinación

Littérature, que le llevó a decir que “Formentor se convirtió en un lugar familiar o en una referencia constante para la vanguardia de la edición europea y en el ágora literaria más importante y famosa de la década de los años sesenta”.⁴⁴⁶ Caballero Bonald indica el propósito de los esfuerzos de Carlos Barral quien “ya era por entonces el más solvente editor español y uno de los más conspicuos profesionales europeos del ramo”, dirigidos a “facilitar a la sociedad lectora, es decir, a unos cuantos miles de españoles, un catálogo indispensable y rigurosamente selecto de las literaturas europeas universales. Fundó para ello [...] la colección Biblioteca Breve y, algo después, la Formentor, donde fue publicando la más exigente nómina literaria de aquellos años medioseculares”.⁴⁴⁷ Jorge Herralde cuenta de la colaboración entre editores para constituir el Premio Formentor: “Carlos Barral también participó activamente, con editores como Gallimard y Einaudi, en la creación del Premio Formentor, junto con Jaime Salinas, secretario general del Premio, de gran resonancia internacional”.⁴⁴⁸ Barral ha registrado en *Los años sin excusa* la lista de editores involucrados en los dos premios: “Los editores eran Claude Gallimard, Giulio Einaudi, Barney Rosset, George Weidenfeld, Hainrich Ledig-Rowohlt, George Svensson y yo”;⁴⁴⁹ por otro lado, operaban las delegaciones. Así, un premio sería concedido por los editores y el otro por las respectivas delegaciones:

Ambos premios, dotado cada uno con diez mil dólares, se fallaría simultáneamente en Formentor, la primera semana de mayo de cada año, discernido uno, el Formentor, por los propios editores, que se reunirían asistidos de sus asesores en sesiones secretas de debate y votación, y el otro por las delegaciones, libremente compuestas al arbitrio de los editores, por especialistas, escritores y críticos en número indeterminado.⁴⁵⁰

de Jaime Salinas, que se convertiría también a su vez en el gran editor que todos conocemos”, en *Opiniones mohicanas*, Aldus, México, 2000, p. 102.

⁴⁴⁶ Carlos Barral, *Memorias*, ed. cit., p. 466.

⁴⁴⁷ José Manuel Caballero Bonald, *La novela de la memoria*, ed. cit., p. 537.

⁴⁴⁸ Jorge Herralde, *op. cit.*, pp. 98-99.

⁴⁴⁹ Carlos Barral, *Memorias*, ed. cit., p. 488.

⁴⁵⁰ *Idem.*

José María Espinás informaba puntualmente en las páginas de la revista *Destino* sobre las discusiones mantenidas en la localidad mallorquina entre los días 2 y 5 de mayo; en particular, considera los debates mantenidos en el “Club de los Poetas” acerca de las políticas editoriales.⁴⁵¹ Además, registra la nómina de los invitados: Monique Lange, Roger Nimier, Dionys Mascolo, Michel Mohrt, François Erval, Quarantotti Gambini, Nelson Algren, Anthony Kerrigan, George von Rezzori, Camilo José Cela, Juan Goytisolo, Juan García Hortelano, José María Espinás, José María Castellet, Juan Petit y José María Valverde.

Los premios Formentor e International de Littérature se inauguraron mediante la primera convocatoria de 1961, siendo ganador del primero Juan García Hortelano por la novela *Tormenta de verano* y del segundo, *ex aequo*, Jorge Luis Borges y Samuel Beckett.⁴⁵² El fallo de los respectivos jurados atrajo las primeras crítica dirigidas hacia el Prix International antes que hacia el Formentor.⁴⁵³ La relación de García Hortelano con el grupo de Barral se remontaba a 1959, en que recibió el premio Biblioteca Breve por *Nuevas amistades*;⁴⁵⁴ adepta al realismo social, la novela “intenta reflejar durante unos breves días, la vida inquieta, aturdida y ociosa de un grupo de jóvenes de la burguesía acomodada madrileña, cuya absurda y vacua existencia tiene que enfrentarse de pronto con la descarnada crudeza de la realidad”.⁴⁵⁵ Pero no será sino hasta la reunión de Formentor cuando García Hortelano se integre formalmente en el grupo de Barcelona como recoge Carlos Barral en *Los años sin excusa*: “Lo importante para lo que deseo contar y confesar

⁴⁵¹ José María Espinás, “Cita en Formentor. El II Coloquio Internacional de la Novela”, *Destino*, núm. 1188 (1960), pp. 43-44

⁴⁵² Carlos Barral, *Memorias*, ed. cit., pp. 492-493.

⁴⁵³ Ver Juan Ramón Masoliver, “Formentor: por una literatura sin fronteras”, *Destino*, núm. 1240 (1961), pp. 41-43.

⁴⁵⁴ Juan García Hortelano, *Nuevas amistades*, Seix Barral, Barcelona, 1959.

⁴⁵⁵ Antonio Vilanova, “*Nuevas amistades* de J. García Hortelano”, *Destino*, núm. 1159 (1959), p. 40.

ahora es la incorporación de García Hortelano a las conjuras que, paralelamente a la confección de la Antología de Castellet, servirían de arranque de la poética social-realista y de su rápida difusión”.⁴⁵⁶ García Hortelano, en entrevista con Rafael Vázquez Zamora, aparecida en noviembre del 61 en *Destino*, apuntaba que “por una explicable reacción contra el esteticismo último de la novela intimista, se ha podido llegar a la aberración de negar la participación de la estética en el contexto de la novela social. Y la realidad me parece otra. Y es que la nueva novela, claro está, exige una nueva estética o más que exigir, provoca una nueva estética”.⁴⁵⁷ A Barral no se le escaparon las variadas lecturas y el conocimiento detallado de la literatura italiana y francesa del que hacía gala “Ortilanyos”, mote con el que el editor Lledó Rowolth llamaba a Hortelano. El autor de *Metropolitano* advirtió en García Hortelano al camarada capaz de vincular de manera operativa a los grupos de Madrid y de Barcelona, así que lo reclutó no ya como integrante del grupo sino como operador de Seix Barral en la capital. Desde hacía algún tiempo, los escritores mesetarios se reunían en el restaurante Gambrinus, atraídos por la figura de Alfonso Sastre. Las reuniones se habían formalizado en 1949 y la nómina de los asiduos estaba integrada por Francisco Pérez Navarro, Francisco Soler, Luis Quintanilla, Víctor Sánchez de Zabala, Pepín Vidal, Alfonso Sastre y Emilio Lledó, entre otros.⁴⁵⁸ En esta tertulia, también en la del Suecia y del Pelayo, Barral dio a conocer que “la editorial Seix Barral, se entendía, iba a lanzar la ola realista”.⁴⁵⁹ Castellet subraya el empeño decisivo de Barral para acercar a los escritores madrileños y barceloneses:

⁴⁵⁶ Carlos Barral, *Memorias*, ed. cit., p. 439.

⁴⁵⁷ Rafael Vázquez Zamora, “La fragua literaria. Juan García Hortelano”, *Destino*, núm. 1268 (1961), p. 48.

⁴⁵⁸ Ver Juan Benet, *Otoño en Madrid hacia 1950*, Alianza, Madrid, 2003, p. 125.

⁴⁵⁹ Carlos, Barral, *Memorias*, ed. cit., p. 441.

El hotel Suecia era a comienzos de los setenta un lugar relativamente distinguido, con un restaurante bastante notable para la época y un bar discreto y agradable al cual se accedía descendiendo por una amplia escalera acaracolada. Llevados por Carlos Barral –que se instalaba en una suite de la primera planta que era su cuartel general en Madrid cuando iba por asuntos editoriales, y donde llegamos a consumir notables cantidades de alcohol y pasaron algunas otras cosas más interesantes–, los frecuentábamos sus *poulains* y, más tarde, algunos editores amigos que iban a discutir con los censores las estúpidas minucias que han coadyuvado a que se calificara la época franquista como uno de los periodos más cretinos y oscurantistas de un país cuya historia se ha caracterizado por su obstinada estulticia y afán inquisitorial.⁴⁶⁰

⁴⁶⁰ José María Castellet, *Los escenarios de la memoria*, ed. cit., p. 216.

1.5.2 ANTOLOGÍA PARCIAL (1976). UN FLORILEGIO EXTEMPORÁNEO

Para estas páginas más atención requiere la *Antología parcial* (1976) a cargo de Jaime Ferrán.⁴⁶¹ Desde luego, no se trata de una estratagema publicitaria del grupo, sino algo semejante a una certificación, como atestigua la nómina que la integra: Jorge Folch, Alfonso Costafreda, Lorenzo Gomis, Enrique Badosa, Carlos Barral, Jaime Ferrán, José Agustín Goytisolo y Jaime Gil de Biedma. Carme Riera en relación con esta antología considera que no hay tantos elementos comunes que la justifiquen, limitando una cohesión temática y formal a José Agustín Goytisolo, Carlos Barral y Jaime Gil de Biedma. Si *Veinte años* opera como tarjeta de presentación en sociedad del grupo que, además, profesa determinado ideario poético; *Antología parcial* es testimonio de una poesía deudora de la experiencia de los autores seleccionados antes que de una militancia. Se trata de una selección presidida por unos poetas que en algún momento compartieron intereses comunes pero que la edad ha dispersado. Sin prescindir del rigor debido, hay algo, si no propiamente nostálgico, al menos emotivo. La selección se articula en torno a tres preguntas en relación con la poesía española del momento: “¿Qué ha representado en ella [la poesía] –si algo ha representado– el grupo de poetas que aquí se ofrecen? ¿Qué es lo que les confiere –si algo lo confiere– un talante específico como grupo? ¿Qué es lo que justifica, a fin de cuentas, que en el ámbito mucho más amplio de nuestra época hayamos destacado algunos poetas dentro de esta antología?”⁴⁶²

En sentido estricto, Riera no deja de tener razón, pero es indudable que todos los incluidos respiran un mismo aire de familia que Jaime Ferrán observa en diferentes actitudes: un paisaje mediterráneo compartido, pertenencia a la doble tradición poética

⁴⁶¹ Jaime Ferrán, *Antología parcial*, ed. cit.

⁴⁶² *Ibid.*, p. 15.

catalana y castellana, voluntad de renovación formal de la poesía, la apertura a Europa, poesía culta, poesía social y/o civil y la recurrencia de la ironía.⁴⁶³ No es difícil advertir el magisterio de Ortega que se remonta a una experiencia en su mocedad: el descubrimiento de la meseta castellana por parte del joven filósofo en compañía de Pío Baroja, desde un vagón de ferrocarril, camino de Francia, hacia 1907. Es entonces cuando comienza a fraguar en su fuero la “razón geográfica”, un tópico en sus reflexiones que no acaba de ocultar cierta deuda con el determinismo decimonónico, a pesar de su filiación evolucionista: “A cada tipo humano corresponde un paisaje; a cada paisaje una forma vital determinada”. Javier Varela, con todo, descarta el positivismo de la premisa orteguiana, para proponer una solución que no deja de ser tan ambivalente como la de Ortega mismo: “La relación entre el hombre y el medio físico no es, pues, la del positivismo. [...] Entre hombre y medio existe una rara intimidad, una suerte de armonía preestablecida”.⁴⁶⁴ Próximo a Maurice Barrès, Ortega no oculta su afinidad electiva con el francés: “Yo fui en mi mocedad un delirante lector de Barrès” (1923), quien había propuesto una relación semejante a la del español.⁴⁶⁵ La meseta venía a concentrar un quijotismo patológico en los autores del 98, pero reparador en la pluma de Ortega según consigna en los preliminares: “Al lado de gloriosos asuntos, se habla muy frecuentemente en estas *Meditaciones*, de las cosas más nimias. Se atiende a detalles del paisaje español, del modo de conversar de los

⁴⁶³ *Ibid.*, pp. 21-29.

⁴⁶⁴ Javier Varela, *La novela de España. Los intelectuales y el problema de España*, Taurus, Madrid, 1999, p. 181.

⁴⁶⁵ El francés es autor de *El Greco o el secreto de Toledo* (1914), en que rehabilita a un personaje y una ciudad que se vuelve referencia obligada para los autores del 98; tanto El Greco como Toledo reúnen aquello que Unamuno calificó como “casticismo”, un poso asentado en la “intrahistoria”, concepto cercano a otros empleados por Barrès inspirados en el vitalismo Taine. Barrès, a diferencia de Ortega, más tarde fue un furibundo antidreyfusista y adversario de Zola de quien dijo “es un hombre, pero no un francés”. Vicente Blasco Ibáñez, quien no disimula sus diferencias con el francés, reconocía que era “en Francia una pluma española”. Ortega, influido por las doctrinas barresianas, mostró siempre su rechazo a su egotismo y cultivo del yo. Ver Pedro Carlos González Cuevas, “Maurice Barrès y España”, https://web.archive.org/web/20150126234739/http://revista-hc.com/includes/pdf/34_09.pdf pp. 201-224 [consulta 7, julio, 2015].

labriegos, del giro de las danzas y cantos populares, de los colores y estilos en el traje y en los utensilios, de las peculiaridades del idioma, y en general, de las manifestaciones menudas donde se revela la intimidad de una raza”.⁴⁶⁶

La “razón geográfica” transitó hasta Juan Ramón Jiménez y los poetas del 27, tan admirados por los escritores de Barcelona. En opinión de José Bergamín, si algo hay de distintivo en el de Moguer es precisamente su andalucismo: “La obra poética de Juan Ramón Jiménez –unida, como en Mallarmé, a su ejemplaridad personal ha señalado el momento inicial de la nueva evolución lírica en España, y su idealismo andaluz espera aún, preñado de futuro, las consecuencias que la poesía nueva –en verso y prosa– apenas si ha deducido todavía de su libro máximo: el *Diario de un poeta recién casado*”.⁴⁶⁷ Por tanto, para la generación del 50 estaba asumida la dependencia a la tierra que contribuye a levantar, por ejemplo, aquellas diferencias entre autores de la periferia y autores del interior de la península. Jaime Ferrán, con el propósito de justificar este elemento distintivo, refiere que “la Generación del 27 –con las excepciones de Guillén y Salinas– un claro predominio del Sur, que cambia al centro e inmediato Norte en el caso de la del 36, y que extrema la presencia norteña en los escritores que empiezan a manifestarse a raíz del medio siglo”.⁴⁶⁸ El mismo criterio, pero menos taxativo, es utilizado por Luis Jiménez Martos en *La generación de 1936. Antología* (1972).⁴⁶⁹ Así, la circunstancia mediterránea actúa decisivamente como término de comparación respecto de la mesetaria que, además, opera como elemento cohesionador de la sensibilidad colectiva: “Somos poetas de la España periférica, y aunque algunos de nosotros hemos sentido, con cierta intensidad, el paisaje

⁴⁶⁶ José Ortega y Gasset, *Meditaciones del Quijote*, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes-Fundación Ortega y Gasset-Alianza, Madrid, 2014, p. 34.

⁴⁶⁷ José Bergamín, *Prólogos epilógicos*, ed. Nigel Dennis, Pre-textos, Valencia, 1985, p. 27.

⁴⁶⁸ Jaime Ferrán, *Antología parcial*, ed. cit., p. 20.

⁴⁶⁹ Ver Luis Jiménez Martos, *La generación poética de 1936. (Antología)*, Plaza y Janés, Barcelona, 1987, pp. 18-24.

interior de España –que nos llegara, indefectiblemente, con un eco literario, condicionado, sobre todo, por la visión de una serie de poetas que arrancan del 98–, la verdad es que nuestro paisaje era esencialmente mediterráneo”.⁴⁷⁰

Frente al resto de los autores españoles, los catalanes que escriben en castellano tienen “en común una doble tradición poética. Si con los poetas del resto de la Península comparten la tradición de la poesía castellana, con los catalanes comparten la catalana”.⁴⁷¹ Pero en tanto que la tradición resulta de la relación personal con una memoria colectiva, cada autor muestra sus preferencias respecto de ese pasado: Alfonso Costafreda se inclina por Carles Riba, los autores medievales catalanes seducen a Enrique Badosa, mientras que Jaime Ferrán exhibe su predilección por Joan Maragall.⁴⁷² La apertura a Europa se encuentra favorecida por la ubicación geográfica de Cataluña que “es marca, frontera. Si idiomáticamente teníamos la ósmosis y endósmosis constante de la literatura catalana, idiomática y geográficamente estábamos al lado de Francia y a través de ella nos llegaba el palpitar de Europa”.⁴⁷³ Esta tesitura natural impulsó una vocación europea alentada por la formación universitaria que concentra buena parte del cosmopolitismo de estos autores. Sigue Ferrán comentando que, en relación con la poesía social, en “la obra de José Agustín Goytisolo encontramos la única singladura plenamente social de nuestro grupo”, mientras que en la poesía de Carlos Barral y Jaime Gil de Biedma “encontramos un contexto que lo

⁴⁷⁰ Jaime Ferrán, *Antología parcial*, ed. cit., p. 21. La determinación de Jaime Ferrán a la hora de atribuir al paisaje cierta presencia en el temperamento literario, estuvo precedida de una titubeante sugerencia de Jiménez Martos, como éste recordaba: “Interesa ver todo esto a nivel de hoy. En 1966, por iniciativa del poeta y profesor Jaime Ferrán, tuvo efecto en la Universidad de Syracuse (Nueva York) un simposio sobre la materia de que trato. Ferrán fue una de las primeras personas en conocer el proyecto de esta antología”, en *ibid.*, p. 16.

⁴⁷¹ Jaime Ferrán, *Antología parcial*, ed. cit., p. 22.

⁴⁷² *Ibid.*, p. 23.

⁴⁷³ *Ibid.*, p. 25.

civil puede definir con mayor exactitud que lo puramente social”.⁴⁷⁴ La diferencia es relevante porque Ferrán confirma un interés esporádico por la poesía social en el caso de los dos últimos autores.

La generación se reconfigura en los cincuenta en sociedades que algo tienen de conciliábulos. Jaime Gil de Biedma se reconoce en Gabriel Ferrater, Carlos Barral mejor en Oliart, Jaime Ferrán en Alfonso Costafreda y Jaime Salinas en Gabriel Ferrater. Jaime comentó en diferentes lugares la importancia de la amistad de Gabriel en su formación: “Cuando yo conocí a Gabriel yo tenía veinticinco años y él treinta y tres. Y, aparte de ser muy inteligente, era un hombre con una cultura literaria como yo nunca tendré en mi vida. Y además había una afinidad de temperamentos entre ambos”,⁴⁷⁵ hasta el punto de que ambos adoptaron el dicho de Wallace Stevens de “poeta de domingo con conciencia de lunes”.⁴⁷⁶ El autor de *Las personas del verbo* le dedicó al mayor de los Ferrater el poema “A través del espejo”, incluido en *Poemas póstumos* (1968):

Como enanos y monos en la orla
De una tapicería en la que tú campabas
Borracho, persiguiendo jovencitas...
O como fieles, asistentes
–mientras nos encantabas–
al santo sacrificio de la fama
de tu exceso de ser inteligente,
éramos todos para ti. Trabajos
de seducción perdidos fue tu vida.

Y tus buenos poemas, añagazas
De fin de juerga, para retenernos.⁴⁷⁷

⁴⁷⁴ *Ibid.*, p. 27.

⁴⁷⁵ Entrevista de José Batlló, “El juego de hacer versos”, en Jaime Gil de Biedma, *Conversaciones*, ed. cit., p. 160.

⁴⁷⁶ *Ibid.*, p. 153.

⁴⁷⁷ Jaime Gil de Biedma, *Las personas del verbo*, ed. cit., p. 181.

Jaime Gil discierne sin equívocos el valor de la amistad en la conformación del grupo, pero no para su existencia: “Hubo un grupo de amigos y, aparte, un intento de promoción literaria. [...] Amigos, para mí, fueron, realmente, Carlos Barral, Gabriel Ferrater y Ángel González. Las generaciones sólo tienen de auténtico que son empresas de lanzamiento, como lo fue la colección Colliure”;⁴⁷⁸ sin embargo, los enumera en el poema que resuena a Anaximandro, “En el nombre de hoy”, primero de *Moralidades*:

Finalmente a los amigos,
compañeros de viaje,
y sobre todos ellos
a vosotros, Carlos, Ángel,
Alfonso y Pepe, Gabriel
y Gabriel, Pepe (Caballero)
y a mi sobrino Miguel,
Joseagustín y Blas de Otero,⁴⁷⁹

Carlos Barral pronto advirtió en Gabriel al contendiente a medida de Gil de Biedma, de quien recuerda: “no solía tropezar con rivales a la altura de sus fuerzas y de su entrenamiento. Hasta que topó con el *sparring* perfecto: Gabriel Ferrater”.⁴⁸⁰ Jaime Ferrán dedicó su elegíaco *Libro de Alfonso* a Costafreda, una vez que había muerto en 1974, en que ofrece el itinerario vital del amigo desaparecido. El primer poema resulta elocuente de la amistad entre ambos:

Alfonso Costafreda,
amigo...
amigo...
Nunca dije mejor esta palabra.
Pregunto dónde estás:
Nadie responde.
Sólo el silencio me habla.

⁴⁷⁸ Entrevista de la redacción de la revista *Thesaurus*, “Entrevista a Jaime Gil de Biedma”, en Jaime Gil de Biedma, *Conversaciones*, ed. cit., p. 326.

⁴⁷⁹ Jaime Gil de Biedma, *Las personas del verbo*, ed. cit., p. 84.

⁴⁸⁰ Carlos Barral, *Memorias*, ed. cit., p. 227.

Pero en el eco de mi voz,
 el eco
 de tu voz
 es un doble redoble de campana.⁴⁸¹

El último muestra la orfandad de Ferrán a partir de la reescritura de unos versos de Walt Whitman ceñidos al tópico de la vida como viaje:

¡Oh Capitán! ¡Mi Capitán! Acaba
 al cabo el viaje que juntos empezamos.

Muchas cosas pasaron dejando su regusto
 de tiempo compartido en nuestras manos,

pero en la mar que ayer nos viera juntos
 me he quedado,
 de nuevo,
 solitario.⁴⁸²

Barral proporciona elementos para situar cada una de estas pequeñas sociedades fraguadas al calor de las muy goethianas “afinidades electivas”, reescritas “selectivas”, alrededor de 1950:

Y manteníamos varias tertulias. O más bien yo acudía a varias, mejor dicho, porque las afinidades selectivas dividían aquel partido del ocio literario en fracciones poco acumulables. La relación con Folch se limitaba a Oliart y a mí, por ejemplo, y ya expliqué cómo funcionaba. Oliart y Gil de Biedma se apreciaban poco. Costafreda no congeniaba ni con uno ni con otro. Castellet y Sacristán sólo se producían en sesiones magistrales y, a partir de la existencia de *Laye*, en las de redacción de la revista, lo mismo que los Ferrater, habitualmente exiliados en el Mas Picany, o los últimos llegados, los Goytisolo.⁴⁸³

⁴⁸¹ Jaime Ferrán, *Libro de Alfonso*, Orígenes, Madrid, 1983, p. 5.

⁴⁸² *Ibid.*, p. 63.

⁴⁸³ Carlos Barral, *Memorias*, ed. cit., pp. 232-233.

También José Agustín Goytisolo evoca esos años de amistad con Barral y Gil de Biedma:

Los conocí en el patio de la Facultad de Derecho, en Barcelona, cuando teníamos diecisiete o dieciocho años.

Hablábamos de literatura, de poesía sobre todo, pero como lectores solamente. No creo que por entonces hubiésemos escrito nada, yo por lo menos, digno de ser publicado. En segundo curso me trasladé a Madrid, pero les seguía viendo durante las vacaciones. Al terminar la carrera, y de regreso a Barcelona, los traté más asiduamente. Vivíamos muy cerca los tres, Barral en la calle San Elías, Gil de Biedma en un sótano de la calle Muntaner, y yo en la calle Balmes, y nos reuníamos en nuestras casas o en el bar Cristal.⁴⁸⁴

Laye es el laboratorio generacional en que ya están presentes las características que más tarde definirán a la promoción: interés por la cultura europea, crítica y cosmopolitismo.⁴⁸⁵

En realidad, el criticismo y el cosmopolitismo del grupo van de la mano y de igual modo un compromiso ideológico en torno al que los autores muestran diferentes posturas que introducen variables y opciones en su interior. Después de la aventura de *Laye* sobrevive el sentimiento de grupo debido a las circunstancias personales y también a la edad, según confiesa Gil de Biedma: “Uno lo tiene hasta los 30 años. Después, es absurdo ese sentimiento de grupo. No sólo en la literatura. Cuando se tiene esa edad, todavía se vive en pandilla, en banda, cuando uno vive cuando es muy jovencito; después, en la vida se sigue teniendo amigos, pero se les deja de ver. En la literatura pasa lo mismo. Cada cual va por su lado”.⁴⁸⁶

Es relevante discernir el interés de la amistad. Las estrategias publicitarias a partir de *Laye*, seguidas en 1959 del Homenaje a Antonio Machado y de las sucesivas antologías hasta la *Antología parcial*, son ilustrativas del interés en configurarse como colectivo, pero que no impidió una sincera amistad entre algunos de ellos. Entre 1949 y 1963, los autores

⁴⁸⁴ José Agustín Goytisolo, “Mis amigos los poetas del 50”, en *Más cerca*, ed. cit., p. 206.

⁴⁸⁵ Carme Riera, *La Escuela de Barcelona*, ed. cit., pp. 135-144.

⁴⁸⁶ Entrevista de Federico Campbell, “Jaime Gil o el paso del tiempo”, en Jaime Gil de Biedma, *Conversaciones*, ed. cit., p. 42.

de Barcelona recorren el camino que acota el inicio y la culminación del grupo: entre los inicios y la maduración de la escritura literaria, así como una temprana y entusiasta adhesión ideológica que remite pasada la primera fiebre y las decepciones iniciales. Si la narrativa y el ensayo prefieren el realismo social y la disidencia intelectual respecto del franquismo, la poesía, sin abdicar en algunos casos de esta doctrina, exhibe reparos e indecisiones que no permiten consignarla por completo dentro del compromiso. Diversos factores intervienen: el origen burgués, la formación universitaria, la cuestión geográfica, la apertura a Europa que se traduce en un cosmopolitismo de distinto signo: si en un primer momento las inquietudes políticas les ofrecieron un panorama de autores y lecturas desconocido; posteriormente la educación misma y la curiosidad personal indagaron en la tradición cultural occidental, para la que no fueron poco significativas las empresas editoriales con Carlos Barral al frente que fomentaron el comercio y el intercambio internacional; por fin, la irrupción de la *gauche divine* dotó de otro significado al temperamento cosmopolita del grupo, una vez que ya eran autores reconocidos y pudieron apadrinar al nuevo movimiento, menos academicista y riguroso, sobre todo interesado en la cultura *pop* que situó al cine y a la fotografía por delante de otras manifestaciones artísticas, y como principal soporte la cultura de masas. Pero ello no quiere decir que para la promoción anterior no hubiera sido importante. Jaime Gil recordaba en “De mi antiguo comercio con los héroes” que “gracias a ellas [novelas] y al cine, aquel maravilloso cine, conseguía uno crearse un mínimo de mitos, un mínimo en el que también demasiado pronto dejaríamos de creer, pero que nos ha sido imprescindible, luego, cada vez que aspiramos a conferir cierto destello legendario al interminable negocio de la vida”.⁴⁸⁷

⁴⁸⁷ Jaime Gil de Biedma, “De mi antiguo comercio con los héroes”, en *El pie de la letra*, ed. cit., p. 209.

La cultura popular estuvo precedida de lo que Francisco Alemán Sainz denominó *Las literaturas de kiosko* que no se entiende sin el surgimiento de las urbes: “El kiosko surge en las aceras de la ciudad, como construcción de urgencia para la venta de unas publicaciones [...] Si un día los kioskos [...] se arrancasen de sus lugares, expulsándoles de la ciudad, ésta se quedaría silenciosa, o al menos un poco muda, porque los kioskos tienen la pequeña elocuencia de las cosas, y sobre todo nunca podrá hacerse un kiosko rascacielos, que ya es bastante para tenerle afecto”.⁴⁸⁸

El estanquillo se convirtió en un espacio recurrente de las ciudades que se fueron abasteciendo con la mercancía demandada por la incipiente cultura de masas. Novela negra, de detectives, de aventuras, del oeste, rosa, etcétera; pronto compartieron los reducidos mostradores con tebeos y cómics, cromos y postales, fotografías y revistas, diarios y semanarios. Terenci Moix recrea un domingo cualquiera de su infancia en el mercado de San Antonio: “Los habituales puestos dedicados a todo tipo de tejidos y novedades eran sustituidos por una impresionante caterva de libros viejos, tebeos usados, cromos, recortables, revistas, postales y todo cuanto pudiera encandilar a los adeptos del papel impreso”.⁴⁸⁹ La cultura popular definitivamente había tomado la calle y comenzaba a formar sensibilidades con otros referentes y otras expectativas. La distancia entre alta cultura y cultura popular a la vez que se ampliaba aparentemente en esos años, se confundiría tiempo después en sus apuestas y aportaciones. Hacia 1965, el grupo de Barcelona pierde impulso, pero no abdica del ejemplo y mecenazgo que ejerce sobre los recién llegados. Acaso *Últimas tardes con Teresa* (1965), de Juan Marsé, autor incorporado al grupo de escritores por mediación de Jaime Gil de Biedma hacia principios de los

⁴⁸⁸ Francisco Alemán Sainz, *Las literaturas de kiosko*, Planeta, Barcelona, 1975, p. 5.

⁴⁸⁹ Terenci Moix, *Memorias. El peso de la paja*, ed. cit., p. 258.

sesenta,⁴⁹⁰ sea la expresión que ilustra ese momento en que se debate entre el inmediato pasado y el presente inevitable. Algo debía presentir Jaime Gil al comentarle a Marsé a principios de 1962: “*Últimas tardes con Teresa* es un título que me gusta mucho, da, además, para una buena portada fotográfica”.⁴⁹¹ Los sesenta representan por antonomasia al pop, caracterizado espléndidamente por Terenci Moix:

Lo pop es, en resumen, una actitud de apreciación resultante de este consumo de masas, imprescindible *a priori* para que los fenómenos pop existan y adquieran todo su significado. El concepto de popular, que es resultante de un arte hecho por y desde el pueblo, se banaliza en una invención absolutamente genuina de nuestro siglo, una convención resultante de fenómenos tecnoeconómicos, que han provocado la evolución económica de las clases medias para desarrollarse plenamente. En este aspecto, el cine, el cómic, la televisión y la canción moderna – consumo y sujeción a leyes tecnoeconómicas que sólo aparecen en nuestro siglo– serían las manifestaciones más genuinas de un nuevo concepto de comunicación, en el cual sólo una aproximación romántica sabría ver restos del antiguo concepto de populares.⁴⁹²

La década supone en lo cultural una liberalización apenas presagiada diez años antes. El grupo de Barcelona, que había alcanzado su significación en torno a 1960, pierde empuje una vez que ha recibido el reconocimiento del medio literario y cultural. Los proyectos personales se privilegian sobre los colectivos. Las visitas y estancias en el extranjero añaden un *plus* a un cosmopolitismo profesado primeramente a partir de la militancia política o de las lecturas formativas. También en los sesenta la adhesión ideológica cede en el ímpetu de los primeros años. El Sartre doctrinario pierde influencia en la medida que nuevas propuestas adquieren relevancia. Si en la novela y en el ensayo todavía perduran las convicciones de los cincuenta presididas por el realismo social, en poesía, fuera de

⁴⁹⁰A mediados de 1961 la relación entre Marsé y Jaime Gil es de franca camaradería, como se aprecia en la misiva que éste le dirige el 20 de julio de 1961, tiempo después de que Marsé hubiera publicado su primera novela, *Encerrados con un solo juguete*, Seix Barral, Barcelona, 1960, en *El argumento de la obra*, ed. cit., pp. 230-231.

⁴⁹¹ Jaime Gil de Biedma, “Carta a Juan Marsé. 27 de febrero de 1962”, en *ibid.*, p. 237.

⁴⁹² Terenci Moix, *Historia social del cómic*, Bruquera, Barcelona, 2007, p. 40.

esporádicas incursiones de Jaime Gil, Carlos Barral, Alfonso Costafreda, Jaime Ferrán o Enrique Badosa, con la excepción de José Agustín Goytisolo que se mantuvo siempre al servicio del realismo social, se abandona pronto el compromiso que, con todo, sigue vigente en muchos poetas peninsulares. Seguramente en esta orientación influyeron las iniciativas editoriales generadas alrededor de la editorial Seix Barral.

La irrupción de la *gauche divine* contribuyó a desvanecer los gestos más ásperos e intransigentes del grupo para diluirse en un estado de ánimo antes que en un movimiento definido. Coincide también que, en esos años, los escritores comienzan propiamente su obra de madurez paralela a la progresiva apertura del Régimen. La relajación tanto en lo doctrinario como en el ideario favorece la adopción de un lenguaje novedoso, alejado del realismo social, pero más cercano a la experiencia cotidiana, que se ha modificado con la apertura y el anunciado “estado de bienestar”. Estos autores están ya formados cuando se generaliza la cultura popular que influye sobre todo en los jóvenes divinos. Con ellos, la literatura alcanza otra temperatura, también las diferentes expresiones culturales. De repente, una nueva educación estética y sentimental trastoca los principios vigentes hasta los iniciales años de los sesenta. Las diferencias entre los escritores de Barcelona y los recién llegados de la *gauche divine* no son sólo sociales y económicas, sino de formación y sensibilidad ante un contexto distinto al de quince años atrás.

2. COSMOPOLITISMO

El término cosmopolita concentra significados diversos, en ocasiones relacionados con lo sofisticado y elegante, en otras con lo decadente y mundano. Siempre, no obstante, refiere una moralidad en oposición a otras. El vocablo ha estado presente en la cultura occidental al menos desde la escuela cínica para la que “cosmopolita” se decía del “ciudadano del mundo”. Para Diógenes, el hombre debía proponerse vivir como un perro, rechazando aquellos valores adoptados por la sociedad que se desviaban de la naturalidad de la verdad. El perro de Diógenes es un perro moral.⁴⁹³ El cosmopolitismo desborda los límites de una comunidad para constituirse en una supra comunidad, por encima de las diferencias locales o nacionales. Las vicisitudes de la palabra se han esgrimido en diferentes lugares. Lo relevante es el prestigio con que irrumpe en la Ilustración, sustentando algunas declaraciones como la de los Derechos del hombre de 1789. Esta idea impulsó la noción de *Weltliteratur* de Goethe o la liga de naciones de Kant. Christoph Martin Wieland compendió este ideal: “Los cosmopolitas [...] ven a todos los pueblos de la tierra como otras tantas ramas de una familia única, y al universo como un Estado, del cual ellos, junto con otros innumerables seres racionales, son ciudadanos, a fin de promover la perfección del todo de acuerdo con leyes generales de la naturaleza, mientras cada uno, a su manera, se ocupa de su bienestar”.⁴⁹⁴

El cosmopolitismo así entendido establece lazos que sobrepasan los estrictamente familiares y ciudadanos y, a la vez, el provecho que merece cualquier vida por ajena o extraña que sea, del mismo modo que la sociedad en la que se presenta. También es cierto

⁴⁹³ Ver Tomás Segovia, *Alegatorio*, Ediciones Sin Nombre, México, 1996, pp. 193-195.

⁴⁹⁴ En Kwame Anthony Appiah, *Cosmopolitismo. La ética en un mundo de extraños*, trad. Lilia Mosconi, Katz, Buenos Aires, 2007, p. 17.

que el vocablo se ha contaminado de matices peyorativos debidos a la supuesta superioridad del cosmopolita frente a lo provinciano. Indudablemente los artistas e intelectuales son más permeables a una actitud universalista por la propia materia con la que trabajan; más susceptibles frente a las transformaciones procedentes de otras geografías y otras lenguas, experiencias de otros lados; más receptivos ante las propuestas ajenas. Si el cosmopolitismo es una manera de estar en el mundo previa aceptación de tal ciudadanía, los intelectuales resultan particularmente sensibles para adquirir esta carta de naturalización. Paul Hazard indica que el término “cosmopolita” irrumpe en el siglo XVIII con unos significados concretos: “el cosmopolita [...] entraba en una tribu, formaba parte de una especie, era también ciudadano de una nación, de una nación que comprendía a los civilizados de todas las naciones y cuyos miembros se sentían unidos por una comunidad de lenguaje y aun de vida”.⁴⁹⁵ José Ortega y Gasset, en el ensayo *Goethe desde dentro* (1932), introduce la distinción entre “internacionalismo” y “cosmopolitismo”. El primer término expresa la alianza institucional representada por la “Sociedad de las Naciones”; mientras que el segundo es atributo de “ciertas minorías intelectuales”. Para el filósofo, el ánimo cosmopolita irrumpe de modo inadvertido e involuntario, pero con consecuencias determinantes: “En cambio, desde 1920, sin que nadie se lo haya propuesto ni lo haya enunciado como programa, sin acto alguno ni siquiera intención de propaganda, sin aparato ni instrumento de ninguna clase, ha acaecido el hecho de que la gente mejor del gremio intelectual en Europa y América se encuentra, sin saber cómo, reunida en la más estrecha convivencia”.⁴⁹⁶ Para Ortega, el cosmopolitismo es una cualidad inherente al intelectual, que no quiere decir que sea compartida por todos los *hommes de lettres*, pero que atesoran

⁴⁹⁵ Paul Hazard, *op. cit.*, p. 428.

⁴⁹⁶ José Ortega y Gasset, *Goethe desde dentro*, en *Obras completas (1929-1933)*, t. IV, ed. cit., p. 481.

“los mejores de la generación vigente” o los de “más fino espíritu”, opuesto a la más común de “la nacionalización del tipo de hombre intelectual”.⁴⁹⁷ Pero, además, opone ese universalismo de la inteligencia al internacionalismo político. El aristocratismo de “los cosmopolitas de la cultura” se manifiesta en que se desligan “de la convivencia espiritual con la masa de su nación e impremeditadamente sienten la necesidad de contacto con los pares o mejores de todo el mundo”.⁴⁹⁸ Los escritores de Barcelona, sin excepción, hicieron gala de un cosmopolitismo en deuda con Ortega que lo reformula como cifra exacta entre elitismo en lo social y aristocratismo en lo intelectual.

Desde el siglo XIX se asoció el término al viaje: en un primer momento, el exotismo operó como sucedáneo,⁴⁹⁹ pero poco después el viaje mismo se volvió asunto central hasta promover todo un género literario. Un momento señero fue la publicación en 1878 de la guía de París de Karl Baedeker, un manual detallado y preciso de la Ciudad Luz y de las formas y maneras que el viajero curioso debía exhibir.⁵⁰⁰ No es posible disociar el cosmopolitismo del fin de siglo del modernismo como corroboraba Rubén Darío al decir: “tuvimos que ser políglotas y cosmopolitas y nos comenzó a venir un rayo de luz de todos los pueblos del mundo”, para reafirmarse poco después al referir “el soplo cosmopolita”

⁴⁹⁷ *Ibid.*, p. 483.

⁴⁹⁸ *Ibid.*, p. 485.

⁴⁹⁹ Lily Litvak caracteriza el exotismo finisecular: “En el fin de siglo, el exotismo significa diversas cosas para diversa gente. Para algunos, aventura, fasto, riqueza, libertad sin límites. Para otros, misterio y sensualidad. Otros más encontraban en él la posibilidad de vivir hasta el límite. Existía además el exotismo metafísico, manifestado en la pintura de Gustave Moreau y Odilon Redon, en la música de Wagner, quien concibió a Parsifal como encarnación de Buda; el de Sâr Péladan, que encaminó a los pintores simbolistas a Bizancio. Esas regiones lejanas ofrecían al pensamiento un desorden embriagador y la más deliciosa mezcla de nombres, cosas, acontecimientos, doctrinas, creencias, personas, pueblos...”, en *El sendero del tigre. Exotismo en la literatura española de finales del siglo XIX, 1880-1913*, Taurus, Madrid, 1986, p. 15.

⁵⁰⁰ Ver Graciela Montaldo, “Guía de Rubén Darío”, en Rubén Darío, *Viajes de un cosmopolita extremo*, FCE, México, 2013, pp. 19-21.

que alentó al modernismo.⁵⁰¹ El cosmopolitismo modernista representó la irrupción de una cualidad que en la primera mitad del siglo XX no hace sino reconfigurarse adaptándose a cada circunstancia. El término rehabilita el magisterio de Baudelaire que prefiere utilizar la fórmula “hombre de mundo”: “*Hombre de mundo*, es decir hombre del mundo entero, hombre que comprende el mundo y las razones misteriosas y legítimas de todas sus costumbres”.⁵⁰² Y establece una distinción con el artista al que califica de “especialista”, “brutos muy hábiles, puros braceros, inteligencias de pueblo, cerebros de aldea”, en contraposición con “el *hombre de mundo*”, “ciudadano espiritual del universo”.⁵⁰³ El cosmopolitismo es una consecuencia de la libertad individual, particularmente visible cuando se asume en una sociedad totalitaria. La literatura es un denominador común de la experiencia humana, sin importar la lengua, la geografía o la ocupación a la que pertenezcan los lectores. En palabras de Mario Vargas Llosa:

Los lectores de Cervantes o de Shakespeare, de Dante o de Tolstoi, nos entendemos y nos sentimos miembros de la misma especie porque, en las obras que ellos crearon, aprendimos aquello que compartimos como seres humanos, lo que permanece en todos nosotros por debajo del amplio abanico de diferencias que nos separan. Y nada defiende mejor al ser viviente contra la estupidez de los prejuicios, del racismo, de la xenofobia, de las orejeras pueblerinas del sectarismo religioso o político, o de los nacionalismos excluyentes, como esta comprobación incesante que aparece siempre en la gran literatura: la igualdad esencial de hombres y mujeres de todas las geografías y la injusticia que es establecer entre ellos formas de discriminación, sujeción o explotación.⁵⁰⁴

Para los escritores de Barcelona, el cosmopolitismo fue reacción y vía de escape frente al nacionalismo imperante, vinculado con la cerrazón del medio político, social y cultural.

Una imposición que se agudizaba en el caso catalán por las medidas tomadas en contra de

⁵⁰¹ Rubén Darío, en Allen W. Phillips, “Rubén Darío y sus juicios sobre el Modernismo”, *Revista Iberoamericana*, núm. 24 (1959), p. 53 y 58, en Luis Monguió, “De la problemática del modernismo: la crítica y el “cosmopolitismo””, en Lily Litvak (ed.), *El Modernismo*, Taurus, Madrid, 1975, p. 158.

⁵⁰² Charles Baudelaire, *Salones y otros escritos sobre arte*, ed. cit., p. 356.

⁵⁰³ *Ibid.*, pp. 356 y 357.

⁵⁰⁴ Mario Vargas Llosa, *Elogio de la educación*, Taurus, México, 2016, pp. 12-13.

cualquier atisbo o seña de separatismo o diferencia. Para los miembros del grupo, el temprano cosmopolitismo no se entiende sin el antifranquismo militante, sin los flirteos con el Partido Comunista, sin las lecturas disidentes. Los idearios de oposición al Régimen, además de cohesionarlos, iniciaron a los integrantes de la promoción en un universalismo que paulatinamente los fue desmarcando de directrices ideológicas. Esta certeza no hacía sino regresar al universalismo al momento de su alumbramiento ilustrado o, en palabras de Tzvetan Todorov, “todos los hombres pertenecen a la misma especie y en consecuencia tienen derecho a la misma dignidad”.⁵⁰⁵ Es decir, de alguna forma, el cosmopolitismo significó libertad. Tal aseveración no pudo sino mostrar una contradicción extrema en quienes habían sido formados a partir de unas posibilidades y de unas condiciones que negaban *de facto* una “misma dignidad”. De un modo u otro, los escritores catalanes retomaban las palabras de Jean Jacques Rousseau encerradas en *El contrato social*: “el pacto social establece entre los ciudadanos una igualdad, por la que se obligan bajo las mismas condiciones y por la que gozan de idénticos derechos”.⁵⁰⁶

En lo estrictamente literario, los escritores del grupo de Barcelona experimentan ese conflicto que Octavio Paz formulaba mediante la interrogación, “¿Cosmopolitismo hispanoamericano y casticismo español?”, y que solventa así: “Por una parte, las literaturas no tienen carácter; mejor dicho, su carácter es la pluralidad y la coexistencia de direcciones, estilos, temperamentos y obras. Por otra, el cosmopolitismo y el tradicionalismo [...] son momentos de nuestra historia literaria y nada más”.⁵⁰⁷ Si, por un lado, los catalanes reaccionan contra el casticismo de la literatura española de entonces, ello no es

⁵⁰⁵ Tzvetan Todorov, *El espíritu de la Ilustración*, ed. cit., p. 101.

⁵⁰⁶ Jean-Jacques Rousseau, *El contrato social. Emilio*, Prisa Innova, Madrid, 2009, p. 79.

⁵⁰⁷ Octavio Paz, “Unidad, modernidad, tradición”, en *Fundación y disidencia. Obras completas*, t. 3, ed. cit., p. 17.

impedimento para que no se relacionen con absoluta naturalidad con la propia tradición literaria; por otro, no impide que se interesen por las literaturas europeas hasta asumirlas en algún caso como propias. Sus reticencias nacen más bien de la ceguera con que se exaltaba la propia tradición, ignorando la pluralidad que se encontraba al otro lado de los Pirineos. Es reconocible en los autores de Barcelona la urgencia por modernizar la expresión literaria, un interés ligado casi siempre al cosmopolitismo y al universalismo, al culturalismo que actualice el presente con la expresión de éste.

Importa reparar en diferentes actitudes cosmopolitas a veces en razón de la edad. Para todos sin excepción, cruzar la frontera de España representa “la fabulosa libertad exterior”.⁵⁰⁸ En la etapa formativa, el antifranquismo aproxima a algunos escritores a la ideología marxista, abriéndoles un mundo de referencias, lecturas, autores y personalidades internacionales que difícilmente hubieran conocido de otra manera, pero precisamente a partir de esta familiaridad, una vez superado el periodo de formación, adoptan otro cosmopolitismo alimentado también por lecturas y amistades, conversaciones y viajes, que sustituye paulatinamente al primero. Algo tenía de simplismo el fervor por lo extranjero. Esteban Pinilla de las Heras lo confirma: “Pienso hoy que, de hecho, éramos unos provincianos que estábamos viviendo nuestra ilusión europea con treinta o cuarenta años de retraso”.⁵⁰⁹ A finales de los cincuenta y principios de los sesenta comienza la madurez de estos escritores; aparece entonces la autocritica que se suma al criticismo tempranamente adoptado, en que algunos perciben cierta impostura personal concretada en la mala conciencia.

⁵⁰⁸ Jaime Ferrán, “Entrevista de Juan F. Marsal”, en Juan F. Marsal, *op. cit.*, p. 122.

⁵⁰⁹ Esteban Pinilla de las Heras, “Entrevista de Juan F. Marsal”, en Juan F. Marsal, *op. cit.*, p. 234.

A los tempranos años cincuenta corresponden las primeras estancias en el extranjero y entre los primeros destinos, de manera muy visible, París. Escribe Riera:

París era meta obligada, no sólo por el prestigio artístico acumulado entre el siglo XIX y el XX, sino también porque vivían y desde allí militaban algunos dirigentes importantes del Partido Comunista, exiliados desde la guerra o posguerra. París era también Sartre y Juliette Gréco, los *blousons noirs* y la *vie en rose*. París era la posibilidad de acceder a una cultura normalizada, de tener libros sin necesidad de acudir al contrabando, de leer sin cortapisas y de gozar también de otros placeres, como los de la carne, menos tristes allí, ya que la moral, de acuerdo con el laicismo que dominaba en los países civilizados de Europa, era mucho más relajada. Además, las constantes referencias a la cultura francesa contribuyeron a hacer de París mito y nostalgia.⁵¹⁰

Antes, con todo, no desaprovechan la ocasión de recorrer algunos países europeos disfrutando de las facilidades en tanto que universitarios, así el viaje que Carlos Barral emprende a Heidelberg que denomina “la primera exclaustación, la primera excursión a Europa en el verano de 1950”.⁵¹¹ Junto con Joan Reventós, Carlos Barral visita Alemania, no sin detenerse previamente por los *quais* de Lyon, “la primera ciudad extranjera que pisábamos los dos”.⁵¹² Se suceden Estrasburgo, Karlsruhe y Heidelberg. Residentes del *Collegium Academicum*, Barral reencuentra a Manuel Sacristán y conoce a Luis Martín Santos que “se convirtió en el imprescindible compañero de taberna, en el contrincante ideal para las justas de ingenio”.⁵¹³ Esa Alemania de posguerra dejó en el ánimo de Barral sentimientos contradictorios, pues “daba la impresión de que no había mucho donde escoger, de que aquello no era lo propio de los estudiantes autoestopistas, sino lo normal para las gentes que no gozaban de situaciones de privilegio”.⁵¹⁴ Una Alemania urbana que habrá de introducirse en algunos poemas del primer libro de Barral, *Metropolitano* (1957).

⁵¹⁰ Carme Riera, *La Escuela de Barcelona*, ed. cit., p. 98.

⁵¹¹ Carlos Barral, *Memorias*, ed. cit., p. 264.

⁵¹² *Ibid.*, p. 271.

⁵¹³ *Ibid.*, p. 273.

⁵¹⁴ *Ibid.*, pp. 276-277.

Particularmente es visible en el poema “Ciudad mental”, precedido de un epígrafe de unos versos de *Facile* de Paul Eluard, en que “el paisaje es el de una ciudad destruida”:⁵¹⁵

Aspira lo profundo
a envés de su materia sepultada.
Peldaños de repente,
el vértigo y los límites porfían.
El corazón intenta,
sube la tierra desolada. Sigue,
sucumbe el aire demasiado grave.⁵¹⁶

En Estrasburgo, Barral parece que encontró la Francia que buscaba, “la Francia de mis devociones”, pero Avignon “volvía a no ser la Francia que buscaba”.⁵¹⁷ Apenas entrevista, la Galia de Barral no era sino París. Por su parte, Gabriel Ferrater y su hermano Juan habían viajado a causa de la guerra civil por primera vez a Francia en septiembre de 1938. En 1940, residen con su familia cerca de Libourne, junto a Burdeos, unas peripecias que le permiten conjeturar a Justo Navarro que “aquel viaje y aquella vida en Burdeos y Libourne (un hotel, un piso alquilado, otra casa, otra casa, un castillo en Saint-Émilion), aquella ansiedad ambulante era una prueba más de la insensatez adulta”.⁵¹⁸

⁵¹⁵ Carlos Barral, “Cronología y anotaciones e identificación de las citas”, en *Usuras y figuraciones*, ed. cit., p. 205.

⁵¹⁶ *Ibid.*, p. 33.

⁵¹⁷ Carlos Barral, *Memorias*, ed. cit., p. 280.

⁵¹⁸ Justo Navarro, *op. cit.*, p. 24.

2.1 EUROPA, PARÍS

La preferencia por la *Cité Lumière* era entonces casi obligada. París, en la España de 1950, conservaba todavía la pátina legendaria de los viajeros y bohemios españoles que la visitaron en el *fin de siècle*, como Eduardo Zamacois,⁵¹⁹ Alejandro Sawa,⁵²⁰ José Gutiérrez Solana⁵²¹ o Vicente Blasco Ibáñez,⁵²² recuperados a partir de 1940 en tanto que antecedentes de la novela social. Y, desde luego, en términos estrictamente literarios, habría que añadir la bohemia parisina de modernistas hispanoamericanos como Enrique Gómez Carrillo⁵²³ y Rubén Darío. El nicaragüense ha dejado una estampa ilustrativa de la mezcla de razas, religiones y lenguas que se cruzaban a diario en la capital francesa en 1900:

Hay parisienses de París que dicen que los parisienses se van lejos al llegar esta invasión del mundo; yo sólo diré que las parisienses permanecen, y entre los grupos de *english*, entre los blancos albornoces árabes, entre los rostros amarillos del Extremo Oriente, entre las faces bronceadas de las Américas latinas, entre la confusión de razas que hoy se agitan en París, la fina y bella y fugaz silueta de las mujeres más encantadoras de la tierra, pasa. Es el instante en que empieza el inmenso movimiento. La obra está realizada y París *ve* que es buena. Quedará, por la vida, en la memoria de los innumerables visitantes que afluyen de todos los lugares del globo, este conjunto de cosas grandiosas y bellas en que cristaliza su potencia y su avance la actual civilización humana.⁵²⁴

⁵¹⁹ Ver Eduardo Zamacois, *Años de miseria y risas. Autobiografía 1893-1916*, Renacimiento, Madrid, s. f.

⁵²⁰ Ver Alejandro Sawa, *Iluminaciones en la sombra*, pres. Andrés Trapiello y pról. Rubén Darío, Nórdica Libros, Madrid, 2009.

⁵²¹ Ver José Gutiérrez Solana, *París*, ed. Ricardo López Serrano y Andrés Trapiello, Comares, Granada, 2008. Gabriel Ferrater en alguna ocasión prestó atención al autor de *La España negra*, como en el informe de lectura de 7 de noviembre de 1963, "Notas sobre José Gutiérrez-Solana", en que subraya la vertiente literaria por encima de la pictórica: "Sus escritos fueron sólo ocasionales, pero al final reunió una producción considerablemente abultada. Tiene una *nouvelle*, *Florencio Cornejo*, y muchos cuentos y cuadros descriptivos. Los temas y el tono son los mismos que en su pintura. No se trata de un escritor de primera fila pero, de nuevo, no es vulgar en absoluto, sino un muy enérgico *naïf* de las letras". En *Noticias de libros*, ed. cit., p. 130.

⁵²² Ver Vicente Blasco Ibáñez, *París (impresiones de un emigrado)*, Prometeo, Valencia-México, 1943.

⁵²³ Ver Enrique Gómez Carrillo, *Treinta años de mi vida. Memorias*, pról. José Luis García Martín, Renacimiento, Sevilla, 2011.

⁵²⁴ Rubén Darío, *París, 1900*, pról. Álvaro Enrigue, Almadía-CNCA, México, 2014, p. 17.

El magisterio del autor de *Azul* no es particularmente evidente en la obra de este grupo de escritores, pero sí en la inmediatamente posterior, la de la *gauche divine*. Así, en la de Pere Gimferrer, para quien “esencial, fue el descubrimiento de Rubén Darío” y sentencia “todos nosotros [...] descubrimos la poesía con Rubén Darío”.⁵²⁵ Pero el relumbramiento de la ciudad del Sena procedía de antes, desde que había sido declarada capital de la República de las Letras en el siglo XVII. París no sólo brilla por los numerosos espacios y recintos académicos y culturales, sino por el trasiego de libros y de autores como centro de la actividad diplomática, política y económica de Europa. La lengua y la literatura francesa se emancipan entonces del latín para constituirse en vehículo privilegiado de comunicación. Marc Fumaroli resume los efectos de esta situación: “Reubicada en París (a medio camino entre Roma y Leiden), la República de las Letras adopta cada vez más voluntariamente entre sus filas a un público parisiense de *honnêtes gens* que presumen de ignorar el latín y de hablar un francés tanto más puro y elegante”,⁵²⁶ un conflicto que dio lugar a la querrela entre Antiguos y Modernos, en la que prevalecieron los últimos. París representaba la modernidad. Baudelaire situó a la ciudad en el centro de la lírica moderna. Walter Benjamin indica:

Por primera vez París, con Baudelaire, se convierte en objeto de la poesía lírica. Esta poesía local se opone a cualquier poesía de terruño. La mirada que el genio alegórico lanza sobre la ciudad revela más bien el sentimiento de una profunda alienación. Es la mirada de un *flâneur*, en cuyo género de vida se disimula tras un espejismo benéfico la miseria de los futuros habitantes de nuestras metrópolis. El *flâneur* busca refugio en la multitud. La multitud es el velo a través del cual la ciudad familiar para el *flâneur* se convierte en fantasmagoría.⁵²⁷

⁵²⁵ Pere Gimferrer, *Itinerario de un escritor*, ed. cit., p. 19.

⁵²⁶ Marc Fumaroli, *La República de las Letras*, ed. cit., p. 237.

⁵²⁷ Walter Benjamin, *Libro de los pasajes*, ed. Rolf Tiedemann y trad. Luis Fernández Castañeda, Isidro Herrera y Fernando Guerrero, Akal, Madrid, 2005, p. 57.

Una nota de Sebastián Gasch, aparecida en la revista *Destino*, en 1951, atribuía a los parisienses una nostalgia que, en realidad, era propia al decir que “si uno quiere divertir a los parisienses de 1951, el modo infalible de proceder consiste en volver a aquellos años [1900]”.⁵²⁸ Pero, además, entre 1945 y 1960, la capital francesa sumaba a su acendrado prestigio el hecho de albergar a una parte significativa del exilio español, de manera que al relumbro cultural añadía el atractivo de la disidencia y oposición al franquismo. Juan Benet expone la sugestión que París causaba en buena parte de la inteligencia española:

Me atrevo a afirmar que entre 1945 y 1960 París polarizaba casi toda la atención del creador o del estudioso, descontento tanto del clima que se respiraba en la calle cuanto de la clase de enseñanza especializada que se impartía en las aulas. Aunque muy asordados los ecos de la cultura de entreguerras, París seguía siendo París y, pese a la derrota, la cultura francesa seguía ocupando el lugar de privilegio que tradicionalmente le ha reservado el liberal español. [...]

Por si fuera poco, después de la guerra vino a adornarse con nuevos atributos; por un lado, la hospitalidad antifranquista y la posibilidad de conducir desde allí la guerra ideológica contra la dictadura y, por otro, la furiosa y nocturna modernidad del existencialismo que, sin competencia alguna, acapararía durante buen número de años todo el inconformismo universitario.⁵²⁹

El París de la posguerra todavía gozaba de una distinción en lo intelectual que obraba como reclamo para los españoles necesitados de una indiscutible autoridad que los afianzara en sus convicciones y decisiones. Con todo, la *intelligentsia* francesa experimentaba una incómoda paradoja como señala Tony Judt:

El estatus especial del que disfrutaban los intelectuales franceses después de la II Guerra Mundial entrañaba peculiares responsabilidades. Este privilegio (o carga) lo reconocieron los franceses y extranjeros por igual, aunque de maneras ligeramente distintas. Para los escritores parisinos, consistía en el deber y el derecho de hablar en nombre de la humanidad, de pronunciarse sobre la condición humana y de ser atendidos en este sentido aun cuando se implicasen en debates aparentemente

⁵²⁸ Sebastián Gasch, “Matiz e ironía en el espectáculo *París 1900*, de Rigat”, *Destino*, núm. 702 (1951), p. 27.

⁵²⁹ Juan Benet, *Otoño en Madrid hacia 1950*, ed. cit., pp. 84-85.

locales. Para los de fuera, suponía que las decisiones que se tomaban o se rechazaban en París iban a tener un impacto e iban a recibir eco en lugares lejanos, [...].⁵³⁰

Como consecuencia, la intelectualidad francesa combinó a partes iguales presunción moral con urgencia histórica que terminó por dotarla de escasa gravedad histórica. Una inconsistencia que no era recibida así por el resto de los países europeos para los que la capital gala todavía ejercía un atractivo irrenunciable. Terminada la guerra, hacia París se encaminaron exiliados de todas las latitudes y nacionalidades, atraídos por su fama como refugio para inconformes y disidentes, que se remontaba los albores del siglo XIX.⁵³¹ Desde 1939, París se había convertido en albergue de antiguos brigadistas internacionales y de republicanos que salieron forzosamente de la península tras la guerra civil. Nada más natural que unos jóvenes inconformes con el régimen franquista se sintieran seducidos por el entorno parisino que, a la vez que los reconfortaba intelectualmente, alentaba la disidencia. Ana Martínez Rus apunta los centros intelectuales del exilio español en París:

A pesar de que París era la capital del gobierno de la República en el exilio desde febrero de 1946, sólo destacaron la librería de Éditions Hispano-américaines de Juan Andrade y Amadeo Robles Beltrán; la Librairie Espagnol de Antonio Soriano; la empresa de José Martínez, Ruedo Ibérico; la Colección Ebro, vinculada al Partido Comunista, y Ediciones Catalanas. Esta circunstancia sorprende debido a la notable presencia de la colonia española y al carácter combativo de los refugiados, pero revela la importancia que tuvieron en la demanda y en el consumo de productos culturales las numerosas publicaciones periódicas y la labor editorial de las organizaciones políticas y sindicales.⁵³²

⁵³⁰ Tony Judt, *Pasado imperfecto. Los intelectuales franceses, 1944-1956*, trad. Miguel Martínez-Lage, Taurus, Madrid, 2007, pp. 309-310.

⁵³¹ Para el exilio romántico europeo ver E. H. Carr, *Los exiliados románticos. Galería de retratos del siglo XIX*, ed. cit.; para el exilio español romántico y de 1939, ver Vicente Llorens, *Liberales y románticos*, ed. cit.; “Emigraciones en la España moderna” y “La emigración republicana de 1939”, en José Luis Abellán (ed.), *El exilio español de 1939*, t. I, Taurus, Madrid, 1976; *Estudios y ensayos sobre el exilio republicano de 1939*, Renacimiento, Sevilla, 2006; Fernando Martínez, *París ciudad de acogida: el exilio español durante los siglos XIX y XX*, Marcial Pons, Barcelona, 2010; Ana Martínez Rus, “La librería española de Antonio Soriano”, en Philippe Ollé-Laprune (ed.), *París. Capital del exilio*, FCE-CRC, México, 2014, pp. 231-244.

⁵³² Ana Martínez Rus, art. cit., en *op. cit.*, p. 237.

A lo largo de esa década y de las siguientes, la librería de Juan Soriano reunió entre tantos a Juan Marsé, Jaime Gil de Biedma o Juan Goytisolo con cuyo sello editorial apareció la segunda edición de *La resaca* y, luego, *La chanca* (1962).

Las idas y venidas a la Ciudad Luz no se hacen esperar por parte de los escritores de Barcelona. En un breve lapso de tiempo, entre 1948 y 1953, Barral, Costafreda, José Agustín Goytisolo, Castellet, Jaime Gil y Juan Goytisolo visitan la ciudad del Sena. En los veranos de 1951 y 1952, Carlos Barral descubre “el París de la agonía del existencialismo, con *Rose Rouge*, todavía, y Juliette Greco, y en el bar del Pont Royal”.⁵³³ En *Los años sin excusa*, el poeta ha dejado un sincero testimonio del significado personal de la capital francesa en 1953:

Pero, sobre todo, mi relación con la ciudad era distinta que en mis viajes anteriores, que se fundaban en un vago programa de visita, de exploración de las referencias históricas y sentimentales de aquel lugar largamente mitificado por mi formación literaria, y sería imposible en los futuros, cuando la ciudad, de presencia repetida y relativamente frecuente, había de acabar haciendo su imagen solidaria de la de las gentes reiteradamente encontradas, que polarizan el objeto y el sentido de las estancias, sobre todo si breves, aunque numerosas.⁵³⁴

Castellet recibe una beca que le permite abandonar la península a finales de 1953 y principios de 1954, y “el descubrimiento de Francia e Inglaterra me hizo volver completamente cambiado. Recuerdo que al volver di unas charlas en colegios mayores de Barcelona y Madrid en las que ya expresaba una ruptura absoluta, hasta el punto de que hubo incidentes”.⁵³⁵ Alfonso Costafreda viaja a París en 1953 a causa de compromisos académicos, una vez inscrito en los cursos de “lengua y literatura francesa en la Sorbona; a

⁵³³ Carlos Barral, *Memorias*, ed. cit., p. 326.

⁵³⁴ *Ibid.*, p. 331.

⁵³⁵ José María Castellet, “Entrevista de Juan F. Marsal”, en Juan F. Marsal, *op. cit.*, p. 88.

la vuelta de Dublín sus cursos monográficos en el Trinity College”.⁵³⁶ Ese mismo verano Jaime Ferrán visita el Sarre e Inglaterra y, un año después, Irlanda.⁵³⁷ Pero es en 1955 cuando los destinos de Costafreda y Ferrán se deciden: “Alfonso ganó uno de los primeros puestos en una oposición para funcionarios internacionales en la Organización Mundial de la Salud, que le llevaría a Ginebra con su amor atormentado y yo [Ferrán] salí por primera vez hacia los Estados Unidos, invitado por Henry Kissinger, para asistir a un Seminario Internacional de verano, de la Universidad de Harvard”,⁵³⁸ para regresar a Europa el 31 de diciembre. Al año siguiente, imparte conferencias en Londres y, poco después, en el Colegio de España en París. En verano de 1956 recibe una beca del Instituto Francés de Barcelona para realizar una estancia en Estrasburgo. En 1960 se instala definitivamente en Estados Unidos como profesor de la universidad de Colgate.⁵³⁹

Tanto Ferrán como Costafreda ejemplifican la paradoja que supuso ambicionar el abandono de España para, una vez en el exilio, caer en la cuenta de que en realidad era España quien los había abandonado, formulada por Jaime Ferrán en términos luctuosos: “Este país es un país que te quiere aquí “de cuerpo presente”, sobre todo al escritor. [...] En el caso de Costafreda, por ejemplo, que vivía solo para la poesía, el hecho de haber vivido veinte años fuera de España fue trágico”;⁵⁴⁰ reconocimiento que avala el inicio de *La chanca*, de Juan Goytisolo: “Los españoles aguantamos difícilmente la ausencia de España. Cuando era estudiante, hace ya algunos años, mi gran empeño consistía en cruzar los Pirineos, recorrer Europa, desentenderme de cuanto ocurría en la Península. Había llegado

⁵³⁶ Jaime Ferrán, *Alfonso Costafreda*, ed. cit., p. 53.

⁵³⁷ *Idem*.

⁵³⁸ *Ibid.*, p. 56.

⁵³⁹ Jaime Ferrán, “Entrevista de Juan F. Marsal”, en Juan F. Marsal, *op. cit.*, pp. 117-118.

⁵⁴⁰ *Ibid.*, p. 123.

a un límite extremo de saciedad y todo lo español me irritaba”.⁵⁴¹ Jaime Gil se traslada durante el curso 52-53 a Oxford, en donde es recibido por el agregado de embajada Francisco José Mayans, ganador del premio de poesía Adonais en 1948, por el libro *Estancias amorosas*. Pero Mayans representa algo más en la formación de Jaime Gil, pues le introdujo en la poesía inglesa. Gil de Biedma lee sucesivamente a Spender,⁵⁴² “el amigo Auden”⁵⁴³ y redescubre a T. S. Eliot, de quien conocía la versión española de *Cuatro cuartetos* (1951) a cargo de José Gaos, cuya poética le sirve para indagar y experimentar.⁵⁴⁴ En poco tiempo lee *The Waste Land*, *Four Quartets*, *Selected Prose* y *The Use of Poetry and the Use of Criticism*.⁵⁴⁵ En carta a Carlos Barral, en febrero de 1953, Jaime Gil recrea las primeras sensaciones de la estancia oxoniense: “Llevo una semana instalado en Oxford –mejor dicho, en sus alrededores– viviendo una vida anglohoraciana descansada y feliz. Oxford es bello, aunque el gótico inglés no sea santo de mi devoción; es bello antes que nada por su continuidad, que me hace recordar, un poco tristemente, los cortocircuitos de

⁵⁴¹ Juan Goytisolo, *La chanca*, Seix Barral, Barcelona, 1981, p. 7. Sobre el proceso de exilio de este autor, ver Juan Pascual Gay, *Avatares de una exclusión. Tres ensayos sobre la obra de Juan Goytisolo*, Universidad de Guanajuato, Guanajuato, 2012.

⁵⁴² De Spender, Jaime Gil tradujo el poema “A un poeta español” que en inglés dedica a “Manuel Altolaguirre”, publicado en la revista *Caracola*, núms. 90-94 (1960), pp. 119-121.

⁵⁴³ Jaime Gil de Biedma, “Carta a José Ángel Valente. 30 de noviembre de 1959”, en *El argumento de la obra*, ed. cit., p. 210. El poeta tradujo el poema de Auden, “Musée des Beaux Arts”, incluido en Dámaso Alonso (ed.), *Antología de poetas ingleses modernos*, Gredos, Madrid, 1963, pp. 200-201.

⁵⁴⁴ T. S. Eliot, *Cuatro cuartetos*, trad. y pról. José Gaos, (Adonais 76-77), Rialp, Madrid, 1951. En una misiva dirigida a Carlos Barral en junio de 1952, Gil de Biedma declara que “En estos días me entretengo ensayando un método de composición poética inspirado en algunos párrafos de Bousoño, en los últimos poemas largos de Guillén y en los *Cuatro cuartetos* de Eliot. Tiene la ventaja de ser al mismo tiempo muy consciente y muy inconsciente. Consiste en que la intuición poética originaria, en vez de darnos “el inicial tesoro de una frase” o una melodía, sea vista desde el principio como una estructura, como un esquema contrapuntístico: los motivos poéticos en vez de desarrollarse lógicamente o emocionalmente se convierten, calculando previamente el número de estrofas necesarias, en una relación de clímax y anticlímax”. En Jaime Gil de Biedma, “Carta a Carlos Barral. 16 de junio de 1952”, en *El argumento de la obra*, ed. cit., p. 66.

⁵⁴⁵ Ver Miguel Dalmau, *Jaime Gil de Biedma*, ed. cit., pp. 117-118. El interés por la obra de Eliot es una constante durante la década de los cincuenta. El 5 de septiembre de 1956, Gil de Biedma le solicita a Paco Mayans: “Muchas gracias por los libros. ¿Podrías encargarte de comprar algunas cosas para que las traigan mis hermanas? *The Waste Land* en disco, y el *Prufrock*, si existe”, en *El argumento de la obra*, ed. cit., p. 176.

nuestra cultura española”.⁵⁴⁶ José Ángel Valente aboceta en 1956 un cuadro oxoniense no muy diferente del que Jaime Gil se había encontrado apenas dos años antes: “Sin educación física, sin bicicleta y sin calefacción central, que los ingleses –de cuyo confort se suele tener una idea equivocada– no utilizan, los riesgos de un invierno como el del año de gracia pueden ser mortales para un peninsular”.⁵⁴⁷ En el verano de 1953, estando en París, Jaime Gil de Biedma se encuentra con Barral. Gil de Biedma se alojaba en un apartamento propio, situado “en un miserable bistro llamado Les Pyrénées que quedaba cerca del café Procope”.⁵⁴⁸ Miguel Dalmau indica que “aunque la experiencia inglesa de Jaime le marcó más profundamente que cualquier otra, su estancia parisina –aquel verano de 1953– le abrió horizontes desconocidos”.⁵⁴⁹ El poeta mismo lo reconoce en carta a Carlos Barral, fechada en París en agosto de ese año: “Heme aquí en París, echando de menos a la *vieille Angleterre*, por la que siento fuertes amores. Allí la vida es calma y tedio distraído. Francia me parece un país más bello, más divertido, pero mucho menos interesante para el extranjero que viene a vivir en él: la mayoría de sus mejores cosas las conoce ya de antemano”.⁵⁵⁰ Jaime Gil ha dejado constancia de esas estancias parisinas en unos versos de “París, postal del cielo”:

Ahora voy a contaros
Como yo también estuve en París, y fui dichoso.

Era en los buenos años de mi juventud,
los años de abundancia
del corazón, cuando dejar atrás padres y patria

⁵⁴⁶ Jaime Gil de Biedma, “Carta a Carlos Barral. 23 de febrero de 1953”, en *El argumento de la obra*, ed. cit., p. 87.

⁵⁴⁷ José Ángel Valente, “Oxford, 1956”, en *Ensayos*, ed. cit., p. 1023. Valente fue profesor de Oxford entre 1953 y 1958, para trasladarse definitivamente a Ginebra en 1963. Seguramente en esos años accede de primera mano a la obra de Eliot, Auden, Spender, etcétera, compartiendo este interés con Jaime Gil.

⁵⁴⁸ Carlos Barral, *Memorias*, ed. cit., p. 332.

⁵⁴⁹ Miguel Dalmau, *Jaime Gil de Biedma*, ed. cit., p. 119.

⁵⁵⁰ Jaime Gil de Biedma, “Carta a Carlos Barral. Agosto de 1953”, en *El argumento de la obra*, ed. cit., p. 96.

es sentirse más libre para siempre, y fue
 en verano, aquel verano
 de la huelga y las primeras canciones de Brassens,
 y de la hermosa historia
 de casi amor.

Aún vive en mi memoria aquella noche,
 recién llegado. Todavía contemplo,
 bajo el *Pont Saint Michel*, de la mano, en silencio,
 la gran luna de agosto suspensa entre las torres
 de *Notre-Dame*, y azul
 de un imposible el río tantas veces soñado
 -*It's too romantic*, como tú me dijiste
 al retirar los labios.

¿En qué sitio perdido
 de tu país, en qué rincón de Norteamérica
 y en el cuarto de quién, a las horas más feas,
 cuando sueñes morir no te importa en qué brazos,
 te llegará, lo mismo
 que ahora a mí me llega, ese calor de gentes
 y la luz de aquel cielo rumoroso
 tranquilo, sobre el Sena?

Como sueño vivido hace ya mucho tiempo,
 como aquella canción
 de entonces, así vuelve al corazón,
 en un instante, en una intensidad, la historia
 de nuestro amor,
 confundiendo los días y sus noches,
 los momentos felices,
 los reproches

y aquel viaje –camino de la cama–
 en un vagón del Metro *Étoile-Nation*.⁵⁵¹

Carlos Barral apunta su predilección por los paseos por la *rive gauche*, solo o en compañía de Alfonso Costafreda, en alguna ocasión junto con “un par de eventuales muchachitas también de la fauna estival y pasajera”; paseos nocturnos desde el centro al *Boulevard Jourdain*, caminatas a *La Cité*, reconfortados por “el calor de familiaridad que me

⁵⁵¹ Jaime Gil de Biedma, *Las personas del verbo*, ed. cit., p. 98.

acompañan por toda la geografía de la orilla izquierda”.⁵⁵² Herbert Lottman describe esa *rive gauche* de un modo próximo al “calor de la familiaridad” que advierte Barral:

Hubo una época en que si se era un hombre conocido, si se había frecuentado buenas escuelas y si se tenían las relaciones necesarias, cierto sector de la orilla izquierda del Sena podía de algún modo prolongar vuestro salón. Y ese salón, si estaba bien situado, podía reemplazar temporalmente las mesas de los cafés, los despachos editoriales e incluso las salas de reunión. Este barrio privilegiado englobaba algunas calles de *Montparnasse* y, en particular, algunos cafés del Boulevard *Montparnasse*. Pero desde mediados los años treinta, las estrechas calles de *Saint-Germain-des-Prés*, con su singular densidad de editoriales y de librerías, sus galerías de arte y las terrazas de sus cafés, habían comenzado a apropiarse de una posición que iba a ser la suya durante más de veinte años (más al este, a lo largo de la orilla izquierda, en el *Quartier Latin*, se había estudiado y se había enseñado y todavía se enseñaba...).⁵⁵³

Joan Ferraté, en 1954, ocupa una plaza de profesor titular de lenguas clásicas en la universidad de Oriente, en la isla de Cuba; Gabriel, por el contrario, se queda en Barcelona pendiente de su madre, con quien comparte un piso en Barcelona, en la calle Benedicto Mateu, número 56.

Otros hubo, menos afortunados entonces, que se equiparon con la cultura francesa de la hora representada por las canciones de Edith Piaf o George Brassens, Kosma o Prévert. Juan Goytisolo, uno de los desafortunados, “consciente de sus limitaciones idiomáticas, contactó con un antiguo compañero que vivía en una casa de la calle Ganduxer para recibir de él algunas clases de francés”.⁵⁵⁴ Recuerda Juan que “allí escuché por primera vez el repertorio de Brassens y numerosas creaciones de Piaf con esa exaltación con que «lo no esperado se impone a la imaginación»”,⁵⁵⁵ citando a Jaime Gil de Biedma. También el autor de *Compañeros de viaje* confiesa en algún lugar de su diario que “yo

⁵⁵² Carlos Barral, *Memorias*, ed. cit., p. 332.

⁵⁵³ Herbert Lottman, *La rive gauche. La élite intelectual y política en Francia entre 1935 y 1950*, ed. cit., p. 25.

⁵⁵⁴ Miguel Dalmau, *Los Goytisolo*, ed. cit., p. 264.

⁵⁵⁵ Juan Goytisolo, *Coto vedado*, ed. cit., p. 250.

tatareaba para mí mismo una canción favorita de Brassens, «*Les amoureux des bancs publics*»⁵⁵⁶ y lo incluye en el verso “las primeras canciones de Brassens”.⁵⁵⁷ No por casualidad, Juan se volvió habitual del Pastís, local ubicado entre las Ramblas y el Paralelo, “con su clientela *progre* imantada por el fondo musical de Piaf y el exotismo marsellés de la pareja que lo llevaba y el cercano bar Cádiz –concurrido por prostitutas y negros americanos– cuyo encanallamiento y bullicio evocaban en nuestra memoria imágenes hollywoodenses de Hamburgo, Singapur o Tampico”;⁵⁵⁸ evocado por Román Gubern como “una especie de *Montmartre* de bolsillo, con voz de Edith Piaf y aroma de Pernod”.⁵⁵⁹ La *chanson* francesa ejerce en todos ellos el hipnotismo y la seducción de “un himno rebelde, entre canalla y nostálgico”.⁵⁶⁰

Algo comenzaba a cambiar. Ese mismo año, Juan Goytisolo se traslada a vivir de manera casi permanente a París con Monique Lange, en calidad de asesor de la editorial Gallimard. Cruzar a Francia significaba para él algo más que el trámite legal de abrir y sellar el pasaporte, resultaba una invencible apretura moral: “Cruzar la frontera en tren sería para ti durante años una experiencia opresiva en vez de exaltarte”;⁵⁶¹ y, en “¿Por qué he escogido vivir en París?”, el autor justifica esa decisión:

lo hice no sólo por huir del régimen franquista y su vida intelectual miserable, sino también buscando el contacto con una sociedad mucho más viva y abierta que la nuestra. Cruzar los Pirineos significaba hace veintitantos años la posibilidad de leer libremente a Proust, Gide, Malraux, Céline, Sartre, Camus, Artaud, Bataille; ver el teatro de Genet, Ionesco, Beckett; seguir los ciclos del gran cine francés en la cinemateca. A esta gran densidad cultural había que sumar el atractivo de un clima de libertad política y la esperanza de una mayor igualdad social. Saltar de Barcelona

⁵⁵⁶ Jaime Gil de Biedma, *Diarios*, ed. cit., p. 97.

⁵⁵⁷ Jaime Gil de Biedma, *Las personas del verbo*, ed. cit., p. 98. También Gil de Biedma tradujo, de George Brassens, “Marquise”, en *Obras. Poesía y prosa*, ed. cit., p. 945.

⁵⁵⁸ Juan Goytisolo, *Coto vedado*, ed. cit., p. 298.

⁵⁵⁹ Román Gubern, *op. cit.*, p. 121.

⁵⁶⁰ Miguel Dalmau, *Los Goytisolo*, ed. cit., p. 264.

⁵⁶¹ Juan Goytisolo, *Coto vedado*, ed. cit., p. 259.

a París era, por aquellas fechas, dejar de ver la vida en blanco y negro para aprehenderla en todos sus matices y complejidad.⁵⁶²

Si Juan Goytisolo aprende las letras de la canción francesa y tatarea incansablemente *La vie en rose* como sucedáneo de repuesto para sus deseos de marchar a París, Jaime Gil le dedicará el poema “Elegía y recuerdo de la canción francesa”:

Y fue en aquel momento, justamente
 En aquellos momentos de miedo y esperanzas
 –tan irreales, ay– que apareciste,
 oh rosa de lo sórdido, manchada
 creación de los hombres, arisca, vil y bella
 canción francesa de mi juventud!

Eras lo no esperado que se impone
 a la imaginación, porque es así la vida,
 tú que cantabas la heroicidad canalla,
 el estallido de las rebeldías
 igual que llamaradas, y el miedo a dormir solo,
 la intensidad que aflige al corazón.⁵⁶³

Recién llegado a París, con una carta de presentación firmada por su padre, el autor de *Señas de identidad* se instala en uno de los cuartos que alquila Mlle. De Vitto, “en la planta baja de una calle silenciosa, sin salida, que desemboca en la Rue de Varenne”.⁵⁶⁴ Pocos años después, se reencuentra en la capital francesa con Farreras quien ha dejado una estampa del París que le acogió menos alborozada que la de otros compañeros: “Llegamos a París unos días después, en vísperas de la sublevación de Argel del famoso 13 de mayo, que acabaría llevando otra vez al poder al general De Gaulle. El ambiente era muy tenso.

⁵⁶² Juan Goytisolo, “¿Por qué he escogido vivir en París?”, en *Los ensayos. El furgón de cola. Crónicas sarracinas. Contracorrientes*, ed. cit., pp. 535-536.

⁵⁶³ Jaime Gil de Biedma, *Las personas del verbo*, ed. cit., p. 134.

⁵⁶⁴ Juan Goytisolo, *Coto vedado*, ed. cit., p. 263.

Las calles de París, tomadas militarmente por numerosas fuerzas de la policía, nos hacían temer que habíamos llegado en un mal momento”.⁵⁶⁵

Hacia 1956, la tertulia del Boliche amplía su concurrencia puesto que ya están presentes Jaime Gil, Gabriel y Juan Ferrate(r), y Jaime Salinas. Pero en otoño de ese mismo año ya se han trasladado de local, según refiere Jaime Gil: “A la salida del trabajo esta tarde, me topo entre la gente de las Ramblas con una pareja de novios y él me saluda efusivamente. Es Pepe, el ayudante de camarero que atendía nuestra mesa en el bar Boliche hace dos años”.⁵⁶⁶ Salinas acababa de llegar a la Ciudad Condal y se alojaba en el Hotel Suizo; traía consigo años de experiencia en el mundo del cine francés y recalaba en Barcelona como ayudante del administrador que afrontaba la remodelación de Seix Barral. Si la lectura de autores extranjeros les otorgó una reconocible temperatura intelectual, los viajes con destino a París obraron como un gesto que poco después se convierte en hábito. Mientras los autores barceloneses leían las obras de Eliot, Frost y Spender, Salinas aportó su conocimiento personal de tales autores a quienes había tratado en el campus de la Johns Hopkins University. El temperamento cosmopolita de los miembros de la Escuela de Barcelona los distancia de sus coetáneos peninsulares, a quienes Barral llama “poetas de mi generación varados en Madrid”,⁵⁶⁷ pero también explica una singularidad sin la que difícilmente pueden comprenderse las orientaciones de la editorial Seix Barral, luego Barral, de los premios en torno a estas empresas como el Biblioteca Breve y, más tarde, el Formentor, de la posición de los integrantes sobre diversas polémicas de manera muy visible en torno a la poesía como conocimiento o comunicación, de sus actitudes ideológicas.

⁵⁶⁵ Francisco Farreras Valentí, “Entrevista de Juan F. Marsal”, en Juan F. Marsal, *op. cit.*, p. 103.

⁵⁶⁶ Jaime Gil de Biedma, *Diarios*, ed. cit., p. 309.

⁵⁶⁷ Carlos Barral, *Memorias*, ed. cit., p. 342.

París, en realidad, es metonimia de Europa o, en palabras de Esteban Pinilla de las Heras, la “ilusión europea”.⁵⁶⁸ José San Martín, colaboró con el *Boletín de la Sección Universitaria del Instituto de Estudios Hispánicos de Barcelona*, mediante el ensayo “Ante el porvenir de Occidente”, aparecido en marzo de 1951, en donde afirmaba que “la labor de España es europeizarse”, es decir, “la europeización de España en el sentido de que nuestra cultura se haga flexible y aireada en la medida que suele serlo la del resto de Europa”.⁵⁶⁹ Europa se convierte en una obsesión para los escritores barceloneses que, como registra Bonet, opera igualmente como censura y denuncia al “‘indigenismo’ ‘nacionalista’ peninsular”.⁵⁷⁰ Sin duda, para el creciente interés europeísta no fue menor la presencia de escritores y poetas de diferentes países que visitaban Barcelona, como Eugenio Montale, cuya presencia en el Instituto Italiano fue reseñada para *Destino* por Juan Teixidor, quien describe la poesía del italiano en términos que debieron ser indiferentes para los jóvenes letraheridos: “Así, pues, Montale no habla de sí mismo. La atmósfera deshabitada y trágica de su poesía no le permite el comentario fácil. Sería entrar a saco en una desesperación que exige el contrapunto del silencio”.⁵⁷¹

El cosmopolitismo generó una conciencia y, con ello, se afiliaron a una identidad distinta pero definitiva, como establece Richard Sennet: “la identidad más fuerte es la que se tiene sin conciencia de tenerla, la que corresponde simplemente a lo que se *es*. En otras palabras, uno es más uno mismo cuanto menos conciencia tiene de serlo”.⁵⁷² Esta convicción es rastreable en muchos artículos de *Laye* en que, sin necesidad de aludir al universalismo, la misma selección de asuntos y temas, autores y obras, es reveladora de

⁵⁶⁸ En Laureano Bonet, *La revista Laye. Estudio y antología*, ed. cit., p. 39.

⁵⁶⁹ *Ibid.*, p. 43.

⁵⁷⁰ *Ibid.*, p. 45.

⁵⁷¹ Juan Teixidor, “El poeta Eugenio Montale en Barcelona”, *Destino*, núm. 873 (1954), p. 20.

⁵⁷² Richard Sennet, *El extranjero. Dos ensayos sobre el exilio*, trad. Marco Aurelio Galmarini, Anagrama, Barcelona, 2014, p. 84.

esta actitud. En contrapartida, los autores contemporáneos del interior refieren constantemente el nacionalismo y la nación como valores irrenunciables de la literatura. Carlos Barral ha dejado constancia del desagrado que le producían estas posturas al denunciar que “ese nacionalismo de la formación y de la información literarias, podía llegar a ser muy irritante”,⁵⁷³ y poco después abunda en la impresión que le causaron los escritores de la capital española:

resulta que los poetas mesetarios o huéspedes de la capital que conocí entonces –y lo que fui conociendo después a lo largo de mucho tiempo– me espantaron. No se trata de que no me interesase en absoluto lo que escribían; eso pasa con casi todos los contemporáneos, y, por otra parte, los había leído muy poco. Es que me parecía imposible que por entre ideas tan elementales sobre la literatura y la vida, o por entre referencias culturales tan irreductiblemente domésticas, pudiese pasar la corriente de una reflexión auténtica, implacable, sobre cada propia experiencia de la condición humana.⁵⁷⁴

Estas palabras se originaron a raíz de una breve estancia de Carlos Barral y Antonio Tàpies en la capital española en 1953, invitados por Jaime Ferrán –“romería ferreriana” la califica Barral– para asistir a un acto académico en la Universidad Complutense, en donde los reciben Costafreda y Gil de Biedma, residentes entonces en Madrid. Esta romería le permitió a Barral visitar a Eugenio d’Ors en “la noble casona de la calle Sacramento”.⁵⁷⁵ No es más indulgente Jaime Gil quien, a propósito del estudio *La poesía de Vicente Aleixandre* (1950), de Carlos Bousoño, introduce la consideración siguiente: “La verdad es que los españoles no ofrecemos demasiado interés en lo que se refiere a “matización psicológica”, e inevitablemente tampoco lo ofrece nuestra poesía. Asombra comprobar de qué pocas cosas está hecho por dentro un español: somos muñecos de resorte, y así resulta

⁵⁷³ Carlos Barral, *Memorias*, ed. cit., p. 340.

⁵⁷⁴ *Ibid.*, p. 342.

⁵⁷⁵ *Ibid.*, p. 340.

de aburrido nuestro trato y de extremosa y de simple nuestra literatura. Nuestra intimidad es esteparia, inmemorial”.⁵⁷⁶

En los cincuenta y sesenta los viajes de los escritores catalanes al país vecino son frecuentes. No sólo han establecido vínculos afectivos con París, sino también profesionales. Además, del trabajo en Gallimard de Juan Goytisolo, Carlos Barral comienza una relación comercial con José Martínez, entonces director de la editorial Ruedo Ibérico. En ella reencuentra a Francisco Ferreras quien compagina sus labores en el mensual *Boletín informativo* al servicio de la emigración política española, editado por “un fantasmagórico Centro de Documentación y Estudios” creado por Julián Gorkín, con las tareas de la recién formalizada Ruedo Ibérico, “cuya alma fue siempre Pepe Martínez. Allí nos reuníamos con Semprún, Claudín, Girbau, Vicens, Viladás, Luciano Rincón [...] Discusiones interminables, de alto nivel dialéctico, apasionadas e interesantísimas, de las que saldría la revista *Cuadernos del Ruedo Ibérico* en oposición, de izquierda, entre marxista y libertaria”.⁵⁷⁷ Según Albert Forment, en 1961, Barral “se comprometió a principios de noviembre mediante un pacto verbal secreto, típico de antifranquistas, a cederle a Ruedo Ibérico, sin comisión alguna, aquellas obras de autores españoles que les rechazase la censura, siempre, por supuesto, que los escritores dicen su consentimiento”.⁵⁷⁸ Rápidamente las colaboraciones se formalizan y en 1962 se instituyen los Premios Ruedo Ibérico de poesía y de novela. Martínez recibió el apoyo de Carlos Barral quien le recomendó a Juan Marsé para encargarse de la selección previa de originales. Los escritores de Barcelona participaron en el libro de Ruedo Ibérico, *España canta a Cuba* (1962);

⁵⁷⁶ Jaime Gil de Biedma, *Diarios*, ed. cit., p. 277.

⁵⁷⁷ Francisco Ferreras Valentí, “Entrevista de Juan F. Marsal”, en Juan F. Marsal, *op. cit.*, p. 106.

⁵⁷⁸ Albert Forment, *José Martínez: la epopeya de Ruedo Ibérico*, Anagrama, Barcelona, 2000, pp. 196-197.

ilustrado por artistas de la talla de Juan Haro, Ricardo Zamorano o Eduardo Arroyo, se confeccionó mediante la petición de poemas a treinta y cuatro autores de generaciones diferentes: entre los mayores, los infaltables Rafael Alberti y Blas de Otero, entre los recientes, Carlos Barral, Jaime Gil de Biedma, José Ángel Valente, José Agustín Goytisolo y Ángel González.⁵⁷⁹ El 22 de febrero de ese mismo año se celebra otro homenaje a Machado en Colliure: “Vicente Girbau había llegado de Londres; José Martínez, Antonio Pérez, Elena Romo y Manuel Tuñón de Lara, en representación de Ruedo Ibérico, junto con Olmos García, de París; los poetas José Ángel Valente y Eugenio de Nora, de Ginebra; Manuel Lamana, de Buenos Aires; Carlos Barral, José María Castellet y José Agustín Goytisolo, de Barcelona; Manuel Millares y el crítico de arte José Moreno Galván, de Madrid”.⁵⁸⁰ Resultado de la conmemoración fue *Versos para Antonio Machado*, publicado ese mismo año por Ruedo Ibérico.⁵⁸¹

En ese mismo encuentro, se reunieron por primera vez los jurados de los respectivos premios: el de novela integrado por Carlos Barral, Antonio Ferres, Juan García Hortelano, Juan Goytisolo, Manuel Lamana, Eugenio de Nora y Manuel Tuñón de Lara que fallaron a favor de *Año tras año*, de Armando López Salinas; el de poesía, por José María Castellet, Gabriel Celaya, Jaime Gil de Biedma, José Ángel Valente y Antonio Pérez, que le otorgaron el galardón a Ángel González por *Grado elemental*.⁵⁸²

⁵⁷⁹ *Ibid.*, pp. 201-202.

⁵⁸⁰ *Ibid.*, pp. 204-205.

⁵⁸¹ *Versos para Antonio Machado*, Ruedo Ibérico, París, 1962.

⁵⁸² Albert Forment, *op. cit.*, p. 205.

2.2 CONVENCION LITERARIA Y MALA CONCIENCIA

No pocas veces una moralidad se transforma en tema o asunto o motivo literario no porque antes no hubiera estado allí, a la vista de quien quisiera advertirlo, sino porque la escritura literaria estaba al servicio de otra cosa. No es que no estuviera ya presente, sino que nadie había reparado en ello. No obstante, para percatarse, para distinguir las posibilidades de esa evidencia vuelta asunto literario, era necesario que las circunstancias y condiciones que lo impulsaban antes se hicieran presentes. Sólo entonces, una vez que diferentes factores coinciden en determinado momento, irrumpe la novedad de un asunto que no es en absoluto inaugural sino novedoso; lo es a condición de ponderar esas circunstancias desde otro lado. El hallazgo, por tanto, no reside en un descubrimiento de algo que nunca estuvo y que, de repente, aparece de manera inopinada para fortuna del que pasaba por allí, sino que más bien es un desvelamiento, un correr el velo que cobijaba lo que ahora está expuesto pero que ya estaba allí, solícito para quienes quisieran mirarlo de frente.

Jaime Gil de Biedma se refiera a este descubrimiento: “Invención a la vez en el sentido etimológico de hallazgo o descubrimiento de algo ya existente –y que por tanto no se alumbraba *ex nihilo* en mi cabeza– y en el de la creación imaginativa”.⁵⁸³ Un hallazgo muchas veces es el resultado de un aprendizaje de la sensibilidad o de la mirada, la capacidad de saber ver allí donde nadie ve nada o, incluso, en donde no se ve nada. Tampoco entonces surgen como por arte de magia todas las posibilidades de lo apenas entrevisto, pero lo apenas entrevisto en ocasiones es capaz de otorgar certeza a lo intuido. Es la certidumbre del sentido de lo oculto la que impulsa a un autor a apostar por

⁵⁸³ Jaime Gil de Biedma, “Poética”, en Leopoldo de Luis, *Poesía social*, Alfaguara, Madrid, 1965, p. 355.

determinado tema o asunto o motivo literario. Desde luego, en ese primer momento, el poeta ignora hacia dónde le llevará tal certeza. De hecho, lo sabrá después, tras sitiarla y acorralarla, luego de asediarla y alumbrarla, después de desvelarla y reconocerla. Señalar un motivo literario es una búsqueda, indicar un tema literario es un tanteo, subrayar un asunto literario es un reconocimiento. También en ocasiones, ese reconocimiento no se queda en la orilla de la obra de un autor, sino que se vuelve su encomienda. No es ya que tal o cual escritor registre ese motivo como preferente y decisivo, sino que los lectores lo requieren precisamente porque advierten en él ese asunto o motivo o tema.

El asunto se ofrece al escritor que a su vez se lo regala al público. Luego, claro, llegan imitadores y copiadore, que no necesariamente imitan y copian por falta de talento, sino que muchas veces es tal la atracción que ejerce el motivo que difícilmente pueden oponer resistencia. En estos casos, el asunto deja ya de ser un mero tema de escritura para convertirse en una convención literaria. Es decir, cuando comienza a ser compartido por otros autores. Es verdad que las convenciones literarias a menudo adquieren personalidad promovidas por la tradición literaria, pero otras veces irrumpen en un momento, sin relación alguna con ese pasado, como testigos de lo inmediato. Entonces las convenciones acaban con frecuencia por integrarse a la tradición literaria. El propio Gil de Biedma expone, en el prólogo a la edición de *Función de la poesía y función de la crítica* de T. S. Eliot, como se transforma un tema literario: “el movimiento postulaba una nueva toma de contacto con la realidad, no para quedarse en ella, naturalmente, sino para llenarla de sentido, para transformarla en eso tan raro y tan difícil que es un tema artístico”.⁵⁸⁴ No es, pues, únicamente la paciencia del cazador que hace de la espera su estrategia definitiva para que el azar le regale lo inesperado, sino un rececho que indaga sigilosamente en la

⁵⁸⁴ T. S. Eliot, *Función de la poesía y función de la crítica*, ed. cit., p. 12.

inminencia a partir de lo sabido y sentido. No es sólo la suerte la que vuelve en motivo literario una sospecha o una certeza, en uno de esos temas que son capaces de definir por sí solos una sensibilidad o un conjunto de sensibilidades, sino sobre todo el trabajo constante sobre esa posibilidad que apareció como mera conjetura para convertirse en convicción. Porque una convención literaria aparece como posibilidad, pero como posibilidad capaz de adquirir un temperamento lo suficientemente consistente como para que se transforme en motivo. No basta sólo con la certidumbre del hallazgo, es necesario hacerlo presente y, sólo más tarde, si es el caso, irrumpe como asunto literario. Para ello, la convención debe ajustarse a la actualidad del momento, de manera que la urgencia de la hora legitime o deseche su pertinencia; la pertinencia de un tema en un momento dado no sólo reside en la convicción con la que un autor lo adopta, sino sobre todo en las resonancias que adquiere entre sus contemporáneos.

Cuando un asunto es adoptado colectivamente se habla ya de convención literaria, que además de proveer la escritura de los integrantes opera dentro del grupo como distintivo frente a otras propuestas coetáneas, pero también, en caso de que resulte una rehabilitación de una convención consignada en la tradición, incide en la mirada de esos escritores hacia la tradición misma. Así, la convención no sólo es una mirada hacia lo actual, sino también un modo de acceder al presente a partir del reconocimiento de la tradición propia. La convención, en algunos casos, es también memoria de sí mismo.

Uno de estos asuntos o temas o motivos, decisivos en más de un sentido para la historia de la literatura española del medio siglo, fue el de la mala conciencia. Precisamente la recepción de la mala conciencia en el momento en que aparece en los escritores de Barcelona es la que la transforma en motivo literario. No es únicamente la adecuación del tema a un momento y a una sensibilidad, sino la posibilidad de amoldarse a otras exigencias

que den cuenta de esa misma sensibilidad al paso del tiempo. Abonado por un realismo social en lo poético, pronto exhibe una autocrítica en los escritores que lo detentan hasta volverlo asunto meridiano. Nada más natural si atendemos a la declaración de Carlos Barral en conversación con Jaime Gil de Biedma, Juan Marsé y Beatriz de Moura: “La cultura es, en fin, connaturalmente crítica, y la vida que se produce dentro de la cultura también”.⁵⁸⁵ T. S. Eliot, en su ensayo “Shelley y Keats”, diferenciaba entre una poesía apegada a las ideas del poeta y otra más bien ajena: “podríamos distinguir entre los poetas que ponen sus dotes verbales, rítmicas e imaginativas al servicio de unas ideas que sustentan apasionadamente y aquellos otros que emplean las ideas que sustentan, con más o menos convicción, como material de su poemas; los poetas varían indefinidamente entre estos dos extremos y la posición de uno determinado es imposible de calcular exactamente”.⁵⁸⁶ El angloamericano ponderaba el dilema consignado por Coleridge sobre la “voluntaria suspensión de la descreencia”, y que le lleva a Richards a la siguiente conclusión: “Es más propio decir que el problema de la creencia o descreencia, en sentido intelectual, no se presenta nunca si leemos bien; y si infortunadamente se presenta, sea por culpa del poeta o por culpa nuestra, dejamos de ser lectores para convertirnos en astrónomos, ideólogos o moralistas, personas, en fin, interesadas en otro tipo de actividad”.⁵⁸⁷ En la década de los cincuenta, la literatura comprometida era semejante a un acto subversivo, una identificación promovida por Gabriel Celaya bajo el lema “la poesía es un arma cargada de futuro” o, como sostiene Juan Goytisolo,

escribir un poema o una novela tenía entonces (así lo creíamos) el valor de un acto: por un venturoso azar histórico acción y escritura se confundían en un mismo cauce,

⁵⁸⁵ Carlos Barral, “Conversación con Jaime Gil de Biedma, Juan Marsé y Beatriz de Moura”, en Jaime Gil de Biedma, *El pie de la letra*, ed. cit., p. 242.

⁵⁸⁶ T. S. Eliot, *Función de la poesía y función de la crítica*, ed. cit., pp. 133-134.

⁵⁸⁷ *Ibid.*, pp. 132-133.

literatura y vida se identificaban [...] cuando, poco a poco, los escritores abrimos los ojos descubrimos que nuestras obras no habían hecho avanzar la revolución ni un solo paso [...]. Supeditando el arte a la política rendíamos un flaco favor a ambos: políticamente ineficaces, nuestras obras eran, para colmo, literariamente mediocres; creyendo hacer literatura política, no hacíamos ni una cosa ni otra.⁵⁸⁸

Crítica a la sociedad, es cierto, pero también hacia el propio autor. Conciencia de pertenecer a una sociedad sin sentirse incluido en ella. Jaime Gil aclaraba el sentido de su poema “Contra Jaime Gil de Biedma” al decir que “da usted en una cosa que he pensado muchas veces: que soy de buena familia y estoy muy bien educado. Si escribí ese poema, en el que no hay autocompasión, significa que estoy muy bien educado”.⁵⁸⁹ Ese sentimiento de no inclusión generó otro de exclusión. Excluidos, pues, que no es otra cosa que considerarse marginados y relegados en lo social. Al contrario, la mala conciencia obró en los autores que la practicaron como una centralidad en lo literario, un motor incandescente. Carme Riera ofrece la dicotomía que entonces vivía la literatura española: “gran parte de los poetas sociales pretendían hablar en nombre de los obreros, como les ocurre a Celaya y a Otero, por poner sólo dos ejemplos significativos. En cambio, Jaime Gil de Biedma y Carlos Barral, probablemente por influencia de éste, aceptan a través del sujeto poético, cuya identidad se configura en sus poemas, la ambivalencia que supone ser burgués, pertenecer a la clase dominadora y pretender estar con los de abajo, los proletarios, sin renunciar a una serie de privilegios o ventajas sociales”.⁵⁹⁰ Poetas hospedados en ese entorno privilegiado paradójicamente padecen un conflicto íntimo que termina por desplazarlos de esa parte de la sociedad con la que se habían comprometido. La mala

⁵⁸⁸ Juan Goytisolo, *Los ensayos*, ed. cit., p. 64.

⁵⁸⁹ Entrevista de Federico Campbell, “Jaime Gil o el paso del tiempo”, en Jaime Gil de Biedma, *Conversaciones*, ed. cit., p. 39.

⁵⁹⁰ Carme Riera, *La Escuela de Barcelona*, ed. cit., p. 347. En el caso de Jaime Gil, ver Pere Rovira, “La mala conciencia burguesa”, en *La poesía de Jaime Gil de Biedma*, Llibres del Mall, Barcelona, 1986, pp. 147-154.

conciencia tiene una vertiente ideológica, pero también personal; una moralidad que pronto sobrepasa el pensamiento político como registra Jaime Gil de Biedma aludiendo a una interrogación de los *Diarios íntimos* de Baudelaire:

Mañana en el Tibidabo con Gabriel Ferrater, que parece haberse suscrito a mis paseos dominicales. Como siempre, su conversación me despierta y me divierte pero luego me deja cierta resaca. No sé si es la mala conciencia, porque me digo que debería aprovechar los domingos para estar solo, o si es un afecto de la excesividad con que Gabriel piensa, se produce, habla y embarca a todo el mundo. “*Quand partons nous vers le bonheur?*”⁵⁹¹

El concepto de mala conciencia se remonta al fin de siglo XIX, en particular al Nietzsche de *Genealogía de la moral* (1887). Con todo, Baudelaire ya había registrado esta incomodidad en “A medida que el hombre avanza en la vida”, integrado en *El arte romántico*; un texto del 26 de agosto de 1851 en que refiere: “Si la idea de virtud y del amor universal nos acompaña a todos nuestros placeres, todos nuestros placeres se convertirán en tortura y remordimiento”.⁵⁹² Acotada a lo moral, la mala conciencia baudelairiana prefigura el sentido que recibe de Nietzsche, pero esa moralidad del francés no es propiamente la defensa de determinada moral social, sino que surge de las relaciones entre el individuo y la sociedad. Por eso, Baudelaire denuncia abiertamente un arte de propaganda, entregado a publicitar determinado ideario, como escribe en “Pierre Dupont”: “Es doloroso comprobar que encontramos errores similares en dos escuelas opuestas: la escuela burguesa y la escuela socialista. ¡A moralizar, a moralizar!, exclaman ambas al unísono con fervor misionero. Naturalmente que una de ellas predica la moral burguesa y la otra la moral socialista. Desde ese instante, el arte ya no es más que una cuestión de

⁵⁹¹ Jaime Gil de Biedma, *Diarios*, ed. cit., p. 311.

⁵⁹² Charles Baudelaire, *El arte romántico*, trad. Carlos Wert, La Fontana Mayor, Madrid, 1977, p. 39.

propaganda”.⁵⁹³ Es esta reducción de la literatura a mera propaganda la que debió de incomodar a los escritores de Barcelona, para volverse hacia sí mismos adoptando una posición crítica cuya consecuencia fue el sentimiento, casi con aire de síndrome, de su inadecuación, no ya respecto de la literatura sino también en relación con la sociedad.

En su revisión de la moral, el pensador alemán se remonta al “*morsus conscientiae*” de Spinoza, incluido en la tercera parte de la *Ethica ordine geométrico demonstrata* (1677). Una mordedura de la conciencia que, en lugar de contentarse con la aceptación de la pena, procedía a un ensayo crítico de la falta. Un inciso en *Ecce homo* (1889), “Genealogía de la moral. Un escrito polémico”, revisaba lo apuntado en *Genealogía de la moral* y se refiere a la mala conciencia en los siguientes términos: “El *segundo* tratado ofrece la psicología de la *conciencia*: ésta *no* es, como se cree de ordinario, “la voz de Dios en el hombre”, es el instinto de la crueldad, que revierte hacia atrás cuando ya no puede seguir desahogándose hacia fuera. La crueldad, descubierta aquí por vez primera como uno de los más antiguos trasfondos de la cultura, con el que no es posible dejar de contar”.⁵⁹⁴ Para Nietzsche, “la mala conciencia es la profunda dolencia a la que tenía que sucumbir el hombre bajo la presión de aquella modificación, la más radical de todas las experimentadas por él, de aquella modificación ocurrida cuando el hombre se encontró definitivamente encerrado en el sortilegio de la sociedad y la paz”.⁵⁹⁵ El filósofo formula un pesar derivado de la conciencia individual que promueve “un sentimiento de miseria”, cuyo origen se encuentra en “la enemistad, la crueldad, el placer en la persecución, en la agresión, en el cambio, en la

⁵⁹³ Charles Baudelaire, “Pierre Dupont”, en *ibid.*, pp. 53-54.

⁵⁹⁴ Friedrich Nietzsche, *Ecce homo. Cómo se llega a ser lo que se es*, ed. Andrés Sánchez Pascual, Alianza, Madrid, 1998, pp. 121-122.

⁵⁹⁵ Friedrich Nietzsche, *Genealogía de la moral*, ed. Andrés Sánchez Pascual, Alianza, Madrid, 2011, p. 121.

destrucción”.⁵⁹⁶ Pero no olvida situar el conflicto y las consecuencias desencadenadas por la mala conciencia en quien la padece, al decir que “ese *instinto de la libertad* reprimido, retirado, encarcelado en lo interior y que acaba por descargarse y desahogarse tan sólo contra sí mismo, eso y sólo eso es, en su inicio, la *mala conciencia*”.⁵⁹⁷

No es menor que Nietzsche la considere una dolencia, estrictamente una patología. La mala conciencia procede de la culpa que, según el alemán, no guarda relación alguna con una responsabilidad moral sino con una deuda consecuencia de un contrato entre el deudor y su acreedor. Según Andrés Sánchez Pascual, “cuando el acreedor es la sociedad, y el que contrae la deuda, es decir, el que comete la culpa, viola sus compromisos con aquélla, olvidándose de lo prometido, entonces la sociedad descarga sobre él sus golpes más crueles”.⁵⁹⁸ De manera que el ser humano es reo de una sociedad que, al impedir el desahogo de sus instintos hacia fuera, los vuelca hacia dentro. La mala conciencia tiene algo de elitista, un aristocratismo prefigurado por el pensamiento de José Ortega y Gasset, una radiografía de la sociedad en ese momento que ofrecía unos síntomas inquietantes según el español: el incremento de la población se traducía en las aglomeraciones habituales en medios de transporte, lugares de recreo, dispensarios médicos, etcétera. A esta sobrepoblación añade el “intrusismo” o la toma de espacios que la civilización había creado para los mejores. Por último, la toma del poder político y social de las masas. Es decir, un desplazamiento de las minorías intelectuales en favor de una mayoría cultivada mediante una cultura masificada, denunciado por Nietzsche en *Más allá del bien y del mal* (1886) y en *Ecce homo*. El acceso de las mayorías a los diarios y periódicos merecieron también la censura de T. S. Eliot en 1938, en la páginas *The Criterion*, al decir que esos lectores eran

⁵⁹⁶ *Ibid.*, p. 122.

⁵⁹⁷ *Ibid.*, p. 126.

⁵⁹⁸ Andrés Sánchez Pascual, “Introducción”, en *ibid.*, pp. 15-16.

“como una masa carente de sentido crítico, llena de prejuicios e irreflexiva”; una opinión que prefigura el pesimismo de *Notes towards the Definition of Culture* (1949) en donde afirma “Nosotros podemos aseverar con total seguridad que nuestro periodo es un periodo de decadencia”.⁵⁹⁹ Una decadencia entre cuyos factores aparece de manera muy visible la crisis de ese grupo selecto en quien reside la cultura. La decadencia de la cultura es también la de la élite aristocrática, de eso da cuenta esta manera elegante de reivindicar la vocación minoritaria de la cultura misma: “*For it is an essential condition of the preservation of the quality of the culture of the minority, that it should continue to be a minority culture*”.⁶⁰⁰ Claro, al lado de Eliot otros intelectuales defendieron la naturaleza elitista de la cultura como Evelyn Waugh, D. H. Lawrence o W. B. Yeats. En opinión de John Carey, “los intelectuales no podían impedir, por supuesto, que las masas se alfabetizaran. Pero sí que leyesen literatura, dificultándoles su comprensión; y eso es lo que hicieron. Los primeros años del siglo XX fueron testigos de cómo la intelectualidad europea realizaba un esfuerzo decidido para excluir a las masas de la cultura. En Inglaterra, este movimiento se conoce como modernismo”.⁶⁰¹ No puede atribuirse a la mera casualidad la inclusión de un “Homenaje a Nietzsche”, en el suplemento del número 8 de *España*, a cargo de Victoriano Crémer, titulado “El hombre que no supo morir a tiempo”, que sostiene la enajenación de quienes abdican del vitalismo: “Locos, son los seres a quienes abandonan las rotundas sensaciones vitales e intentan suplirlas con fantasías desordenadas. Por eso, en

⁵⁹⁹ T. S. Eliot, *Notes towards the Definition of Culture*, ed. cit., p. 17.

⁶⁰⁰ *Ibid.*, p. 110.

⁶⁰¹ John Carey, *op. cit.*, pp. 17-18.

ellos no acierto a ver sino a quienes se dan cuenta de su vacío y temen que los demás lo adviertan”.⁶⁰²

Laureano Bonet dispone mediante una enumeración los síntomas inasibles de esta afección: “angustia, tinieblas, turbulencia, agresividad visceral; ansia por romper el cordón umbilical que ata a estos jóvenes con sus padres, en un viaje ideológico y vital sin retorno; sentimiento, empero, de vacío, mala conciencia, [...]”.⁶⁰³ Se trata de una inadecuación del intelectual subrayada por José María Castellet al decir que “el especialista de la verdad práctica del siglo XX no puede ser, constitutivamente, el intelectual del proletariado: es imposible, no pertenece a la clase”.⁶⁰⁴ El compromiso cívico deja su lugar al personal, el drama colectivo cede su espacio al íntimo: esta solución fue la que se dieron la mayoría de los integrantes del grupo. Otros, como Juan Goytisolo, prefirieron resolver la contradicción según postulaba Castellet: “en este sentido, la naturaleza de su contradicción fundamental le obliga a *comprometerse* en todos los conflictos de nuestro tiempo”.⁶⁰⁵ La mala conciencia actuó como una solución a una contradicción de fondo, pero también como una premisa a la hora de emprender la escritura tal y como reconocía Juan Goytisolo en “La Chanca, veinte años después”: “El autor, cualquiera que sea el ámbito cultural al que pertenezca, no será jamás neutral ni inocente: la empresa de referir un mundo diferente al suyo llevará la marca indeleble de unas señas de origen. Al proponer una imagen literaria de la morada vital y praxis de los demás, el extraño deberá incluir en ella su situación, su modo de vida, su propia práctica social”.⁶⁰⁶

⁶⁰² Victoriano Crémer, “El hombre que no supo morir a tiempo. (Homenaje a Nietzsche)”, *Espadaña*. Suplemento, núm. 8 (1944), p. 177.

⁶⁰³ Laureano Bonet, *La revista Laye. Estudio y antología*, ed. cit., p. 37.

⁶⁰⁴ José María Castellet, *Literatura, ideología y política*, ed. cit., p. 17.

⁶⁰⁵ *Ibid.*, p. 18.

⁶⁰⁶ Juan Goytisolo, *Los ensayos*, ed. cit., p. 555.

Los autores catalanes se distanciaron de la promoción de poetas sociales españoles formada por Victoriano Cremer, Gabriel Celaya o Blas de Otero, representados en la *Antología consultada de la joven poesía española* (1952), de Francisco Ribes. Gil de Biedma muestra las diferencias entre esa promoción y la suya: “Fuimos más bien una reacción contra unos poetas que se presentaban demasiado a menudo como la voz epónima del pueblo, contra unos poemas que no respondían explícitamente a la concreta y real experiencia de clase de sus autores”.⁶⁰⁷

Una parte de “la experiencia de clase” tiene que ver con la mala conciencia. Carlos Barral se expresaba acerca del individualismo poético en los siguientes términos: “continúa [la poesía] siendo una representación individual, una llamada a la experiencia personal un poco por inducción. Y eso siempre es más virginal, más inédito, es una llamada al mundo más oscuro de la experiencia de cada persona”.⁶⁰⁸ Pere Rovira, a propósito de la poesía de Jaime Gil, puntualiza que “mientras el individualismo romántico conduce a una sacralización de la figura del Poeta, el individualismo contemporáneo implica la insignificancia social del poeta y, por tanto, su desacralización: sólo desde la plena conciencia de la clase de individuo social que es, puede la existencia del poeta, hoy, alcanzar algún sentido”.⁶⁰⁹ De manera que la conciencia de clase asumida vendría a ser la puerta de entrada a la verdadera conciencia poética que dota de sentido al poeta que habita en el ser humano. Así, según los casos, la mala conciencia es condición necesaria para acceder a la “existencia del poeta”. Entonces el compromiso literario cambia de sentido y

⁶⁰⁷ Entrevista de Joaquín Galán, “Jaime Gil de Biedma con conciencia de lunes”, en Jaime Gil de Biedma, *Conversaciones*, ed. cit., p. 90.

⁶⁰⁸ Carlos Barral, “Entrevista con Federico Campbell”, en F. Campbell, *Infame turba*, Lumen, Barcelona, 1971, p. 289.

⁶⁰⁹ Pere Rovira, *La poesía de Jaime Gil de Biedma*, ed. cit., p. 18.

orientación puesto que no tiene que vincularse a determinada ideología, basta con ser literatura, de acuerdo con Auden:

En nuestra época la sola confección de una obra de arte es en sí un acto político. Mientras existan artistas, haciendo aquello que quieren y piensan que deben hacer, aun si esto no es terriblemente bueno, aun si no atrae sino a un puñado de personas, ellos recordarán a la Administración algo que los administradores necesitan recordar: que los administrados son personas con rostros, no integrantes anónimos: que el *Homo Laborens* es también el *Homo Ludens*.⁶¹⁰

Solventaba así Auden la literatura encauzada por un realismo social como fórmula del compromiso del intelectual, cuyas directrices se habían quedado poco menos que pequeñas para algunos escritores de Barcelona y servía de referencia intelectual para una transformación impostergable. Joan Ferraté reivindicaba la importancia del escritor en la sociedad al decir que “la verdad inicial de la literatura tal vez estribe en el testimonio que nos ofrece acerca del puesto que el poeta ocupa en la sociedad, acorde con el tono que adopta en su poesía”.⁶¹¹ Es la verdad del poeta o del hombre que hay en él lo que le otorga ese lugar social al que se añade el “tono” desde el que habla y esa sinceridad, en todo caso, es la que opera como un compromiso atento a las experiencias reales del poeta:

El tono justo será, desde este punto de vista, el tono de la experiencia real, el de las relaciones humanas reales, el de las actitudes del hombre viviente realmente en un mundo que él conoce y que se conoce, aunque no se lo formule, por todos; que se conoce aunque sólo sea por la soledad de todos. No es preciso, pues, que el mundo de la consideración del poeta sea un mundo público o de experiencias y sentimientos comunes y compartidos; más bien, a lo que parece, será todo lo contrario: será el mundo de las experiencias de cada uno dentro de la realidad de todos. La justeza del tono consistirá en la adaptación de la voz a la realidad de su experiencia, en la realización de su voz como voz efectiva en el mundo, como voz de la experiencia del mundo.⁶¹²

⁶¹⁰ W. H. Auden, *La mano del teñidor*, ed. cit., p. 103.

⁶¹¹ Joan Ferraté, *La operación de leer*, ed. cit., p. 237. Reproducido en *Dinámica de la poesía*, Seix Barral, Barcelona, 1968, pp. 360-364.

⁶¹² *Ibid.*, pp. 240-241.

Son palabras que subrayan la sinceridad como cualidad para reconocerse en tanto que escritor y que no esconden su deuda con Auden, quien ya había dejado: “todos los esfuerzos contemporáneos por escribir acerca de personas o acontecimientos, no importa cuán importantes, que no son conocidos por el poeta de manera íntima y personal, están condenados al fracaso”.⁶¹³

⁶¹³ W. H. Auden, *La mano del teñidor*, ed. cit., p. 33.

2.3 CONCIENCIA CRÍTICA Y REALISMO SOCIAL

Corolario de una militancia ideológica que condiciona la creación literaria, la mala conciencia aparece como un desajuste individual no ya con ese ideario ni con la sociedad, sino con su portador. La autocrítica se vuelve crítica, incluso, hacia determinada poesía social, aquella que hablaba en “nombre de los obreros nos parecía no sólo un disparate, sino lo más asocial que se podía hacer”.⁶¹⁴ La mala conciencia es signo y cifra de una desorientación, de una inadecuación, de un desconcierto que emplaza a los autores que la adoptan. Con todo, no debe ser obstáculo para la tarea impostergable de cualquier generación crítica o, en palabras de Jaime Gil, “acaso la misión más urgente de la crítica literaria sea el rescate continuo, generación tras generación, de lo que por estar ya hecho amenaza perderse o, por lo menos, despreciarse”.⁶¹⁵ Pero hay algo más, si el realismo social como directriz estética opera como denuncia ante las tragedias de una parte de la sociedad, la mala conciencia exhibe el drama interior de quienes la asumen. Quizás este descubrimiento representó para algunos escritores de la Escuela de Barcelona una separación de la literatura propiamente social, lo que les valió el reconocimiento posterior.

Jaime Gil de Biedma advertía en la promoción inmediatamente posterior de la suya, la de los “novísimos”, una poesía “tan provinciana como antes”,⁶¹⁶ y, a la vez, se distanciaba del calificativo de poeta social, “hay tantas definiciones de poesía social, que dentro de alguna caeré”.⁶¹⁷ Sin duda, la experiencia de esa mala conciencia es inevitable,

⁶¹⁴ Entrevista de Lola Díaz, “La poesía es una empresa de salvación personal”, en Jaime Gil de Biedma, *Conversaciones*, ed. cit., p. 141.

⁶¹⁵ Jaime Gil de Biedma, “Prólogo”, en T. S. Eliot, *Función de la poesía y función de la crítica*, ed. cit., p. 10.

⁶¹⁶ Entrevista de Ana María Moix, “Jaime Gil de Biedma, el último de los clásicos”, en Jaime Gil de Biedma, *Conversaciones*, ed. cit., p. 56.

⁶¹⁷ *Ibid.*, pp. 56-57.

pero todavía no es el poema, como dice T. S. Eliot, “lo que el poeta experimenta no es la poesía, sino el material poético: escribir un poema es una experiencia original; la lectura de ese poema por el autor u otra persona es cosa distinta”.⁶¹⁸ Baudelaire ya había registrado este rasgo con palabras distintas pero igualmente decisivas: “La poesía es lo más real que existe, aquello que sólo es completamente verdadero en *otro mundo*”.⁶¹⁹ Lo cual suponía asumir la realidad del poema independientemente de una orientación realista hasta el punto de que esta tendencia no le añade mayor dosis de realidad. *Avant la lettre*, Baudelaire ironizaba acerca de la validez de un realismo social o de una literatura comprometida.

Ahora bien, ¿qué es la experiencia? Jaime Gil recurre a una definición proporcionada por el propio Eliot: “para Donne, un pensamiento era una experiencia: modificaba su sensibilidad”.⁶²⁰ Pero esta alteración de la sensibilidad es consecuencia de una crítica objetiva, como también reconocía el angloamericano a propósito del significado de cultura “que pienso consiste mayormente en un sentido histórico, que no es sólo conocimiento de la historia [...] sino que le ejercita a uno en la labor de distinguir las propias pasiones de la crítica objetiva”.⁶²¹ La presencia de Eliot en la poesía y en los ensayos de Jaime Gil de Biedma fue siempre recurrente como declaró en muchas ocasiones. En una entrevista mantenida con Santiago E. Sylvester para el diario argentino *La Prensa*, en julio de 1977, reconocía que la tradición poética inglesa era la que más le había influido y que “si tuviera que dar un nombre, yo diría que Eliot y, a través de él, mencionararía a los metafísicos”.⁶²² Juan Goytisolo entiende que la orientación poética de Jaime Gil hacia la

⁶¹⁸ T. S. Eliot, *Función de la poesía y función de la crítica*, ed. cit., p. 23.

⁶¹⁹ Charles Baudelaire, “Puesto que el realismo existe”, en *El arte romántico*, ed. cit., p. 70.

⁶²⁰ T. S. Eliot, “Los poetas metafísicos”, en *La aventura sin fin*, ed. cit., p. 85.

⁶²¹ T. S. Eliot, citado por José Luis Palomares, “Estudio preliminar”, en T. S. Eliot, *El bosque sagrado*, ed. cit., p. 17.

⁶²² Entrevista de Santiago E. Sylvester, “Con Jaime Gil de Biedma: el lenguaje de la poesía y de la conversación”, en Jaime Gil de Biedma, *Conversaciones*, ed. cit., p. 124.

poesía de la experiencia fue el disolvente de la poesía social entre algunos poetas de Barcelona y, también, entre otros españoles, para la que la influencia de Luis Cernuda resultó decisiva: “Lo que no se podía adivinar entonces era la rapidez con que su operación de *desmarque* iba a ser detectada y seguida, el hundimiento estrepitoso del tema social cuyo naufragio arrastraría a docenas de colegas, el afanoso tropel imitador de los devotos imitadores de Cernuda”.⁶²³

En España, hablar de mala conciencia es hablar de los escritores de la Escuela de Barcelona. Carme Riera ha cartografiado el origen y las causas de esta dolencia que, como en su momento el *ennui*, permeó la literatura y el arte. En el caso español, la mala conciencia apareció como novedad, cuando en realidad procedía de los autores ingleses de la década de los treinta del siglo pasado, entre los que se encuentran Eliot, Ezra Pound, W. B. Yeats y W. H. Auden. Si para el ámbito hispánico supuso una verdadera invención, no pude decirse lo mismo de otros países europeos, como Inglaterra, en donde Jaime Gil de Biedma sitúa su comienzo al decir que “yo me di cuenta de que la temática de la mala conciencia se podía utilizar de manera literaria. En mi caso, la puesta en escena de esta materia literaria la considero como un robo literario a los ingleses”.⁶²⁴ Préstamo, apropiación o robo exhibe el comportamiento de la convención literaria, intensa en el tiempo y extensa en el espacio, al decir de Claudio Guillén.⁶²⁵ Y, en caso de que se trate de un robo, lo es con atenuantes, como indica el propio Gil de Biedma a propósito de los asuntos de crítica literaria estudiados por Eliot: “todo lo que hace referencia a una concreta tradición literaria europea hace referencia a nuestra concreta tradición: expresados en

⁶²³ Juan Goytisolo, “Notas sobre la poesía de Jaime Gil de Biedma”, en *op. cit.*, p. 77.

⁶²⁴ Entrevista de Lola Díaz, “La poesía es una empresa de salvación personal”, en Jaime Gil de Biedma, *Conversaciones*, ed. cit., p. 141.

⁶²⁵ Claudio Guillén, *Teorías de la historia literaria*, Austral, Madrid, 1989, pp. 253-262.

términos algo distintos, sus problemas serán también los nuestros”.⁶²⁶ La mala conciencia estaba promovida por una “nueva conciencia o experiencia” originada en una “profunda encrucijada, cultural y estética (...) una problemática en las estructuras, el empleo del lenguaje, la unidad formal, y finalmente en la significación social del propio artista”.⁶²⁷

Para los escritores de la Ciudad Condal, cuyas primeras tentativas literarias se inscriben en el realismo socialista, la mala conciencia fue una actitud congruente con su extrañamiento de clase. Difícilmente la hubieran adoptado si antes no se hubieran reconocido como compañeros de viaje o, en todo caso, si no hubieran sentido afinidad con el ideario del Partido Comunista, según consigna Gil de Biedma en *Diario de 1956*: “Ignoro si alguna vez seré comunista, pero soy decididamente un compañero de viaje y ahora con más vehemencia que nunca”.⁶²⁸ Román Gubern denuncia la causa por la que Gil de Biedma no ingresó en Partido Comunista: “por entonces no sabía todavía que Sacristán había humillado a Jaime Gil de Biedma negándole su ingreso en el PSUC por su condición de homosexual”.⁶²⁹

El mapa literario de la península, en los años cuarenta del siglo pasado, muestra dos tendencias en pugna: la conformista y colaboracionista con la dictadura de Franco y la disidente que asume la denuncia y la crítica como directriz programática. La literatura social se equipa convenientemente. Victoriano Crémer, Blas de Otero, Leopoldo de Luis, Ángel González, José Ángel Valente, entre tantos, se enlistan en sus filas. En el caso de los catalanes, decididamente pertenece a esta tendencia el poeta José Agustín Goytisolo, pero Jaime Gil, Carlos Barral y Gabriel Ferrater muestran tempranamente ciertas reservas hacia

⁶²⁶ Jaime Gil de Biedma, “Prólogo”, en T. S. Eliot, *Función de la poesía y función de la crítica*, ed. cit., p. 18.

⁶²⁷ Malcolm Bradbury & James MacFarlane (eds.), *Modernism: 1890-1930*, Viking-Penguin, New York, 1976, p. 29.

⁶²⁸ Jaime Gil de Biedma, *Diarios*, ed. cit., p. 130.

⁶²⁹ Román Gubern, *op. cit.*, p. 182.

un tipo de literatura que les incomoda puesto que exhibe sus contradicciones que, en el caso del primero, provienen de “cierta cantidad de odio hacia sí mismo, y ese odio, ese no poderse aguantar a sí mismo, es algo que tiene que ser transferido a otra persona, y a quien puedes transferirlo mejor es a la persona que amas. [...] Yo soy bastantes personas y no aguanto a ninguna de ellas, las conozco a todas”.⁶³⁰ En palabras de Carme Riera, tanto Jaime Gil como Carlos Barral “aceptan a través del sujeto poético, cuya identidad se configura en sus poemas, la ambivalencia que supone ser burgués, pertenecer a la clase dominante y pretender estar con los de abajo, los proletarios, sin renunciar a una serie de privilegios o ventajas sociales”.⁶³¹ Años más tarde, Gabriel Ferrater ponderaba la literatura en términos críticos hacia el realismo social y la literatura comprometida, resolviendo a su vez el conflicto personal de los autores que se debaten entre una escritura al servicio de un ideario y aquella otra que no está supeditada sino a la exigencia de la propia literatura: “[La literatura] es un procedimiento higiénico para destruir las ideas ideológicas: es un ácido disolvente. Como a los literatos lo que nos interesa justamente es la observación directa de hombres y mujeres, eso sirve mucho como disolvente de las maneras ideológicas”.⁶³² También Valente arremetía contra la literatura al servicio de la ideología en uno de los primeros ensayos de *Las palabras de la tribu* (1971):

Esa literatura politizada en grueso es una literatura reducida a su mera instrumentalidad, sirva de la intención y los temas, absorbida por decreto por la superestructura ideológica. La obra de arte sigue conservando el elemento comunicación e incluso llega a consistir exclusivamente en él; pierde, en cambio, su nativa función de conocimiento que la condiciona como tal obra de arte, y al perderla se desnaturaliza. Tal desnaturalización opera, según señalábamos, en contra de los enunciados mismos del realismo socialista, pues supone la anulación del

⁶³⁰ Entrevista de Biel Mesquida y Leopoldo María Panero, “Gil de Biedma o la palabra sentida, sufrida y gozada”, en Jaime Gil de Biedma, *Conversaciones*, ed. cit., p. 81.

⁶³¹ Carme Riera, *La Escuela de Barcelona*, ed. cit., p. 347.

⁶³² Entrevista de Federico Campbell, “Gabriel Ferrater o las mujeres”, en Federico Campbell, *Infame turba*, ed. cit., p. 388.

margen sobreintencional del conocimiento poético [...] y lleva, por imposición de una realidad represiva que no encuentra como tal manifestación literaria, a formas evidentes de irrealismo.⁶³³

Carlos Barral precisamente consignaba los rasgos de su promoción que la distinguía tanto de la inmediatamente anterior como de grupos coetáneos:

Lo que ocurre es que sí tenemos rasgos generales en común. Entre otros, el haber participado muy poco en ese movimiento que se llamó la “poesía social”, haber contribuido a un cambio de temática dentro de la literatura española al centrarnos en el aspecto urbano, que hasta entonces había sido ignorado por nuestra poesía por lo menos desde la generación del 27 (y aun ésta la tocó muy de refilón), haber hecho abandono de los tópicos tradicionales y el consiguiente tratamiento tradicional de temas básicos de las letras peninsulares, como el del amor y el de la muerte, que en nosotros están presentes de otro modo.⁶³⁴

En otras palabras, reserva hacia la “poesía social” y un cosmopolitismo que se traduce en la importancia del espacio urbano que en la década de los cincuenta no dejaba de ser una novedad, según apuntaba Jaime Gil de Biedma en una entrevista concedida a José Luis Merino para el medio *Informaciones*: “En los años cincuenta y sesenta la sensibilidad de este país era en gran parte rural, o sea, antiguo régimen y nada moderna. En aquel entonces yo estaba muy metido en literatura inglesa y tenía por eso una sensibilidad más urbana, una mentalidad más ciudadana, más moderna que lo que era frecuente en aquella época en este país”.⁶³⁵ Esta observación la retoma José Ángel Valente a la hora de distinguir entre estilo y tendencia no sin advertir de los peligros de esta última si se considera una vía exclusiva de expresión: “Nuestras letras de postguerra se han caracterizado, al menos en sus manifestaciones de mayor interés, por un antiformalismo más o menos polémico y por el descubrimiento de la necesidad histórica y social de ciertos temas. [...] Pero la

⁶³³ José Ángel Valente, *Las palabras de la tribu*, en *Ensayos. Obras completas*, ed. cit., p. 62.

⁶³⁴ Carlos Barral, “Entrevista”, *Vuelta*, núm. 32 (1979), p. 46.

⁶³⁵ Entrevista de José Luis Merino, “La metáfora necesaria”, en Jaime Gil de Biedma, *Conversaciones*, ed. cit., p. 226.

cristalización de esta tendencia no es suficiente; es decir, no sólo no es suficiente, sino que puede ser, como he sugerido, paralizadora”.⁶³⁶ La mala conciencia, resultado del realismo crítico, implica un despliegue literario que dispensa protagonismo a la voz personal antes que a la colectiva, pero además acentúa los dilemas morales del autor en tanto que perteneciente a determinada comunidad. Si la poesía social resulta de una identificación entre el escritor y un grupo social al que cede su voz o del que la toma para erigirse en su portavoz, la mala conciencia es una postura crítica del autor respecto de su relación no ya con determinada clase social, sino respecto de sus propias contradicciones que le impiden asumirse como representante.

Sin embargo, la poesía social, llamada de muchas maneras como “poesía comprometida”, “cívica”, del “realismo social”, del “realismo crítico”, del “realismo socialista”, dota a esa mala conciencia de un compromiso si no social al menos moral, que en otras ocasiones no es sino una reacción.⁶³⁷ T. S. Eliot comenta sobre Wordsworth que “cuando un hombre toma en serio los problemas sociales y políticos la diferencia entre revolución y reacción puede no ser mayor que un pelo”.⁶³⁸ Pero también hay morales que rivalizan con esas moralidades, como afirmaba Jaime Gil de Biedma en una entrevista concedida a Biel Mesquida y Leopoldo María Panero: “Un poeta no debe militar en ningún partido político porque con ello comete un gran disparate. [...] El intelectual pertenece a otro más incómodo: el género de los que están siempre no intentando convencer a los demás, sino intentando convencerse a sí mismos sin acabar nunca de convencerse del

⁶³⁶ José Ángel Valente, *Ensayos*, ed. cit., p. 49.

⁶³⁷ J. Lechner refiere la imposibilidad de encontrar una denominación concreta para una literatura que intentaba dar cuenta del tiempo en que se escribió, *El compromiso en la poesía española del siglo XX*, ed. cit., pp. 35-56; Carme Riera ofrece diversas denominaciones para designarla a lo largo del siglo XX, en *op. cit.*, p. 245. Sin embargo, dos son los nombres habituales: “comprometida” y “social”. La primera frecuente en autores como José María Castellet, Max Aub y Lechner, la segunda empleada por Guillermo de Torre, Castellet, Leopoldo de Luis o Gabriel Celaya.

⁶³⁸ T. S. Eliot, *Función de la poesía y función de la crítica*, ed. cit., p. 108.

todo”.⁶³⁹ Más allá de otras consideraciones, es un compromiso menos ideológico pero más humano. Valente avisaba de los peligros de la ideología para una literatura que en pocas ocasiones era capaz de indagar en los temas que trataba: “Parecen los poetas más preocupados por vocear ciertos temas que por descubrir la realidad de que esos mismos temas pueden ser enunciado ideológico”.⁶⁴⁰ Juan Goytisolo admitía que “mientras en Francia el compromiso político es fruto de una elección libre del escritor [...] en la Unión Soviética y en España [...] el compromiso político viene determinado de antemano por la situación particular del artista dentro de la sociedad de estos dos países y en razón de las exigencias –más o menos formuladas, más o menos explícitas– de su público”.⁶⁴¹ Lo cual proporciona otra clave para comprender su importancia: si la poesía social a menudo relegaba la responsabilidad personal a la ideología, la mala conciencia se asumía desde la libertad personal. Esta diferencia explica además que se subraye el individualismo por encima de lo colectivo y, también, la reticencia con que algunos integrantes del grupo utilizaban el término “realismo”, como aduce Jaime Gil en una entrevista:

A Gabriel y a mí, en nuestras conversaciones, no se nos ocurría jamás utilizar el término *realismo*. Pero sí que los dos apreciábamos, y era el criterio más importante, juzgar a un escritor por lo que llamábamos “sentido de realidad”. Algo que incluye el sentido común, pero que se refiere más a saber cómo van las cosas, qué es lo que importa a los seres humanos, qué es lo que te importa a ti y qué es lo que son puramente ilusiones.⁶⁴²

⁶³⁹ Entrevista de Biel Mesquida y Leopoldo María Panero, “Gil de Biedma o la palabra sentida, sufrida y gozada”, en Jaime Gil de Biedma, *Conversaciones*, ed. cit., p. 86.

⁶⁴⁰ José Ángel Valente, *Ensayos*, ed. cit., pp. 49-50.

⁶⁴¹ Juan Goytisolo, *Los ensayos*, ed. cit., p. 51. Con el tiempo, Juan rebajó el deber del compromiso social del escritor. Respondía en el año 2000 a la pregunta “¿Cuál es su postura ante el compromiso social del intelectual?” “Creo que debe ser una elección libre del escritor. [...] Aunque personalmente sí tuve compromiso político en la época de la dictadura del general Franco, porque era obvia la necesidad de combatir ese fruto tardío del nacional catolicismo que empobrecía nuestras vidas y creaba un clima de opresión absolutamente insoportable. En los últimos años, la verdad es que me interesa muy poco el juego político, pero siempre me he movilizado contra el racismo y la xenofobia, y esto por una razón clara: tenemos ejemplos contundentes en España.” En *Tradición y disidencia*, ed. cit., pp. 60 y 61.

⁶⁴² Entrevista de Adolfo García Ortega, *La perfección y el gozo*, en Jaime Gil de Biedma, *Conversaciones*, ed. cit., p. 220.

Es cierto que la poesía comprometida no deja de responder a un acto de libertad personal, como recordaba Ángel González: “Sinceramente, no concibo cómo puede haber alguien que se interese por esa libertad sin consecuencias. En rigor, el compromiso es un acto de libertad, un acto libre”.⁶⁴³ Pero el social no agota las posibilidades del compromiso, en todo caso lo condiciona. No basta con adscribirse a una tendencia social determinada para probar el compromiso de un autor, puesto que esa adhesión no pocas veces oculta una falsedad más. Valente lo dice de otra manera: “el conocimiento del hombre supone el reconocimiento de la realidad; la palabra poética es, por el mero hecho de existir e independientemente de su motivación intencional, denuncia irreprimible de la conciencia falsa, manifestación de lo encubierto”.⁶⁴⁴ La mala conciencia podría ser “mala”, pero no falsa, de hecho opera como instancia para desvelar la falsedad de una conciencia servil al servicio de temas sociales pero incapaz de reconocer aquello que propiamente son temáticas. La mala conciencia desvela lo oculto y lo encubierto, exhibe el conflicto íntimo del escritor y obra como punto de partida para descifrar la realidad de otro modo. Precisamente el valor de la singularidad del escritor sembró las dudas acerca del realismo social como una doctrina ajustada no ya al escritor sino a la literatura misma. Así lo consigna Octavio Paz: “El “realismo socialista” y después, más confusamente, la “literatura comprometida”, se convirtieron en catecismos y recetarios de escritores de buena voluntad y poca imaginación. Fue una tentativa universal de domesticación de mentes”.⁶⁴⁵

Los poetas contemporáneos del grupo de Barcelona, “mesetarios” se les llamaba por oposición a los de litoral, habían experimentado “numerosas caídas del caballo. José Hierro

⁶⁴³ Ángel González, “Poesía y compromiso”, en Francisco Ribes, *Poesía última*, ed. cit., p. 58.

⁶⁴⁴ José Ángel Valente, *Ensayos*, ed. cit., p. 57.

⁶⁴⁵ Octavio Paz, “Unidad, modernidad, tradición”, en *op. cit.*, p. 22.

conoció el silencio de plomo de las cárceles franquistas; Caballero Bonald, la miseria de los vendimiadores andaluces; José Agustín Goytisolo, las chabolas de gitanos en Montjuïc; Ángel González, la vida áspera del minero asturiano”.⁶⁴⁶ Estas experiencias exponen diferencias con la mayoría de los autores catalanes. Escribía Jaime Gil en *Diario de 1956*:

El problema, durante toda mi infancia, mi adolescencia y juventud, fue que no era nada marginal. Y siempre he sentido el ser poeta y el ser homosexual como dos inmensas ventajas [...] En esa época y en mi clase social, y con el tipo de mundo cultural que se respiraba en mi familia (que era toda una tribu), tener dos continentes a los que retirarse, dos islas propias de uno en las que no tenías nada que ver con quienes te rodeaban, implicaba realmente una protección muy de agradecer.⁶⁴⁷

Desde otro punto de vista, la mala conciencia no deja de ser un compromiso aun cuando suponga una crítica sobre la idoneidad de quien acepta un deber cívico. José María Caballero Bonald expresa en qué consiste el compromiso de una literatura social: “toda literatura nace del planteamiento de un conflicto entre el escritor y la realidad”.⁶⁴⁸ La mala conciencia añade a los dos elementos en disputa uno más, el hombre, de manera que podrían reescribirse las palabras de Caballero Bonald como un conflicto entre el hombre y el escritor que condiciona su relación con la realidad, algo a lo que apunta una reseña de 1954, firmada por Antonio Vilanova, sobre el libro de poemas *Memoria de poco tiempo*, del jerezano, en que radiografía que “existen, con todo, dos caminos que traspasan su cárcel de soledad y que le unen a la cotidiana existencia del mundo. De una parte el amor [...]. De otra, la hermandad con los demás hombres cuya herencia comparte pero cuyos sufrimientos

⁶⁴⁶ Miguel Dalmau, *Jaime Gil de Biedma*, ed. cit., p. 123.

⁶⁴⁷ Jaime Gil de Biedma, *Diarios*, ed. cit., p.

⁶⁴⁸ José María Caballero Bonald, “Cuestionario”, en José Batlló, *Antología de la nueva poesía española*, El Bardo, Madrid, 1968, p. 311.

se siente incapaz de cantar”.⁶⁴⁹ Caballero Bonald habría de ganar el Boscán de poesía en 1958, por *Las horas muertas*.

José Ángel Valente procede a una caracterización de la poesía que impremeditadamente deja un lugar a la mala conciencia: “En la medida en que la poesía conoce la realidad, la ordena, y en la medida que la ordena, la justifica. En esos tres estadios se inserta, a mi modo de ver, el triple compromiso intelectual, estético y moral de la poesía con la realidad”.⁶⁵⁰ Valente, avisado y alerta, da cuenta de un compromiso no necesariamente social, sino humano, tan cercano al Pablo Neruda del manifiesto “Sobre una poesía sin pureza”: “Una poesía impura como un traje, como un cuerpo, con manchas de nutrición, y actitudes vergonzosas, con arrugas, observaciones, sueños, vigiliias, profecías, declaraciones de amor y de odio, bestias, sacudidas, idilios, creencias políticas, negaciones, dudas, afirmaciones, impuestos”.⁶⁵¹ Lechner, en la “Nota preliminar” al facsímil de la publicación, establece las pautas para leer las palabras de Neruda: en primer lugar, asocia el manifiesto con la poesía que poco antes escribían autores como Eliot o Pound; en segundo lugar, no es una defensa de la poesía comprometida o social, sino que “lo que se hace patente es la voluntad de ampliar hasta donde sea posible el campo donde obtener el material poético”.⁶⁵² La mala conciencia fue material literario, materia poética, siguiendo también las palabras de Neruda, “sin excluir deliberadamente nada, sin aceptar deliberadamente nada”.⁶⁵³ Así la escritura no exigía otro compromiso que no fuera el del poeta con el hombre y con la vida. Pero para llegar a esta solución tuvieron que indagar en

⁶⁴⁹ Antonio Vilanova, “La poesía de José Manuel Caballero Bonald”, *Destino*, núm. 892 (1954), p. 24.

⁶⁵⁰ José Ángel Valente, en Antonio Molina, *Poesía cotidiana. Antología*, Alfaguara, Madrid, 1966, p. 489.

⁶⁵¹ Pablo Neruda, “Sobre una poesía sin pureza”, *Caballo verde para la poesía*, núm. 1 (1935), s. p.

⁶⁵² J. Lechner, “Nota preliminar”, *Caballo verde para la poesía*, ed. cit., s. p.

⁶⁵³ Pablo Neruda, “Sobre una poesía sin pureza”, *Caballo verde para la poesía*, núm. 1 (1935), s. p.

una conciencia sensible al remordimiento causado por el desinterés a la hora de militar decididamente en la poesía social y, desde luego, por una sensibilidad al principio a disgusto con una educación burguesa y aristocrática que operaba como una recriminación frente a la sinceridad de sus preocupaciones. La mala conciencia escinde y desgarrar, luego reconcilia y sosiega. El conflicto mismo se ofrece como solución a un dilema irresoluble.

3. EL GRUPO DE BARCELONA Y LA GAUCHE DIVINE

El cosmopolitismo incide también en los significados con que se equipa a la conciencia crítica y, también, en el caso que nos ocupa, con el compromiso ideológico; posiblemente también con el culturalismo, del que habla Luis García Montero en *El Ciclo El intelectual y su memoria* realizado en la Universidad de Granada en 1987. En este foro, el centro de la mesa lo ocupaba Manuel Vázquez Montalbán. Y, más allá de cualquier cosa, explica de manera parcial el surgimiento del movimiento cultural que se concentró en el local Bocaccio, “referente de la noche barcelonesa”,⁶⁵⁴ en que se citaba un público variado y heterogéneo, capitalizado por “aquella élite intelectual, artística y económica que Joan de Sagarra bautizó, con sorna, como *gauche divine*”,⁶⁵⁵ a semejanza del grupo parisino encabezado por Sartre y de Beauvoir. Romàn Gubern ha caracterizado a la *gauche divine*: “No se trató de un movimiento, ni de una consigna, ni de una escuela estructurada, sino de un estado de espíritu,⁶⁵⁶ alejado de las vertebraciones jerárquicas o programáticas, pero que repudiaba el estado de las cosas en el cuartel franquista (de ahí lo de *gauche*), pero con una conciencia fundamentalmente elitista (de ahí lo de *divina*)”.⁶⁵⁷ Alberto Villamandos sugiere una tesis al menos discutible en torno a la aparición de este movimiento: “Tal vez por la

⁶⁵⁴ “Era un local que se llamaba Bocaccio y que lo escribieron mal, con tres “c” solamente. Era un local en el que bailaban abajo, pero lo más agradable era arriba, donde la gente estaba con mesa, como tertulias, hablando, discutiendo, allí se hablaba de libros, de política, evidentemente se hablaba de cine, de las cosas que había en aquel momento, porque allí podía estar un escritor, un cantante”, afirma Oriol Regàs en las páginas de sus memorias que se publicaron en 2010 en la editorial Destino como *Los años divinos*. pp. 35.

⁶⁵⁵ Oriol Regàs, *Los años divinos*, Destino, Barcelona, 2010, p. 269.

⁶⁵⁶ Vargas Llosa lo llama el espíritu de nuestro tiempo y reflexiona en *La civilización del espectáculo*:

La cultura no podía seguir siendo el patrimonio de una elite, una sociedad democrática y liberal tenía la obligación moral de poner la cultura al alcance de todos, mediante la educación, pero también la promoción y subversión de las artes, las letras y demás manifestaciones culturales. Esta loable labor ha tenido el indeseado efecto de trivializar y adocenar la vida cultural, donde cierto facilismo formal y superficialidad del contenido de los productos culturales se justifican en razón del propósito cívico de llegar al mayor número. La cantidad a expensas de la calidad. Este criterio, proclive a las peores demagogias en el dominio político, en el cultural ha causado reverberaciones imprevistas, como la desaparición de la alta cultura, obligatoriamente minoritaria por la complejidad, y a veces hermetismo de sus claves y códigos, y la masificación de la idea misma de cultura.

DeBolsillo, España, 2015, p.35.

⁶⁵⁷ Romàn Gubern, *op. cit.*, p. 224.

lamentable grisura de los primeros años de la década de 1960 en lo cultural y político, el contraste con un fenómeno tan particular de Barcelona como lo fue la *gauche divine* –grupo de intelectuales, creadores y profesionales de la burguesía ilustrada y liberal– ha dado lugar a un relato casi legendario en la historia de la Ciudad Condal bajo el franquismo”.⁶⁵⁸ La afirmación parece imprecisa puesto que los autores reunidos en torno al grupo de Barcelona promovieron el despertar de una clase intelectual en franca oposición a la grisura del ambiente. Las consignas ventiladas por Sartre, que luego hizo suyas el grupo de los divinos, ya estaban presentes y habían sido adoptadas doctrinariamente por el grupo de Barcelona, inquieto y desazonado desde las palabras iniciales de la “Presentación de los tiempos modernos”: “Todos los escritores de origen burgués han conocido la tentación de la irresponsabilidad; desde hace un siglo, esta tentación constituye una tradición en la carrera de las letras”.⁶⁵⁹ Gubern afirma en sus memorias que el gran gurú ideológico era Jean-Paul Sartre,⁶⁶⁰ al que percibían como vencedor en sus debates con Raymond Aron y Albert Camus, aunque éste les parecía literariamente mejor.⁶⁶¹ Aron despierta suspicacias después de publicar *El opio de los intelectuales* (1955), un alegato en contra de los intelectuales de izquierda levantado sobre una premisa simple: el comunismo es una religión laica resultado de una mistificación⁶⁶². En consecuencia, la doctrina marxista-leninista no es más que una

⁶⁵⁸ Alberto Villamandos, *op. cit.*, p. 9.

⁶⁵⁹ Jean-Paul Sartre, “Presentación de los tiempos modernos”, en *¿Qué es la literatura?*, ed. cit., p. 7.

⁶⁶⁰ Román Gubern, *op. cit.*, p. 136.

⁶⁶¹ Cfr. Juan Goytisolo, *Coto vedado*, Alianza, España, 1985, p.183.

⁶⁶² Al respecto el resumen de Vargas Llosa en *La llamada de la tribu*:

El mito de la revolución, encarado en la URSS, había seducido a un grupo numeroso de intelectuales, como demuestra la polémica de 1952 entre Sartre y Francis Jeanson de un lado, y del otro, a Albert Camus, sobre los campos de concentración en la Unión soviética. La posición de Aron, muy próxima a la de éste último, es muy crítica con Sartre, quien no negaba que existiera el Gulag –todavía no se había hecho pública esta denominación que difundiría años después Solzhenitsyn–, pero lo justificaba, pues a su juicio la URSS, pese a todo respetaba la defensa del proletariado en su lucha contra la burguesía. Aron subraya la paradoja de cómo la violencia seduce cada vez más profundamente a la clase intelectual, al mismo tiempo que, en la realidad política de Francia, la revolución se va alejando y eclipsando. Y se pregunta si esta pasión por la violencia no tiene mucho

falsedad cuyo brazo armado es la dictadura de la Unión Soviética: “El comunismo es una ideología que el culto del partido, la escolástica interpretativa, manipulada por el Estado revolucionario, y la educación-adiestramiento, impartida a los militantes, transformado en un dogmatismo de palabras y acciones”.⁶⁶³ Si Sartre era adoptado por los divinos como “gurú ideológico” a principios de los sesenta, no podía decirse lo mismo de algunos integrantes del grupo de Barcelona, como Barral, Gil de Biedma o Gabriel Ferrater, más próximos ya a Albert Camus, quien en *El hombre rebelde* (1951) no oculta su escepticismo hacia el realismo social con afirmaciones como la siguiente: “Reducir la unidad del mundo novelesco a la totalidad de lo real no se puede hacer sino con la ayuda de un juicio a priori que elimine de lo real lo que no conviene a la doctrina. El realismo llamado socialista se dedica entonces, en virtud de la lógica misma de su nihilismo, a acumular ventajas de la novela edificante y de la literatura de propaganda”.⁶⁶⁴ Simone de Beauvoir, en *Los Mandarines*, deslizaba la imposibilidad de servir a la causa revolucionaria y, a la vez, responder a las exigencias exclusivamente literarias:

–Lo que tiene de admirable la obra de Dubreuilh –dijo Scriassine–, es que supo conciliar las altas exigencias estéticas con una inspiración revolucionaria. En su vida había logrado un equilibrio análogo: organizaba los comités de vigilancia y escribía novelas. Pero es justamente ese hermoso equilibrio lo que se ha vuelto imposible.

–Robert inventará otro, cuente con él –dije.

–Sacrificará sus exigencias estéticas –dijo Scriassine.⁶⁶⁵

Vivían el mito del proletariado, como lo ha llamado Aron, que señalaba, por una parte, el origen mesiánico, judeocristiano, de esta convicción, un acto de fe que no tenía fundamento

de común con el atractivo que ella ejerció siempre sobre el extremismo de la derecha europea, es decir, el fascismo y el nazismo. Alfaguara, España, 2017, p. 214.

⁶⁶³ Raymond Aron, *op. cit.*, p. 325.

⁶⁶⁴ Albert Camus, *El hombre rebelde*, trad. Roberto Mares, Grupo Editorial Tomo, México, 2014, p. 412.

⁶⁶⁵ Simone de Beauvoir, *Los Mandarines*, trad. Silvina Bullrich, Hermes, México, 1986, p. 49.

científico y, por otra, con ironía puntual, afirmaba que muchos de los intelectuales existencialistas y cristianos “no habían visto un obrero en su vida y vivían en las sociedades libres y afluentes del occidente, difundiendo el mito del proletariado luchador y revolucionario en países donde la mayoría de los obreros aspiraba a cosas menos trascendentes y más prácticas, tener una casa propia, un coche, seguridad social y vacaciones pagadas, es decir, aburguesarse”.⁶⁶⁶

Pero Sartre era el modelo: salía en los medios, en revistas frívolas, incluso, como una curiosidad turística en *Saint Germain des prés* junto a Simone de Beauvoir, Juliette Gréco y Edith Piaf, como uno de los ídolos de la Francia de posguerra. Fue el mismo Sartre que en su polémica con Camus hizo algo peor que negar la existencia de los campos de concentración. Afirma Vargas Llosa que Sartre:

Hizo algo peor que negar la existencia de los campos de concentración estalinistas para reales o supuestos disidentes: los justificó, en nombre de la sociedad sin clases que estaba construyéndose. Sus diatribas contra sus antiguos amigos como Albert Camus, Raymond Aron o Maurice Merleau-Ponty, porque no aceptaron seguirlo en su papel de compañero de viaje de los comunistas que adaptó en distintos periodos, prueban que su afirmación estentórea: “todo anticomunista es un perro”, no era una frase de circunstancias sino una convicción profunda.⁶⁶⁷

Sartre fue declarado la conciencia moral de su tiempo, una culpable convicción según reflexiona Vargas Llosa. Lo mismo hace un Juan Goytisolo que se apena de haber incluso malmirado a Camus. ¿Por qué, entonces, si no las ideas, el glamour mediático del ilegible Sartre fue la que conquistó la popularidad?, se pregunta el peruano Premio Nobel de literatura. Explica que la respuesta reside en una de las características que en nuestro tiempo ha adquirido la cultura, contaminándose de teatralidad, al banalizarse y frivolizarse por su vecindad con la publicidad y la información chismográfica de la prensa del corazón:

⁶⁶⁶ Mario Vargas Llosa, *La llamada de la tribu*, Alfaguara, España, 2017, p. 215.

⁶⁶⁷ *Ibid.*, p. 228.

Vivimos la civilización del espectáculo y los intelectuales de sus ideas o la belleza de sus creaciones, o, en todo caso, no lo son sólo por razones intelectuales y escritores que suelen figurar entre los más populares casi nunca lo son por la manera como proyectan su imagen pública, por sus exhibiciones, sus desplantes, sus insolencias, toda aquella dimensión ruidosa de la vida pública que hoy día hace las veces de rebeldía (en verdad tras ella se embosca el conformismo absoluto) y de la que los medios pueden sacar partido, convirtiendo a sus autores, igual que a los artistas y a los cantantes, en espectáculo para la masa.⁶⁶⁸

Un espectáculo masivo que nació con la década de los sesenta y se ha robustecido de tal manera que esto que describe Vargas Llosa, o, en su oportunidad, también Vázquez Montalbán esgrime o, el propio, Umberto Eco, pareciera no haber sido un proceso impactante sino de lo más natural. Es en estos años donde el ámbito cultural se modifica de tal forma que la vida pasa de ser vivida por ser representada, y esa vida lo es en cuanto que es espectáculo por sí misma, como reflexiona Debord, al explicar la existencia de una cultura global y la existencia de los mercados. Esta cultura de masas nace con el predominio de la imagen y el sonido sobre la palabra, es decir,

con la pantalla, la industria del cine, sobre todo desde Hollywood, mundializa las películas llevándolas a todos los países, y, en cada país, a todas las capas sociales, pues, como los discos y la televisión, las películas más accesibles a todos no requieren para gozar de ellas una formación intelectual especializada de ningún tipo.”⁶⁶⁹

Así, en este entorno, se pusieron de moda locales sofisticados y glamurosos, “elegantes refugios de la zona alta a principios de los sesenta”.⁶⁷⁰ La *gauche divine*, inspirada en los *happy few* anglosajones, se organizó en torno a varios locales, como Bocaccio,⁶⁷¹ el pub Tuset y el restaurante La Mariona. Pero Bocaccio fue el más emblemático al convertirse en

⁶⁶⁸ Mario Vargas Llosa, *La llamada de la tribu*, Alfaguara, España, 2017, p. 230

⁶⁶⁹ Mario Vargas Llosa, *La civilización del espectáculo*, De bolsillo, p. 25.

⁶⁷⁰ Juan Goytisolo, *Coto vedado*, ed. cit., p. 297.

⁶⁷¹ En el prólogo a *Los años divinos*, Oriol Regàs traza un paralelismo sugerente que se vive en medio de épocas con tintes decadentes sino es que están sumidas en unas circunstancias sociohistóricas en este tenor. Habla del Bocaccio como esa villa, y de la ciudad como el territorio de la peste, como lo que se vivía afuera. Afirma con algo de acidez, que “la diferencia estará sólo en las toneladas de moqueta roja, en las copas a lo *Modesty Blaise* y en el más perfecto *revival art nouveau*.” Destino, Barcelona, 2010, pp. 301

“una verdadera ciudadela de la élite de las nuevas industrias culturales, que congregó a escritores, editores, cineastas, modelos, actrices, fotógrafos, grafistas, arquitectos, diseñadores, cantantes, comunicólogos (...) Se discutía de lo humano y lo divino, desde la sexualidad polimorfa hasta la metafísica aplicada, y se hacían proyectos”.⁶⁷² Ese mismo

Bocaccio ha quedado recientemente consignado por Colita en esta descripción:

Bocaccio fue durante aquellos años el ombligo de Barcelona. Todo el mundo iba allí, hasta que de repente las cosas empezaron a cambiar. Empezó a venir gente, gente que subía de Las Ramblas, que no nos gustaba. Porque una cosa era pasar un día con los gitanos, que son la cosa más honesta que hay, y otra tener que aguantar a unos chuloputas. Entonces la cosa decayó. Tuvo lugar el encierro de Montserrat, nos pusieron a todos tibios de multas y hubo a partir de ahí una clara deriva nuestra hacia la política. Sin darnos cuenta, la gente dejó de ir a Bocaccio y empezaron a proliferar los cenáculos políticos. Nos pusimos todos a militar en partidos políticos, de lo cual nos arrepentimos mucho ahora, pero entonces no, la verdad. Los cambios fueron muy suaves, pero lo cierto es que dejamos de ir a Bocaccio y empezamos a hacer estas cosas de ir a conferencias, a presentaciones de libros, etc... Yo empecé entonces a trabajar para Tele/eXpres, y me colé en un manicomio a las tres de la mañana para retratar a los locos. Empezamos a disfrazarnos para meternos en sitios y poder hacer así periodismo crítico, obviamente de izquierdas, que es lo que se impuso entonces.⁶⁷³

Si un término define a los *gauchedivinos*, ese vagón de metro en el cual se entraba o salía, es precisamente *glamour*, consignado en clave personal por Terenci Moix, pero extensivo a todo el movimiento: “*Glamour*. Esta es la palabra que, sin conocerla, vino a poner luces en mi vida. Éste es el artificio supremo que determinó mis evasiones hacia mundos que para los demás resultarían inalcanzables y que yo sabía expresar con toda precisión en cada uno de mis actos, en mis gestos y miradas”.⁶⁷⁴ La seducción ejercida por el cine no deja a casi nadie indemne. Gimferrer pondera el significado para su promoción: “Para mi generación,

⁶⁷² Román Gubern, *op. cit.*, p. 224.

⁶⁷³ Fran G. Matute, *Entrevista a Isabel Steva Hernández (Barcelona, 1940)* para *Jot Down*, *contemporanyculture mag*, consultado 4 de septiembre de 2019 en: <https://www.jotdown.es/2019/07/colita-si-la-gauche-divine-se-caracterizo-por-algo-fue-porque-todos-nos-poniamos-ciegos-todas-las-noches-pero-al-dia-siguiente-estabamos-trabajando/>

⁶⁷⁴ Terenci Moix, *Memorias. El peso de la paja*, ed. cit., p. 83.

el cine era un producto que ya existía. Era un dato, un hecho establecido que no había que reivindicar como expresión artística porque para nosotros era natural que lo fuera y así lo considerábamos”.⁶⁷⁵ Por su parte, Félix de Azúa consigna en su *Autobiografía sin vida* lo importante que fue crecer con un cambio paradigmático y poético, o de poética, frente a sus antecesores, la imaginería visual por sobre la abstracción imaginada a partir de lo leído. Las historias que se contaban ahora venían de diferentes sitios. Habla, por supuesto, de la cultura de la imagen, por decir lo menos, cinematográfica, pero toma en cuenta el tebeo o el afiche, las marcas y los signos de la publicidad:

Formaba un jeroglífico en el que piezas en forma de Virgen María y san Ignacio de Loyola se acoplaban con otras de Supermán y Flash Gordon. También los cuadros de Murillo proyectaban su pía sombra sobre las torsiones picasianas, tan similares a los dibujos animados de Hanna & Barbera.

Aquella fue nuestra cárcel visual de nacimiento, la que nos ha tenido presos hasta hoy y en cuyo interior lo queramos o no, moriremos, porque incluso quienes con el mayor esfuerzo y diligencia se afanan en escapar de la prisión visual y lingüística, jamás podrán pertenecer a la generación siguiente, para la cual ninguna de estas imágenes tiene ya la misma magia y vida propia sino que son inevitablemente el pasado.⁶⁷⁶

En este sentido hay una valoración que ya tomaba en cuenta Castellet desde el prólogo a *Nueve novísimos poetas españoles* cuando mide la educación sentimental de los más jóvenes incluidos en esta antología, una provocación, una sugerencia para incitar documentos y polémicas inesperadas. Dice Castellet:

aunque algo desfasado respecto a los de otras sociedades occidentales, el grupo generacional al que nos estamos refiriendo es, en España, el primero que se forma íntegramente desde unos supuestos que no son los del humanismo literario, básico en la formación de las generaciones precedentes, sino los de lo *mass media*, aunque en un medio histórico, político y sociológico distinto de los equivalentes extranjeros.⁶⁷⁷

⁶⁷⁵ Pere Gimferrer, *Itinerario de un escritor*, ed. cit., p. 14.

⁶⁷⁶ Félix de Azúa. *Autobiografía sin vida*. Random House, edición Kindle en español.

⁶⁷⁷ José María Castellet. *Nueve novísimos poetas españoles*. ed. Cit., pp. 23

Así como Azúa o Moix, Enrique Vila-Matas piensa las imágenes como el actual origen de las historias, preponderando por encima de otros motivos: “A partir de un imagen se puede inventar una historia. Más tarde fluyen las ideas, pero es necesaria una imagen. Una imagen puede conducir hacia una historia. Una historia nunca a una imagen, sino más bien a una confusa multitud de imágenes.”⁶⁷⁸ Esta reflexión se extiende hacia la manera de crear y se articula por las circunstancias dadas, cercanas a la cultura de masas, como dice Azúa, y a la mezcla que hay entre la primera formación, lo heredado por una escuela de Barcelona que había dejado las huellas por donde seguir y lo que estimula primero a los entusiasmos y, luego, la creación a partir de esto. Por eso es pertinente lo que escribe el propio Vila-Matas a manera de reflexión comparativa:

Comparemos la ciega confianza que Esteve tenía en el poder de la imagen con las técnicas de Juan Benet, que en una mediación experimentaba con la memoria destruyéndola conscientemente para –como se decía en la contraportada del libro– acumular visiones como un pintor que, con los ojos vendados, fue pintando paisaje tras paisaje en una misma tela. También en Juan Benet una imagen llevaba a otra y a otra, y de ahí iba surgiendo el tema de la novela, que siempre uno acaba sospechando que era secundario y un simple pretexto para poner en funcionamiento la maquinaria de su infinita imaginación.”⁶⁷⁹

Puede verificarse esta mirada o cambio de óptica en escritores como Luis Goytisolo que ha dejado *Antagonía*, obra monumental, tanto con sus personajes como en la poética deiberada de yuxtaposición. Por su parte, Goytisolo acumula imágenes en una sintaxis que subordina sin dejar espacio o laguna o momento para respirar; acumula la imagen verbal, diría su hermano Juan Goytisolo, cuya propuesta se desliza en la conocida como trilogía del mal, escrita en torno a los últimos años de la década del sesenta y el inicio del setenta. El tridente de obras señeras de la propuesta de Goytisolo se conforma por *Señas de identidad*,

⁶⁷⁸ Esteve Rimbau y Casimiro Torreiro. Prólogo de Enrique Vila-Matas en *La escuela de Barcelona: el cine de la “gauche divine”*. Anagrama, Barcelona, 1999 Rimbau y Torreiro. pp. 15

⁶⁷⁹ *Ibid.*, pp. 16

Juan sin tierra y *La Reivindicación del conde don Julián*, fechas de edición significativas. La obra de los Goytisolo se ajusta o coincide con lo hecho por Azúa en *Momentos decisivos*, posterior por unos años, pero situada en ese momento de eclosión del movimiento, siempre dinámico y proteico, conocido como *la gauche divine*.

Vila-Matas se detiene ante las ideas de Joaquín Jordá, cineasta y personaje central de la escuela de Barcelona de cine, y miembro concurrente de la *gauche divine*, es decir, del mismo auge, para puntualizar: “hubo siempre una firme voluntad de franquear con la imaginación los límites realistas por los que habían optado la gran mayoría de los literatos y cineastas de Madrid”.⁶⁸⁰ Estas son palabras que recoge el libro de Esteve Rimbau y Casimiro Torreiro, palabras que pueden encontrarse replicadas en las memorias de Carlos Barral o en los textos reflexivos y ficcionales de Vila-Matas. Había, pues, un empeño nada gratuito, más que por confrontar o contravenir, por dar la espalda y continuar, dinámica más que rupturistamente, lo que representaba la España de hasta ese momento donde había un tótem antagonico para todos que había sido celoso y cancerbero, de una cultura aislada y ocre, como se sabe ya. Ante eso hay un entusiasmo o un ánimo por encontrar eco en aquellas palabras de Witold Gombrowicz respecto de lo realista: “requería no una realidad de segunda mano, una realidad polaca, sino una realidad más fundamental, la humana, sencillamente, habría que sacar al polaco de Polonia para hacer de él un hombre, sin más, hacer de un polaco antipolaco.”⁶⁸¹ La distancia es lo que propone Vila-Matas, el extrañamiento, la renovación es el objeto:

lo importante era distanciarse de la forma, en este caso de la forma nacional. Esta idea excéntrica fue siempre esencia del vanguardismo de las mejores obras

⁶⁸⁰ *Ibid.*, pp. 16

⁶⁸¹ *Ibid.*, p. 17.

(nosotros diríamos de las obras significativas, no por conocidas o maestras sino por obedientes a una estética afín), de la Escuela de Barcelona.⁶⁸²

Estas ideas encontrarían cauce como en un rumor de fondo en las obras del autor de *El mal de Montano* donde podría decirse que se empeñó en romper las fronteras literarias reconocidas como españolas, cuya seña sería la excentricidad frente a lo hegemónico incluso hasta sustituirlo o procurarlo al menos.

También evoca la fascinación por el glamour, por el hecho relevante de lo europeo, que no era lo español para ese entonces. Refiere en varios pasajes qué significaba para ellos ese foco neón entre lo ocre del franquismo:

Recuerdo muy bien la primera vez que les vi y cómo me deslumbraron. Acababa de doblar una esquina y, al disponerme a pasar frente al Pub Tuset, de repente me los encontré a todos de golpe allí, riendo de pie en la terraza del bar, en la soleada mañana de invierno, fingiendo naturalidad ante el objetivo de una cámara fotográfica. Me deslumbraron porque ni tan siquiera había visto a alguno de ellos antes en persona y ahora de repente los veía a todos de golpe. Me deslumbraron porque me parecieron –la época no estaba para esas alegrías– felices y elegantes y porque, además, eran lo que deseaba llegar a ser algún día: artistas.⁶⁸³

El testimonio retrospectivo del autor de *Impostura* permite al menos figurarse otra vez el panorama, y la importancia de estas otras disciplinas o prácticas que tenían menos que ver con lo literario o lo humanista o la palabra escrita que con la imágenes. Deja estas palabras acerca de *Fotogramas*, una revista que marcó ciertas pautas entre los *gauchedivinos*, para describir ese estado de ánimo: “no estaba interesado en leer nada más porque, a excepción de esa revista –que entroncaba con la modernidad y el espíritu de *Carnaby Street* y sacaba en portada fotos de Julie Christie o Terenci Stamp–, el resto de la prensa española me parecía hueca, beata, anticuada y tenebrosa.”⁶⁸⁴

⁶⁸² *Ibidem.*, p. 17.

⁶⁸³ *Ibid.*, p. 9.

⁶⁸⁴ *Ibid.*, 1999, p. 9.

El glamour, decíamos, el espectáculo de ver jóvenes risueños bajo el sol de invierno haciéndose fotografías para ilustrar portadas de revista, incidió en quien aspiraba a ser escritor. Una estampa que ahora nos regala Vila-Matas, pero que en sí misma fue un obsequio de las calles barcelonesas para el propio autor catalán que iniciaría su carrera de escritor haciendo textos para Elisenda Nadal. Significó una suerte de llamado:

una ambición juvenil comenzó a perseguirme de forma obsesiva: la urgente necesidad de formar aperitivos, con alegría fotogénica y mucha elegancia, en los bares modernos de la ciudad en los que había nacido o, dicho de otro modo, una prisa sensacional por abandonar la monótona lluvia en los cristales de las aulas donde aprendía periodismo.”⁶⁸⁵

Sirve el ajuste de cuentas en dicho prólogo, pues da cuenta del significado de la Escuela de Barcelona de cine, para entender el empuje y la conformación de estos anhelos, un aire de época que campea entre la Escuela de Barcelona de Barral y los novísimos de Ana María Moix. En sus palabras, esa invitación venía de una fuente ya focalizada por coetáneos que, sin saberlo entre sí todavía, asumían, pensaban y persiguieron lo mismo: “el deseo en los cines y en las medias de seda, decía Gimferrer. Una luz muy potente, una luz de luces, la de *Beverly Hills*, y al fondo de todo deseo de lujo, un deseo de película.”⁶⁸⁶

Vila-Matas afirma entonces que eso que pareció una broma y un vocativo contenía la clave de la vida literaria o cultural: “hoy veo claro que lo que buscaba era una manera de vivir, esa otra belleza que Stendhal definió como la promesa de la felicidad, que es, para un joven, la más atractiva promesa del arte.”⁶⁸⁷

La imagen hasta ese momento, la irrupción de la *gauche divine*, representó la proa de esa sensación antifranquista compartida que mostraba el anhelo de alegrías futuras en las

⁶⁸⁵ *Ibid.*, p. 10.

⁶⁸⁶ *Ibid.*, p. 11.

⁶⁸⁷ *Ibid.*, p. 11

que necesitaba creer quien pudiera, que las necesitaba creer y situarlas en el venir del porvenir, dice Vila-Matas.

3.1 “EL POLVO SUSPENDIDO EN EL AIRE SEÑALA EL LUGAR EN EL QUE TERMINÓ UNA HISTORIA”

Este movimiento entró en decadencia hacia 1970, como dice Ana María Moix. Introduce unas palabras de Oscar Tusquets: “eso de la *gauche divine*⁶⁸⁸ ya no es polémica porque ya solo se malmete contra la *gauche divine* gente demasiado tirada. Es una polémica tan pasada de moda como la del realismo social”.⁶⁸⁹ Precisamente el espacio del bar opera como metonimia de ese cosmopolitismo, frente a la taberna que mejor representaba la España rural. El bar, espacio privilegiado por los escritores de la Escuela de Barcelona, significa también la irrupción de una pujante *gauche divine*. Jorge Herralde declara que fue un movimiento muy presente en la Barcelona de 1965 a 1970, integrado por personas que coincidían “pululando” por la ciudad, cuya novedad consistía en formar parte de “una vanguardia cultural, progresismo político y una apuesta por la felicidad y por unos patrones de vida y sexuales⁶⁹⁰ mucho más abiertos y lúdicos que los que requería la moral española del momento. Un conjunto de individuos que se encontraban al caer la tarde en locales improbables y que, a fuerza de toparse, comenzaron a compartir un estado de ánimo;

⁶⁸⁸ Para evitar alguna confusión podríamos decir, para los fines de este trabajo, que suscribimos las afirmaciones de Villamandos en donde anota que la *Gauche divine*, el Bocaccio mismo, acogieron a las diferentes miembros y grupos cuyas manifestaciones artísticas fueron señeras durante el final de los años sesenta y los primeros de los setenta, como la Escuela de Barcelona en cuanto a cinematografía se refiere y, en el caso de lo literario, los conocidos como los *novísimos*, una suerte de marca registrada, como afirmaba Gil de Biedma. Alberto Villamandos, *op. Cit.* pp.78.

⁶⁸⁹ Ana María Moix, *24 horas con la Gauche Divine (escrito en 1971)*, Lumen, Barcelona, 2001, pp. 35.

⁶⁹⁰ Por momentos, al revisar el mapa del periodo hay una coincidencia que puede parecer peregrina pero que merecería la pena un acercamiento a partir de los presupuestos de Susan Sontag. Nos referimos a la importancia del sexo y el ejercicio deliberado que tuvo lugar entre los contertulios de esta extravagante cofradía. Incluso existe el comentario de Alberto, personaje en *Momentos decisivos* de Félix de Azúa. Este protagonista concluye que todo era un pretexto para tener sexo. El mismo Oriol Regàs dedica un apartado de sus *Años divinos* a describir el cambio y la transgresión que significó ese momento de libertad de esa generación: “empezábamos a transgredir y al ver que no pasaba nada, cada vez transgredíamos un poco más, pero lo hacíamos desde el punto de vista moral, de la política, de la cultura, Destino, Barcelona, 2010, pp. 40.

integrantes de las más variadas profesiones, casi siempre liberales,⁶⁹¹ de quienes recordaba

Jaime Gil de Biedma:

Del estado a la barra pulula un mundo cuyos individuos se conocen entre sí desde hace ya tiempo. Son, en su círculo, famosos. Actrices secundarias, modelos de fotógrafo, señoras casadas que intentan encontrar una compensación seria a su frustración matrimonial, ejecutivos de publicidad, fotógrafos, poetas que han publicado un solo libro, novelistas objetivos, directores de cine de la nueva ola, líderes de las revueltas universitarias de 1957 y 1958 –todavía nostálgicos de pólvora y canciones–, negros irredentos, editores a sus horas, decoradores, ingenieros con una incurable debilidad por las letras (...) Gente, en fin, encantadora y amable, aunque un poco deprimente, gente que no se decide a establecerse, que no acaba de pagar contribución a la vida.⁶⁹²

Como movimiento cultural, sus antecedentes se remontan al grupo de Barcelona del que hereda una atmósfera acomodada y confortable, según Juan Marsé: “yo lo veo ahora como una especie de entelequia, como un deseo de pasarlo bien de entrada (...) con los notables de la *gauche divine*, personas que pertenecían a la burguesía catalana, con estudios todos ellos, con formación muy notable”.⁶⁹³ Pero, además, reconocían el magisterio intelectual del grupo de Barcelona, como consigna Román Gubern:

Nuestra cultura de la disidencia estaba basada en un cierto número de textos teóricos, que defendían la doctrina del realismo del arte. Entre los más influyentes figuraban *Drama y sociedad* (1956), de Alfonso Sastre, *La hora del lector* (1957), de José María Castellet, y *Problemas de la novela* (1959), de Juan Goytisolo, que debían bastante a *¿Qué es la literatura?*, de Sartre, y a *L'Age du roman américaine*, de Claude-Edmond Magny, que fue para muchos libro de

⁶⁹¹ También están los apuntes del conocido “Señor Bocaccio”, Oriol Regàs, que afirma en sus memorias *Los años divinos*, que la idea de este lugar de reunión tenía que ver con la peste y los pasajes del *Decameron*, una sutil alusión al antifranquismo que se apunta aquí y allá, y la metonimia que significa asumir que la peste estaba en la ciudad, y que el bar era ese *locus amenus*, a donde se escapan a contar historias. Por su parte, Natalia Figueroa en el *ABCcultural* del 4 de abril de 1972 deja escrito lo siguiente que transcribe el propio Oriol Regàs para dar cuenta de “el ombligo de Barcelona”:

En el Bocaccio catalán aparece por ejemplo, ese enorme escritor que es Gabriel García Márquez y la modelo recién llegada y vestida a la ultimísima moda. Y se dan cita los actores de teatro y la estrella extranjera muy famosa que rueda una película en la ciudad, y los arquitectos vanguardistas, y el catedrático, y el hippy barbudo, y el cantante de moda, la duquesa y las niñas elegantes. Cada vez que he estado ahí me he hecho la misma pregunta: ¿Cuál es el secreto? Porque algo especial tenía y tiene el lugar. Destino, Barcelona, 2010, p. 303.

⁶⁹² Jaime Gil de Biedma, *El pie de la letra*, ed. cit., p. 226.

⁶⁹³ En Mercedes Mazquiarán de Rodríguez, *op. cit.*, p. 32.

cabecera durante años y que por primera vez vinculaba las técnicas novelescas y estilos. Este cuerpo teórico fue trasvasado a la crítica y a la ensayística *Estilo* en las revistas *Objetivo*, *Cinema Universitario* y *Nuestro Cine*.⁶⁹⁴

No es una casualidad que Jaime Gil de Biedma titule uno de los textos recogidos en *El pie de la letra*, publicado previamente en *Don*, “Revista de bares (o apuntes para una prehistoria de la difunta *gauche divine*)”, ni tampoco que dedique unas líneas a discernir el sentido moderno del bar para su grupo:

El bar es una estilización urbana de la taberna, nacida en el momento en que la vida de las ciudades se despoja definitivamente de todo vestigio de ruralismo. Mientras se vivió en el barrio, mientras en las calles el antiguo olor a tracción animal, a estiércol, cuero de guarniciones y jaboncillo, predominó sobre el olor a bencina, mientras la leche no se compró en botellas, mientras que una mujer de treinta años, lo mismo que en Balzac, fue considerada una mujer mayor, la aparición del bar era imposible. La taberna es la expresión de una sociedad cerrada, personalista, en donde todos se conocen y cada cual es hijo de vecino, padre de sus hijos y abuelo de sus nietos; el bar, el exponente de una sociedad abierta, hija del individualismo, en donde cada cual es hijo del momento y nadie y todos son forasteros, en donde la mujer ya no es la madre ni la hermana. La taberna es una asamblea; el bar, una congregación de solitarios en potencia.⁶⁹⁵

Bonet no desaprovecha la dicotomía bar-taberna para ilustrar la distancia entre escritores coetáneos de Madrid y Barcelona:

Dato curioso: frente al vivir cotidiano del grupo madrileño de 1950, reflejado en las prosas conmemorativas de Carmen Martín Gaité, Juan Benet o Jesús Fernández Santos –vivir impregnado de vino tinto y recaladas en humildes tabernas–, el núcleo barcelonés, por el contrario, parece ser algo más exigente con el alcohol –Whisky, gin– y suele citarse en establecimientos más lujosos (una excepción serían las correrías encanalladas de Juan Goytisolo por los barrios portuarios de Barcelona). Por otra parte, el territorio urbano en que tiene lugar ese vivir es también revelador: el bar de la Universidad –sótano humeante de tabaco con sabor a café amargo– donde, confiesa Rojas Cabot, “hablábamos de las ideas y sensaciones que íbamos descubriendo”–; el *Saló dels Enfants* del Ateneo barcelonés [...]; el Bar Club, a pocos pasos de la Diagonal.⁶⁹⁶

⁶⁹⁴ Román Gubern, *op. cit.*, p. 138.

⁶⁹⁵ Jaime Gil de Biedma, *El pie de la letra*, ed. cit., p. 229.

⁶⁹⁶ Laureano Bonet, *La revista Laye. Estudio y antología*, ed. cit., p. 27.

En Barcelona, el prestigio del bar no anulaba todavía la importancia de la taberna o del bar del barrio que operaba como una extensión de los hogares familiares, como recuerda Terenci Moix: “Por ser tan doméstico el tabernero, y por ser todo tan vecino, papá solía llevarme al bar, lo cual era a su entender una manera de vigilarme mientras las mujeres de la granja se entregaban a los trabajos que mi sola presencia les impedía acometer con tranquilidad”.⁶⁹⁷ Pero el cenáculo no tuvo exacta continuidad en el movimiento de la *gauche divine* más proteico y flexible, como aclara Rosa Regàs: “no era un grupo que existía y del que pasábamos a formar parte, sino que había gentes que se veían, no eran grupos cerrados: nos encontrábamos en distintos locales, en el Stork o en la Mariona o en el Bocaccio (...) no es que tú pasaras a formar parte del grupo, es que este grupo se iba formando con la asistencia de todos”.⁶⁹⁸ Al Stork, antecedente del Bocaccio, dedica Gil de Biedma unas líneas que recrean su decorado y el hábitat de la clientela: “Si el arte de la decoración consiste sobre todo en dotar a un interior de una atmósfera propia, la decoración del Stork es un éxito. Lo propio del lugar es, para decirlo de un modo aproximado, la impresión de accidentalidad que de entrada produce. El conjunto es impersonal, no demasiado original, pero es accidental y eso lo salva”.⁶⁹⁹ Y al mismo local le dedica Pere Gimferrer unos versos del libro *Amor en vilo*:

Como vivías en New York
 (o tal vez en Addis Abeba)
 zarpó tu velero de Cork
 y no arará en el mar tu esteva,
 pues en tu túnica ya nieva
 (sesenta y ocho, en el Stork
 Club de Tuset) la rubia breva
 del tiempo de aquel sol de York.⁷⁰⁰

⁶⁹⁷ Terenci Moix, *Memorias. El peso de la paja*, ed. cit., p. 85.

⁶⁹⁸ En Mercedes Mazquiarán de Rodríguez, *op. cit.*, p. 40.

⁶⁹⁹ Jaime Gil de Biedma, *El pie de la letra*, ed. cit., p. 224.

⁷⁰⁰ Pere Gimferrer, *Amor en vilo*, Seix Barral, Barcelona, 2006.

En esta misma cadencia, Vila-Matas nos invita a asomarnos:

En la barra del Bocaccio, al empezar a tratar a una gran variedad de miembros de la *gauche divine*, protagonicé una novela de iniciación a la vida. Aprendí en poco tiempo. Algunas de las lecciones recibidas, a pesar del tiempo transcurrido, no las he olvidado jamás. Recuerdo, por ejemplo, una breve, pero intensa conversación con Juan Marsé. “¿Y tú quién eres, chaval?, me preguntó el escritor. Entonces, no sé cómo fue, la conversación derivó hacia el tema de qué era lo más doloroso de escribir novelas. Marsé me explicó, a gran velocidad, que lo peor de todo era tener que renunciar a un montón de páginas ya escritas y que a uno le gustan mucho pero que no encajan en la estructura de la novela”.⁷⁰¹

Aun cuando el grupo de Barcelona y la *gauche divine* guardan evidentes parecidos, también exhiben discrepancias no menos notables en las que se puede reparar. La Escuela de Barcelona operó como denominador de un grupo de escritores que quería presentarse así ante el público, se mostró como un calificativo bajo el que unos muchachos con aspiraciones literarias se cobijaron para abrirse paso en un medio siempre desconfiado y malicioso hacia los recién llegados. Las estrategias del grupo para asaltar el panorama cultural obedecieron al manual de uso habitual desde las vanguardias. La *gauche divine* fue desde el principio reactiva a cenáculos o cofradías, a pesar de que el movimiento no escapó al interés de determinados cenáculos y cofradías. La *gauche divine* procesó la herencia de la Escuela de Barcelona como demuestra el hecho de que no sólo adoptó el hábito de bares y *boîtes* nocturnas, sino que impulsó empresas editoriales a partir de Seix Barral, como Lumen,⁷⁰² Tusquets,⁷⁰³ Anagrama⁷⁰⁴ o La Gaya Ciencia,⁷⁰⁵ pero, a diferencia del círculo de

⁷⁰¹ Vila-Matas en Rimbau y Torreiro, *Ibid.*, p. 19.

⁷⁰² Una nota anónima inserta en la sección “La fragua literaria” de la revista *Destino* informaba de la primera obra publicada por la nueva editorial: “La editorial “Lumen” de Barcelona aspira a llenar un vacío en el campo de la literatura infantil, poner en manos de los niños los mejores autores de todos los tiempos. Conocemos el primer título original de la serie, la preciosa narración de Ana María Matute “El saltamontes verde” que es también el primer libro de la colección”, núm. 1222 (1961), p. 40.

⁷⁰³ Esther Tusquets ha dejado un recuerdo de cómo nació la editorial Tusquets: “propuse dividir la editorial, y mi padre, cuando le expusimos lo que ocurría, se llevó un disgustazo, y dictaminó que había montado Lumen para mí, y que de dividirla nada, pero que facilitaría los medios económicos a Oscar

escritores, mostró tempranamente un interés por la fotografía y el cinematógrafo que no se aprecia, a excepción de Juan Marsé, en éste. Estas editoriales combinaron la competencia con la complicidad, como recuerda Herralde:

Un grupo de editores amigos –Carlos Barral (Barral), Esther Tusquets (Lumen), Beatriz de Moura (Tusquets), Castellet (62), Comín (Laia), Pedro Altares (Cuadernos para el Diálogo), Fortuny (Fontanella), y yo mismo– nos unimos para fundar una distribuidora común y una colección de bolsillo conjunta, lo cual dio lugar a intensas y periódicas reuniones, a lo largo de los años, de peculiar complicidad, donde la voluntad antifranquista se aliaba a la promoción de las vanguardias.⁷⁰⁶

De la *gauche divine* dice Herralde en otra de sus respuestas sobre qué era o qué fue: “un grupo de gente inquieta, con ganas de hacer cosas, y un estilo de vida que nada tenía que ver con el estilo puritano y encorsetado de la gente que limitaba, por ejemplo, en el movimiento socialista de Catalunya o similares. Ni Pascal Maragall ni Raimon Obiols pusieron jamás un pie en un lugar como el Bocaccio”.⁷⁰⁷ Las palabras de Oriol Regàs aclaran la existencia de empresas más allá del bar o la reunión, o distinguen que la reunión derivaba en algo más: “Al igual que el Barza es más que un club, propuse que Bocaccio fuera más que una discoteca. Consecuencia de ello fue el inicio de *Bocaccio Revista*,”⁷⁰⁸

[Tusquets] y Beatriz [de Moura] para que empezaran una nueva editorial”, y añade con humor “nadie entiende que Tusquets Editores sea de Beatriz de Moura, y Editorial Lumen fuera de Esther Tusquets”, en *Confesiones de una vieja dama indigna*, Bruguera, Barcelona, 2009, pp. 213 y 214.

⁷⁰⁴ Jorge Herralde recuerda que “haciendo arqueología más o menos sucinta de la historia de Anagrama, ésta se pone en marcha a finales de los 60, y los primeros libros aparecen en abril del 69”, en *op. cit.*, p. 7. Oriol Regàs cuenta, por su parte, que Herralde le pidió su participación del Bocaccio, precisamente del que era socio, para emprender la aventura de editor independiente.

⁷⁰⁵ Registra Esther Tusquets que “Rosa Regàs no entró a trabajar en Barral Editores, sino que montó su propia editorial, La Gaya Ciencia, donde publicó libros muy cuidados y exquisitos”, en *op. cit.*, p. 238. Por su parte, Oriol Regàs recuerda hacia 1971 algunas coediciones sufragadas entre el local Bocaccio que entonces regentaba, lugar de reunión de la *gauche divine*, cuya primera publicación fue el “*Decamerón*, de Giovanni Bocaccio, que publicamos en diciembre de 1971 en la editorial La Gaya Ciencia”, en *op. cit.*, p. 275.

⁷⁰⁶ Jorge Herralde, *op. cit.*, p. 99.

⁷⁰⁷ Esteve Riambau y Casimiro Torreiro, *op. Cit.* p.147.

⁷⁰⁸ En el mismo libro memorialista de Regàs, en la página 310, se puede leer:

*Boccaccio Records, Boccaccio films, Boccaccio Diseny, Boccaccio Style, Boccaccio Viajes y Boccaccio Teatro.*⁷⁰⁹ También se pueden recoger unas palabras muy recientes donde Colita describe el nacimiento de la *gauche divine* que son tan divertidas como explicativas:

Así fue como nació la *gauche divine*. Simple y llanamente porque tradujeron “*gauche*” como “izquierda”, y se pensarían que por allí iban a aparecer un montón de gente con barba con el libro de Mao bajo el brazo, cuando allí lo más que iba a pasar es que apareciera una chica estupenda enseñando un poco el escote y unos cuantos tíos haciendo el animal. La exposición se volvió a abrir al poco, pero ya la habían jodido, porque aquello en un principio no era más que una fiesta, una broma, algo que no tenía pretensión ninguna, y al cerrarlo nos convirtieron en un grupo. Fue ahí cuando comenzó la “leyenda” y la marca *gauche divine* quedó ligada a Barcelona. Fue entonces cuando empezaron a hacernos entrevistas, que si la *gauche divine* por aquí, que si la *gauche divine* por allá, y ya tuvimos que empezar a decir: «Miren, la *gauche divine* no existe. Nadie ha querido que esto fuera así». Pero como se puso todo el mundo tan pesado, y vimos que gustaba tanto, no nos quedó más remedio que jugar a este juego. Desde entonces, fíjate, se han escrito libros, se han hecho exposiciones... hay hasta un ensayo de una profesora emérita de Nueva York, un ensayo aburridísimo, por cierto, todo lo contrario a lo que fue la *gauche divine*⁷¹⁰

El movimiento barcelonés se educó en el cine, o en la imagen, no sólo entendido como un espectáculo sino como una estrategia para sortear el ambiente anodino de la sociedad catalana durante el franquismo, como precisa Pere Gimferrer: “La cotidianidad fascista es vivida aquí con la plena neutralidad y naturalidad con que fue aceptada: era, cabalmente, un mundo dramático porque no permitía concebir otro posible mundo real. El dilema era o bien la vida diaria o bien, precisamente, el cine de los sábados”.⁷¹¹ El mismo autor consigna

A principios de 1970, para editar la *Revista Boccaccio*, conectamos a José Llario, quien nos hizo un planteamiento muy atractivo que aceptamos de inmediato. Xavier Mischerans se integró en su consejo de redacción como director de arte. El primer número apareció en junio del mismo año. José Llario era el editor; César Mora, el director; Juan Marsé, el redactor jefe; Nuria Álvarez, secretaria de redacción y Xavier Muntañola, jefe de publicidad. *Los años divinos*, Destino, Barcelona, 2010.

⁷⁰⁹ Oriol Regàs, *Los años divinos, Memorias del señor Boccaccio*, Destino, p. 309.

⁷¹⁰ Fran G. Matute, *Entrevista a Isabel Steva Hernández (Barcelona, 1940)* para *Jot Down, contemporanyculture mag*, consultado 4 de septiembre de 2019 en <https://www.jotdown.es/2019/07/colita-si-la-gauche-divine-se-caracterizo-por-algo-fue-porque-todos-nos-poniamos-ciegos-todas-las-noches-pero-al-dia-siguiente-estabamos-trabajando/>

⁷¹¹ Pere Gimferrer, “Prólogo”, en Terenci Moix, *Memorias. El peso de la paja*, ed. cit., p. 11.

el dilema al que se enfrentó este grupo, una “encrucijada en la que se han ido bifurcando [...] las vocaciones de escritores y de cinéfilos hacia la literatura y el cine”;⁷¹² una duda que vuelve a esta generación caso excepcional y la distingue tanto de las predecesoras como de las siguientes que llegaron a las letras o al cine con una vocación más decidida, ajena a la problemática suscitada en las décadas de los sesenta y setenta. De ahí la importancia de semanarios y diarios como *Tele/eXprés* y *Fotogramas*,⁷¹³ o de personalidades como Colita, Ricardo Bofill o el propio Oriol Regàs, impensables en la Escuela de Barcelona.⁷¹⁴ Juan Marsé, en “Noches de Bocaccio” (1986), parodia el ambiente del local como metonimia de los divinos, que era justo de donde venía el mote:

Contaríamos las aventuras socio-económico-amorosas (fueron sus palabras) de un joven soñador, un hijo del barrio sin medios de fortuna, pero listo, simpático y guapo; sorprendentes hazañas románticas con gran despliegue de estrategia sentimental y progre, con profusión de niñas-pijo y de intelectuales de izquierda ricos, con apellidos de solera y en escenarios reales, en sus fincas de verano en l’Empordà y sus palcos en el Liceu, desde las más rancias alcobas de San Gervasio y del Ensanche hasta flamantes y soleadas terrazas con arboleda y piscina, pasando por los espesos pubs y tabernas de moda, las todavía clitóricas aulas de la

⁷¹² Pere Gimferrer, *Itinerario de un escritor*, ed. cit., p. 77.

⁷¹³ Enrique Vila-Matas cuenta: “hace treinta años todos mis movimientos estaban encaminados a ser aceptados en *Fotogramas* (...) No sé cómo me atreví, pero lo cierto es que me presenté en la redacción de *Fotogramas* y pedí ser recibido por Elisenda Nadal, y, ante mi notable sorpresa, no tardé ni cinco minutos en ser conducido a su despacho. Y lo que aún fue más asombroso: a los pocos minutos Elisenda Nadal me invitó a demostrarle que estaba ya preparado para el periodismo en activo y a probarlo –de hacerlo bien sería aceptado en la redacción– entrevistando a tres o cuatro cineastas de Barcelona (...) *Fotogramas* era por aquellos días la máxima expresión de la modernidad, lo que había llevado a ser el portavoz de la Escuela de Barcelona. en Esteve Rimbau y Casimiro Torreiro, *Op. Cit.*, p. 11-12.

⁷¹⁴ Alberto Villamandos, en *op. cit.*, y Ana María Moix, en *op. cit.*, registran una nómina variopinta y diversa de los integrantes de la *gauche divine*: los mayores, Carlos Barral, Jaime Gil de Biedma, José Agustín Goytisolo y José María Castellet; los jóvenes novelistas como Juan Marsé, Terenci Moix, la propia Ana María Moix, Manuel Vázquez Montalbán, Luis Goytisolo; los “novísimos” Félix de Azúa; editores como Esther Tusquets, Beatriz de Moura, Jorge Herralde y Rosa Regás; los autores del “Boom”, representados por Carmen Balcells, así Mario Vargas Llosa, Gabriel García Márquez, José Donoso y Sergio Pitol; los dedicados al mundo audiovisual como Román Gubern, Joaquín Jordá, Jaime Camino, Jacinto Esteva y Gonzalo Suárez; las actrices Teresa Gimpera y Serena Vergano; publicistas y fotógrafos como Xavier Miserachs, Oriol Maspons y Colita; los cantautores Guillermina Mota y Joan Manuel Serrat; los arquitectos Ricardo Bofill, Federico Correa, Óscar Tusquets y Oriol, Bohigas; empresarios entre los que se encuentran Oriol Regàs y Alberto Puig Palau, etcétera.

Universidad, las míticas tascas del Barrio Chino, el Club de Polo y los apetitosos bailes de debutantes.⁷¹⁵

Entre los ingredientes vertidos en la coctelera no es difícil notar aquellos que mezcló en *Últimas tardes con Teresa*. Este relato, en opinión de Enrique Turpín, “narra la historia de una traición, de una tomadura de pelo a la *intelligentzia* de la *gauche divine*”.⁷¹⁶ Con razón apunta el mismo crítico que esta narración de Marsé quizás sea el reverso del ensayo de Jaime Gil, “Revista de bares (o apuntes para una prehistoria de la difunta *gauche divine*)”.⁷¹⁷ “Noches de Bocaccio”, según el autor, “fue más un chiste que un ataque con mala intención. [...] Nosotros tomábamos copas, hablábamos de la vida y de la literatura y nos unía un cierto sentimiento antifranquista. Nada más; era divertido porque éramos jóvenes”.⁷¹⁸ Tanto el relato como la declaración muestran cierta incomodidad con los divinos, originada quizás en un *dejá vu*, pero también en las contradicciones internas del movimiento porque Marsé no cede, no podría, su distancia con los divinos. Él y Vázquez Montalbán conservan y preservan intencional o involuntariamente arraigos de condición de clase. Sendas muestras que Villamandos toma como referentes dan cuenta clara de esta idea. Por su parte Marsé, con *Últimas tardes con Teresa*, por mencionar una ilustración y, en el caso de Vázquez Montalbán, *Los alegres muchachos Atzavara* o *Los pájaros de*

⁷¹⁵ Juan Marsé, “Noches de Bocaccio”, en *Cuentos completos*, ed. cit., p. 132. Este cuento fue publicado por primera vez en la revista *El Urogallo*, núm. 7 (1986), pp. 35-51. Posteriormente fue incluido en el volumen de cuentos del autor, *Teniente Bravo*, Seix Barral, Barcelona, 1987, pero desapareció en ediciones posteriores de su narrativa breve. Este texto, como *24 horas* de Ana María Moix, se inscribieron en un proyecto literario alentado por Esther Tusquets para la editorial Lumen en 1971. Ana María Moix así lo consigna en el “Prólogo”: “Escrito en 1971, por encargo de la Editorial Lumen, *24 horas con la Gauche Divine* estaba destinado a formar parte de un libro, que no llegó a realizarse, sobre la *Gauche Divine* con fotos de Colita y textos de Manuel Vázquez Montalbán, José M^a Carandell y Juan Marsé. La idea del libro surgió a lo largo de una animosa conversación con Esther Tusquets y los mencionados autores, en el despacho de la editorial, que en aquel entonces aún tenía su sede en la Avenida del Hospital Militar. Finalmente, el libro, como he dicho, no se llevó a cabo”, en *op. cit.*, p. 7.

⁷¹⁶ Enrique Turpín, “Cuentos”, en *ibid.*, p. 288.

⁷¹⁷ *Idem.*

⁷¹⁸ Elena Elvia, “Juan Marsé: “Escribo para escapar del mundo””, *ABC Literario* (2 de junio de 1990), *ibid.*, p. 288.

Bangkok, que tiene como protagonista al conocido detective Carvalho, pero que no se aleja nunca de unas ideas donde se destaca la diferencia de clases sociales y de la situación política que comprimía todo el ambiente a una sensación de asfixia, un cuello de botella o un tapón en lo político, en lo moral, en lo estético. El estado de cosas lo proponen Rimbau y Torreiro de la siguiente manera:

Europa era una tentación para quienes vivían en un patio que pretendía cerrar las ventanas y subir las bardas. El rumor de que todo podría ser diferente se convertía en efervescencia al interior. La dictadura militar daba bandazos, era insostenible la rigidez porque el poder central no alcanzaba para toda esa España bajo el régimen de Franco. No era un “cuerpo homogéneo” sino una heterodoxa conjunción de tendencias e interés.

Había, en los últimos años de la década de los cincuenta, una oposición democrática posicionándose, venía, se sabe, de sectores intelectuales, obreros, universitarios y eclesiásticos, en Barcelona, además, uno adicional: el de la identidad nacional que había permanecido xenuflexa ante la represión del Régimen.⁷¹⁹

Este panorama social tenía su correlato político del que estuvieron muy pendientes:

Huelgas mineras en Asturias, crecimiento de la población universitaria, el nacimiento de diversas organizaciones con un objeto en común: el antifranquismo [...] la influencia del Concilio Vaticano II, de finales del 62, abrió otro frente con el que se identificarían todos. La encíclica *Pacem in Terris* [daba] el respaldo necesario para reivindicar diversos elementos –defensa de los derechos humanos, libertad de asociación, de participación política y de expresión–.⁷²⁰

Ante las manifestaciones de descontento, las acciones represivas, afectaron el cauce de los diferentes fenómenos que se suscitaban. Lo que más se nutriría, se puede decir, fue la disidencia personificada en hijos de una burguesía que incluía entre sus participantes a varios miembros de la escuela de Barcelona, por lo tanto, de la *gauche divine*. Detenciones, multas, expedientes a estudiantes y profesores hicieron de estas reacciones el motivo para que se plegaran casi todos los grupos ante el ambiente opresivo. Rimbau y Torreiro

⁷¹⁹ Esteve Rimbau y Casimiro Torreiro, *O. Cit.*, p. 32.

⁷²⁰ *Ibidem*.

afirman que uno de los puntos culminantes, entre otros, pudo ser la clara animadversión a este tipo de manifestaciones y modificaciones que parecían venir de fuera y que eran consideradas como algo impuesto por parte del poder central. Lo que se obtenía con las libertades sugeridas por agentes externos como, por ejemplo, la curia del Vaticano o los universitarios parisinos era un antagonismo nada velado que se puede constatar en los diferentes asaltos y represiones, y en las declaraciones de la Ley de Prensa donde Fraga escribe: “Yo no creo en esa libertad, pero es un paso al que nos obligan muchas razones importantes. Y, por otra parte, pienso que si aquellos débiles gobiernos de primeros de siglo podían gobernar con una prensa libre en medio de aquella anarquía, nosotros también podemos.”⁷²¹

Pero no pudieron. Una crisis o una aparente crisis disfrazada de tensión era el resultado. Frente a la ley de Prensa y la ley de libertad religiosa del 67, se podía distinguir un simulacro de tal manera que en *Mis conversaciones privadas con Francisco Franco*, se acepta lo siguiente:

No va a quedar otro remedio que ir a la supresión de algunas garantías constitucionales si se quiere que esta situación anárquica termine y no sea mal ejemplo para otros elementos del país; en especial, con gran disciplina social sin dejar de defender sus derechos por medio de enlaces sindicales. Tal como están las cosas y como se está llevando el asunto, a la fuerza pública se le está dando un mal ejemplo que puede desmoralizarla.⁷²²

El clima ante la promulgación de la ley de prensa abrió las posibilidades de tantear, de ir más allá de los límites aprendidos. Fue un momento para probar la tolerancia. El caso de Barcelona fue excepcional porque existía, afirman Riambau y Torreiro, una oposición antifranquista específicamente derivada de la represión de la lengua y cultura catalanas. Eso

⁷²¹ J. Crexell: *La capuxinada*, Ediciones 62, Barcelona, 1987, p. 145.

⁷²² Francisco Franco Salgado Araujo. *Mis conversaciones privadas con Francisco Franco*. Planeta, Barcelona, 1976, p. 517.

doto de características particulares el movimiento en Barcelona a diferencia del resto de España puesto que este antifranquismo resistía por el apoyo económico que sugiere el mecenazgo de la burguesía catalana: “los mecenas eran prohombres de la burguesía barcelonesa, vinculados a organizaciones católicas que habían querido acabar con la república, pero después se sentían incómodos con la actitud adoptada por el franquismo contra Cataluña.”⁷²³

El desempeño del sector editorial fue importante para que, a partir de la década de los sesenta, la financiación de actividades culturales se agenciara los mecenazgos particulares: La nueva Canción o los productos de la *gauche divine* son ejemplos ilustrativos. Ese fenómeno dio lugar a la organización de estructuras profesionalizadas. En este entorno es que se da, como consecuencia o continuidad, la llamada eclosión de la *gauche divine* cuya consigna era provocar. Heredó o conoció o se afilió a supuestos de la contracultura norteamericana, pero participaron siempre de las experiencias de sus antecesores, los de la Escuela de Barcelona. El dinamismo ya explicado del grupo o los grupos es el movimiento natural de la industria cultural que derivaría en una agrupación sin restricciones que entendió la presencia de los medios masivos de comunicación y las implicaciones que sugería tanto para la producción de obra y creación como para la producción y trabajo que garantizara el financiamiento. La publicidad, el cine, las relaciones con los otros sectores de la cultura ayudaron a hacer surgir un espacio favorable de producción que significó una reinterpretación del contexto cultural, a contracorriente. De tal manera que este movimiento francamente cultural puede haber servido para canalizar una rebeldía más o menos virulenta en algún momento, de militancia, ideología y expresión política contra el franquismo, una seña de modernidad que hacía mirar con envidia esas

⁷²³ Esteve Rimbau y Casimiro Torreiro, *Op. Cit.*, p. 45.

orillas del Mediterráneo donde se intuía que el movimiento por esos lares, concluyen Esteve Riambau y Casimiro Torreiro.

3.2. COMO AQUILES: UNA VIDA CORTA PERO DESLUMBRANTE

La *gauche divine* se asemeja a otros movimientos que vinieron después como la *movida* madrileña o la *nouvelle vague*.⁷²⁴ No sería arriesgado proponer lo sucedido en torno a la *gauche divine* como un movimiento, cambiante siempre, pero de largo aliento que se vio acompañado con la apertura española,⁷²⁵ la cultura de masas⁷²⁶ que modificó la injerencia de lo popular en las ideas estéticas.

En realidad, no es una nueva sensibilidad. En todo caso, se apuran las posibilidades apuntadas por el cenáculo de Barral, culturalista, cosmopolita y renovador. La Escuela de Barcelona reúne las características de lo que Richard Sennet formula como “la perversión de la fraternidad en la experiencia comunal moderna”; es decir, la reacción de determinada personalidad colectiva hacia lo extraño: “foráneos, desconocidos, diferentes, todos se vuelven criaturas que deben ser evitadas; los rasgos de personalidad que la comunidad comparte se vuelven cada vez más exclusivos; el mismo acto de compartir se centra cada vez más sobre aquellas decisiones referidas a quién puede pertenecer y quién no”.⁷²⁷ Aunque estas palabras son extremas, exhiben la diferencia de actuación entre el cenáculo literario barcelonés y la *gauche divine*.

Desde el punto de vista estrictamente literario, acaso los “novísimos” certifican una *gauche divine* en lo poético, con una propuesta aparentemente diferente a la de sus inmediatos antecesores. No de otra manera justifica José María Castellet la antología *Nueve*

⁷²⁴ Las alusiones a artistas y a escenarios, a productos como los del cine y a los editoriales de parte de Pedro Almodóvar en su último filme *Dolor y gloria* podrían servir de ejemplo para pensar en el hilo que une lo hecho por la *gauche divine* y un artista tácito y representativo de la *movida* madrileña.

⁷²⁵ Francisco Casavella deja un testimonio de esa transición al pop y a la apertura y deja muestras de lo que pudo suceder en Barcelona a partir de *El día del Watusi*, publicada por Anagrama entre 2003 y 2004.

⁷²⁶ Cfr. Manuel Vázquez Montalbán, *Sobre la probable inexistencia del pueblo*, Barcelona, MACBA, 19 de noviembre de 1999. Consultado 13 de julio de 2019 en: <https://www.youtube.com/watch?v=JCgMunPHq18>

⁷²⁷ Richard Sennet, *El declive del hombre público*, ed. cit., p. 327.

novísimos poetas españoles (1970), de la que afirma que su intención es “mostrar la aparición de un nuevo tipo de poesía cuya tentativa es, precisamente, la de contraponerse – o ignorar– a la poesía anterior”,⁷²⁸ y, más adelante, consigna la educación sentimental de los poetas seleccionados al asegurar que “el grupo generacional al que nos estamos refiriendo es, en España, el primero que se forma íntegramente desde unos supuestos que no son los del “humanismo literario”, básico en la formación de las generaciones precedentes, sino los de los *mass media*, aunque en un medio histórico, político y sociológico distinto del de los equivalentes extranjeros”.⁷²⁹

En la nota editorial a la edición de 2006 de *La Antología de los Nueve novísimos poetas españoles* se lee lo siguiente: “En la literatura castellana del siglo XX, *Nueve novísimos poetas españoles* no es la única antología que ha servido para fechar la eclosión de una nueva generación poética, pero sí es, sin duda, la más discutida”⁷³⁰. Esto es una señal que contextualiza y marca el camino para pensar en las anteriores incursiones –dicho sea de paso, el referente de antes: la Escuela de Barcelona– en el tema de parte de la familia lírica española. Polémica desde su anuncio, en abril del 70, se publicaría la reunión ideada por Castellet, analizada, en un primer momento, por Pere Gimferrer, quien también formaba parte de la cartera de poetas propuestos.

Salvo por las correcciones y reposiciones de censuras pasadas, la edición de 2006 de Península causa interés para este recorrido por “la fotografía de familia histórica e irrepetible, a los novísimos con J. M. Castellet”. Esta otra versión de la antología, ya un homenaje en toda forma al padrinazgo de Castellet, promueve el camino de la mitificación

⁷²⁸ José María Castellet, “Justificación”, en *Nueve novísimos poetas españoles*, Península, Barcelona, 2001, p. 17.

⁷²⁹ *Ibid.*, p. 23.

⁷³⁰ *Ibidem.*

de un libro que ya es o era historia. Volver a un tema cada vez exige cierto rigor y un afilado sentido histórico ante el momento de inicio. Aunque conforme pasa el tiempo esos hechos se ven emborronados por la presencia de otros, las secuelas o los estertores, las esquirlas de una ventana rota luego de salir a las librerías el libro en el que centramos este apartado es compartida la sensación de haber formado parte de un acontecimiento cultural de valía por parte de los implicados. Revisar o mirar de reojo esta edición de Península permite ver o sondear, con la calma de estar en un museo para uno solo, los elementos y los detalles, pensar y repensar, cómo es que sucedió, quiénes fueron, por qué es que se puede hablar de la aparición a cualquiera que se interese casi cincuenta años después; incluso aspirar exponer o encausar reflexiones sobre el después que es el momento en el que se escribe este trabajo revisionista, de mirada extranjera o por lo menos perteneciente a una tradición literaria de otro continente.

En el apéndice sentimental Castellet inicia sus dedicatorias y, para nosotros, ahora, son incisivos o puntos a tomar en consideración. Se trata de Aretha Franklin y a Julie Driscoll. Alude a un disco de Mae West que, considera, “es la auténtica nota *camp* de todo el tinglado.”

Las consideraciones frente a la antología de parte de Castellet se abren paso con la afirmación de haber descubierto ¿hallado o construido? “un grupo generacional de jóvenes poetas que han aportado algunas novedades y he sentido la curiosidad de averiguar y ordenar, en la medida de lo posible, los supuestos en los que han basado su tentativa y los objetos que se han propuesto.”⁷³¹ El propio Castellet da un paso atrás para recordar el intento hecho en *Veinte años de poesía española* y con *Un cuarto de siglo de poesía española*. Le da el valor a la antología de manifiesto generacional. La irrupción de los

⁷³¹*Ibid.*, p.17.

novísimos destaca porque es disidente en sus postulados de lo anterior. Su manera de ver esta antología y su conjunto de manifestaciones las concibe como un bloque, el de la poesía española de posguerra en el que ve cierta coherencia en estilos, modos o formas. Atribuía en ese entonces esa uniformidad a factores sociopolíticos “derivados del trauma y de las consecuencias de la guerra civil.”

La conclusión de Castellet se mueve bajo el presupuesto de que estos poetas reunidos entrada la década de los setenta de que “se ha producido una ruptura sin discusión, tan distintos parecen los lenguajes empleados y los temas de interés.” Es verdad que con el tiempo se ha entendido que los planteamientos apuntan a la novedad aunque solo lo serían de manera arbitraria, como casi siempre, en pos de lo nuevo, se alcanza la renovación o la oportunidad de revivir algo caído en el abandono o algo que había provocado el antagonismo y el combate, de tal manera que se cumple la premisa de mostrar como nuevo lo que no lo era ya.

Se podría decir que esta reunión de poemas resulta estimulante y exigente, propicia para las preguntas ante la tradición y frente a la manera de leer y presentar la lírica en ese momento de cambios en la concepción de las ideas y de la escritura. Dice Castellet que discutió los supuestos de esa poesía publicada en la década del 70, que recurrió a los poemas y al recurso de las poéticas para ver el cambio producido en la poesía castellana considerada, en ese momento, radical o paralela, dicho con más precisión. Ruptura más que cambio, dice Castellet, hacía necesario reflexionar sobre los motivos, diversos, como se esperaría, y convergentes, como concluye el crítico. Por una parte, dos hechos históricos pautan la nota editorial de Castellet: los poetas de la antología de los novísimos poetas españoles ya no guardarían ningún recuerdo personal de la guerra civil, sí una suerte de memoria compartida como si de un cuento chino se tratara, como si de un rumor que late

siempre tras las esquinas, en las charlas de los mayores, pero ya de ellos no era propiedad ni castigo, o no del todo. Vendrían, en todo caso, otras guerras, a través de la transmisión televisiva (nos referimos al hecho histórico de ver por televisión la guerra de Vietnam), que llegan a filtrarse en la poesía de Vázquez Montalbán, por ejemplo.⁷³² Pero ahora ya la guerra civil española no los tenía como testigos personales e infantiles, algo que había sido puntual como marca de la promoción anterior, y que había sido decisivo en ellos tanto en su forma de vivir o de situarse ante la vida, como en la manera de edificar una obra que, en algunos casos, dio vueltas alrededor de ese centro donde gravitaron; vivían, en cambio, como testigos, un suceso que los marcaría, como a los otros la guerra, para toda la vida. Castellet afirma que «la revolución de los jóvenes» era su momento y se notó en su militancia, ya totalmente distinta a Barral, Marsé o los Goytisolo, y en ese desencanto acendrado y cínico del que Félix de Azúa presumirá docenas de veces; del que Vázquez Montalbán, aun reconociendo la deuda a la promoción de los cincuenta, renegaba y al que volvería para reflexionar, para intentar el análisis y la acción, también; ese desencanto o sorpresa de cómo fueron las cosas que movió a Ana María Moix a buscar en el activismo algo que no había cuajado del todo, que solo había sido un inicio en aquellos días de finales de los sesenta; días o meses que Vicente Molina Foix revisa con una indiferencia impostada, que pretende ser cínica empero no escapa a una nostalgia por lo que no fue como soñaría cualquier joven “novísimo” en *El Joven sin Alma, novela romántica* de 2017, donde alude a ese proceso desengañado al que casi todos los integrantes de la nómina ideada por Castellet le clavarían la mirada en obras posteriores a la antología.

⁷³² Pere Gimferrer hace una radiografía del poeta que fue Manuel Vázquez Montalbán en Aproximaciones a Manuel Vázquez Montalbán para la Biblioteca Nacional de España el 4 de diciembre de 2013. Consultado en 14 de julio de 2019: <https://www.youtube.com/watch?v=H1nx1Olic9I&t=3s>

Castellet duda en el término para pensar a los novísimos. Dice antes que es una ruptura para luego dar el paso, o medio paso atrás, y dejarlo en cambio. Un cambio por sí mismo, pero ni radical ni frontal, sino como si se hubiera dado un paso al costado y con cierta naturalidad se escribiera una paralela. Vendría a colación discutir el concepto de cambio no como novedad, o no del todo, sino como punto de vista distinto, un cambio de mirada sobre las mismas cosas; nada radical aunque sí crítico de lo anterior, de sus reconocidos maestros, escritores de las lecturas que de alguna manera los formaron, entre otras.

Hay una puesta en abismo de parte de Castellet para explicar, acaso justificar, pero también poner en juego la necesaria presencia de fenómenos culturales cada determinado tiempo y que son un hasta aquí y, además, un desde aquí para cualquier tradición y cronología, en este caso, la que habitaba Barcelona, pero que escribía en español; la que se distinguía, como sus antecesores de lo madrileño o casi cerril y mesetario, y que buscaba, casi sin saber, su ulterior cauce, su manera de incursionar y habitar un sitio en el mapa cultural.

Así, más que una antología que buscara explicarse por el gusto, “los criterios en la elección de los poemas –e incluso en la de los poetas– se han basado en la intención de mostrar la aparición de un nuevo tipo de poesía cuya tentativa es, precisamente, la de contraponerse –o ignorar– la poesía anterior”.⁷³³ El primer momento de polémica que se suscitaría estaba en la selección de los poetas a los que Castellet incluiría en función no de su estima sino de su cercanía con la ruptura que buscaba el crítico dejar más o menos evidente. Distinguía, como suele distinguirse, que no era propiamente la reunión de unos

⁷³³ *Ibid.*, p. 19.

mejores poetas, no de gusto, que era con puntualidad una búsqueda de ese cambio que no en todos los poetas del tiempo y de la edad resultaba una tentativa estética. Se apoyaba en su calidad de buscador o investigador, de descubridor en este caso, al encontrar e incluir a poetas inéditos o con un libro publicado o terminado apenas, pero que no habían aparecido en el panorama por su cuenta. Eso aclaró la selección y la redujo. Esta antología no era un recuento sino la presunción de lo inédito, en varios sentidos. En lo que no dejaba lugar a dudas tampoco era en que los momentos históricos de la poesía podían reflejarse en esta poesía y que, sin afán profético o de vaticinio, esta antología podía ser un “testimonio de la volubilidad de los fenómenos estéticos, es decir, de su relativa autonomía frente a los procesos cambiantes de la historia, de la que son reflejo y contestación, a la vez, las obras de los mejores escritores.”⁷³⁴

La presencia de Scott Fitzgerald desde el epígrafe al prólogo que se lee es tan innegable como significativa: “No somos más que una generación que está rompiendo todos los vínculos que la unían a otras distinguidas generaciones.” La alusión tiene su pertinencia porque no es sólo Vázquez Montalbán el que no esconde casi todo el tiempo a ese referente entreverado entre las películas basadas en la obra y las novelas propiamente del escritor americano cuyo imaginario fueron los Locos años 20. La discusión de un cambio tiende a enfrentarse con el estado de cosas. Y, si no, al menos el análisis viene con naturalidad. Es un acercamiento que puede facilitar o al menos esbozar una fotografía en donde se distingan algunas complejidades entre las acciones y las reacciones en que se mueve un fenómeno literario. En ese momento se afirmaba como agua pasada que los postulados teóricos del realismo eran un mal sueño, repetido. Lo decían ya incluso sus

⁷³⁴ *Ibid.*, p. 23.

antiguos y firmes practicantes. Se reconocía una crisis estética suscitada por varios factores. Las deserciones o la mudanza se vieron venir. Pero es que es y era imposible mantener una escritura creyendo que se trataba de “aplicar unos esquemas previos que, sea dicho de paso, que algunos de nosotros habíamos trasladado bastante mecánicamente desde experiencias foráneas al empobrecido panorama español de la posguerra”.⁷³⁵ No era una generalización sino una crítica a esta manera de erosionar las formas o los planteamientos, como si sólo algunos pudieran comprender la manera de apropiarse y elaborar un modelo, un esquema o una idea propios.⁷³⁶ Castellet buscó dejar en evidencia a todos esos epígonos que repetían, sin progresar o hacer algún aporte, un esquema que, cuando llegaba a ellos, sonaba a cosa vieja, ocre y más bien mala e impostada imitación de algo que en otras manos hubiera podido significar o tener el sentido; que, en un inicio, hizo del realismo un ejemplo estético, ese tiempo en el que el funcionamiento de estos modelos tenía cierto carácter de experimentación creadora. Al fenómeno dogmático, al de las reglas y lo inflexible era frente a lo que reaccionaba el medio literario, en este caso, el de los nuevos escritores. Una reacción que resulta natural para encontrar el camino de la constante ruptura, una concepción o búsqueda, que es más una suerte de escauceos antes que una ruptura que desconociera lo anterior o que propusiera lo nunca visto. Era un cambio cuya búsqueda se enfiló hacia otra cosa, como se explica que sucede cuando un género, un modo, un tema se agota; cuando nuevos elementos se integran a las obras o expresiones, más que por innovación o por renuncia, por estar dotado de un aire de familia o de época. En cuestiones literarias, antes que progreso se trata de una reflexión en donde las modas cambian, ante los

⁷³⁵ *Ibid.*, p. 24.

⁷³⁶ Las reflexiones a propósito del realismo social y su ya caduca fórmula se pueden leer en *Literatura, ideología y política*, Anagrama, Barcelona, 1976. Se trata de una reunión de ensayos del propio Castellet a propósito del estado de cosas en la literatura española de la posguerra.

intereses habitualmente volubles y circunstanciales, las prácticas se modifican. Castellet destaca que los autores a los que incluyó “muestran una notable comprensión del desarrollo histórico de los hechos.”⁷³⁷ Por eso el cambio se da y, más que una continuidad que residiera en una evolución de las prácticas hasta entonces, existió un aire rupturista al dejar de hacer lo ya visto. Si, como dice Castellet, había ejemplos tales como Luis Martín Santos, Juan Goytisolo o Juan Benet dando pasos evolutivos o liberadores de la pesadilla estética, lo que sucedería con la poesía, fuera a donde fueran los intentos y las esgrimas, tenían que ser marcados por el cambio y la liberación. Es fruto natural, incluso de alguno más de la generación incriminada, como lo es el caso de Juan Goytisolo ya fraguaba una reflexión al respecto. Juan Goytisolo apunta estas ideas:

Había que enterrar el hacha del nacionalismo anacrónico y adaptarse a la realidad. Dicha metamorfosis modificaba la estrategia del escritor y la naturaleza misma de su discurso su destinatario mental era otro. Al renunciar a los valores subyacentes a mi anterior literatura «comprometida» lo hacía, claro está, con la conciencia de pertenecer no a una cultura débil ni perseguida sino vasta, rica y dinámica e Iberoamericana. El acto de desprenderme de unas señas de identidad, opresivas y estériles, abría el camino a un espacio literario plural, sin fronteras: prohibidos por el franquismo, mis libros podían asilarse en México o Buenos Aires.⁷³⁸

En tanto que Barral, en sus Memorias, confirma las ideas:

Las literaturas nacionales están basadas en las descollantes segundas figuras, no en las excepciones, en los excesos de talento de los autores que operan al margen de las modas y corrientes. La decantación de las influencias, la asimilación de las experiencias foráneas, la puntual comparecencia a la cita con lo que debe ser contado, el establecimiento literario aparentemente real de la sociedad cotidiana, los motores, en suma, de la historia literaria operan siempre con absoluta independencia de las invenciones geniales, en los niveles de la buena literatura, pero no de la excepcional —y uso genial y excepcional en términos relativos— ; las literaturas vivas están hechas de segundas figuras, de obras conformes a las exigencias de un público inteligente pero no profético que tiende a hacer esperar algunos años el reconocimiento de los hallazgos insólitos y presuntamente duraderos. Pero más allá

⁷³⁷ Josep María Castellet, *Op. Cit.*, 2001, p. 25.

⁷³⁸ Juan Goytisolo, *Coto vedado*, Alianza, Buenos Aires, 1985, pp. 86.

del ámbito de la literatura nacional, esa literatura regular no tiene excesivo sentido sino como punta de una moda exportable cuando el país de que procede es culturalmente dominante. La buena literatura no es exportable. Más allá de las fronteras sólo se impondrán verdaderamente los libros excepcionales o las mediocridades anecdóticas.⁷³⁹

La explicación de Castellet consiste en saber que la gente muy joven y fuera todavía de un medio cultural conocido era a la que mostraba algo distinto, en esos sesenta. Se notaba una actitud desafiante frente a sus mayores, todavía tímida irónicamente. Y es paradójico porque esos mayores a los que pudieran querer confrontar, claramente habían sido quienes les abrieron las puertas a una posible renovación. Por su parte, porque la Escuela de Barcelona es también en sí misma una renovación que vaticinaba o podría garantizar su ulterior sustitución por otra. Pero, no es difícil repetirse al pensar en que el estado de cosas y el momento de eclosión tanto de los hijos de la guerra como de los novísimos se deben leer circunstancialmente, tanto al interior de España y de Barcelona, como hacia afuera y la relación con los diferentes movimientos sociales que rozaban al menos a estos grupo de grupos para entender que no son un continuismo, pero que no podrían haber sido sin este momento de producción. Así, tanto la revuelta contra los mayores como el cansancio ante postulados estéticos pasados eran factores que pueden seguirse tomando en cuenta, pero sólo después de considerar, también, los momentos sociopolíticos que fueron nutriendo la renovación. Se deben considerar estos hechos en el tardofranquismo que intervinieron en la formación y en la educación sentimental para la configuración de este grupo. Lecturas, modas, resurrección de autores olvidados, el afán menos *snob* de novedad podrían darnos una estampa más o menos miope del grupo si se deja de considerar que “el grupo generacional al que nos estamos refiriendo es, en España,

⁷³⁹ Carlos Barral. *Memorias*. Península, Barcelona, 2001, pp. 485.

el primero que se forma integralmente desde unos supuestos que no son los del humanismo literario, básico en la formación de las generaciones precedentes, sino los de los *mass media*, aunque en un medio histórico, político y sociológico distinto al de los equivalentes extranjeros.”⁷⁴⁰ La consideración es pertinente. Todavía tiene un peso específico que merece la atención porque es difícil no pensar que luego de ese cambio de dirección en los medios de comunicación hay implícita una revolución en todos los ámbitos, el literario no es excepcional. Dice el propio Castellet:

La creación de una nueva sensibilidad, de la que nos han dado testimonio teórico desde Marshall McLuhan hasta Umberto Eco, tiene en el ámbito peninsular unas peculiaridades propias, que podríamos resumir diciendo que, mientras en los países occidentales más próximos el cambio se produce de forma gradual por la coexistencia del humanismo literario y una polémica ideológica abierta y libre con la creciente presión de los medios de comunicación de masas, en la España de los últimos años cincuenta y los primeros sesenta, huérfana de una información cultural completa y de la polémica ideológica que ha tenido lugar en las democracias liberales, se impone un tipo de cultura basada en unos *mass media* de muy baja calidad, pero que por lo mismo, obtienen un enraizamiento popular de considerable extensión demográfica (radio, TV, publicidad, prensa, revistas ilustradas, canciones, tebeos, fotonovelas, etc., a un mero nivel de cultura futbolística). Se trata de una cultura popular alienadora por alienada, pero prácticamente la única existente –y quizá la única real– dada la también baja calidad de la cultura considerada aristocrática y de la ausencia de vanguardias estéticas, bloqueada su aparición por las presiones ideológicas de algunos de los grupos dominantes de la época.⁷⁴¹

El tema de la juventud es tan importante como operativo para la renovación o la entrega a entusiasmos cualesquiera que sean. Este espíritu, a veces adanista y casi siempre plural empuja, sin enterarse del porqué, hacia alguna dirección indefinida en muchos de los casos. En el caso de la aparente revolución de los jóvenes, esa algarabía que se centró o se apoyó o se creyó influyente y transformadora, Marcuse la describe desde cierta visión pasados unos años. En 1978, cuestionado a propósito de su influencia en esa juventud activista del mayo Francés o de los clandestinamente militantes en España, afirma:

⁷⁴⁰ Josep María Castellet, *Op. Cit.*, 2001, p.19.

⁷⁴¹ *Ibidem.*

Lo que hice fue formular y articular ideas que estaban en el ambiente en esa época: la generación que se politizó en esos tiempos no necesitaba una figura paterna que los llevara a protestar contra una sociedad que demuestra diariamente desigualdad, injusticia y crueldad, y una tendencia destructiva generalizada. Ellos podían experimentarla, la tenían delante de sus ojos. Yo me limité a mencionar la sombra del fascismo, que si bien había ido destruido militarmente, su potencial para resurgir estaba presente (...) Lo que explotó en los 60 y principios de los 70 fue el contraste evidente entre el nivel tremendo de riqueza disponible y su uso miserable, destructivo y derrochador.⁷⁴²

La sombra fascista de la que habla Marcuse, a los españoles, les parecía más que sólo un espectro: lo vivían; en el caso de los novísimos, de manera diferente a los conocidos como hijos de la guerra, la generación inmediatamente antecesora. En el caso de los novísimos, ya más como un tardofranquismo que los había unido a todos en una sola esquina. Fuera quien fuese, todo joven cercano a esta información era antifranquista. Como dice Goytisolo en *Coto vedado*, no había otra cosa que uniera más a todos que un enemigo en común. Era el caso de Francisco Franco, que les parecía eterno; que parecía no iba a claudicar nunca; del que dejaron de esperar la muerte porque su dominio se había extendido tanto tiempo que hasta debió manejarse la idea de la inmortalidad.

Ese estado de cosas ya ha sido explicado. En lo que respecta a Marcuse sus anotaciones apuntan a que había una aparente imposibilidad de cualquier acción política en esas circunstancias. Eso producía o suscitaba o hacía creer la existencia de un complejo de inferioridad, “un tipo de masoquismo autoinflingido: desprecio por los intelectuales que por serlo no consiguen nada en la realidad”, “de convertir la teoría marxista en un fetiche.”⁷⁴³

Otro aspecto que suscita el interés de Castellet tiene relación con la voluntaria abulia ante la presencia de una cultura popular “–tan vulgar como se quiera, pero viva operante e influyente– y se dedicaban a la especulación polémica sobre si lo que más

⁷⁴² Entrevista a Hebert Marcuse, 1978, *Pliego suelto*. Consultado el 24 de abril de 2019 en:

<https://www.youtube.com/watch?v=4jFifJBKdaw&t=17s>

⁷⁴³ *Ibidem*.

convenía era una vuelta al folklore –fiel guardián de las genuinas esencias de una sociedad agraria– o la implantación, es un ejemplo, de las teorías didáctico distanciadoras brechtianas.”⁷⁴⁴

Al momento de la aparición de los novísimos era imposible saber el rumbo de las expectativas salvo la noticia de la existencia de Ana María Moix o de Leopoldo María Panero prefigurando su propuesta y su intención poética, al menos reflexionando en el quehacer literario propio y ajeno, se apuntaba un periodo que Marcuse destacaba como necesario y que para estos poetas resultó casi natural, como si la auto-referencia fuera a su vez que un proceso de conocimiento, un apunte contra quien dijera que no les interesaba el pasado. La reevaluación colocaba a los novísimos en un sitio diferente frente a la poesía que sus antecesores practicaron e imitaron o hicieran suya. Un compromiso social de naturaleza colectiva, de un cuerpo homogéneo, social se había ido olvidando por la preocupación individual que cobraba relevancia. Es posible que los dichos de Marcuse al respecto de la pertinencia y la necesidad de una reevaluación del marxismo hacia un freudismo que explicara esa parte individual sean de valor explicativo frente a los fenómenos humanos. Es una tentación proponer que la sensualidad o la liberación del deseo reprimido y de la expresión de la sexualidad, tanto en hombres como en mujeres de este periodo histórico, geográfico y estético contribuyeron más, o fueron irónica e increíblemente más significativos que el puro adoctrinamiento y la conciencia social. Quien hace notar esta idea es Félix de Azúa,⁷⁴⁵ pero también lo tiene claro Colita, una de las figuras destacadas y

⁷⁴⁴ Josep María Castellet, *Op. Cit.*, p.19.

⁷⁴⁵ Por dejar un ejemplo ilustrativo y actualizado, Azúa dice en su discurso de ingreso a la Academia:

En mi imperdonable ingenuidad yo veía también las luchas estudiantiles y sus consiguientes represiones, no como un fenómeno moderno sino como algo próximo al final del antiguo régimen. Me daba la impresión entonces, hoy plenamente ratificada, de que aunque tenía un aspecto político y revolucionario, aquellos levantamientos y aquella violencia era en realidad el anuncio de un mundo nuevo, aunque desde luego no sería comunista, como nosotros pensábamos

definitorias para lo conocido como la *gauche divine*. Las palabras de la fotografía de la *gauche divine* nos sirven para ilustrar esto:

Los de la *gauche divine* no fuimos más de veinte o treinta personas, contando con los satélites, ¿eh? Aparte que, como ya hemos dicho todos miles de veces, nunca tuvimos conciencia de que aquello fuera un grupo ni porras. Es más, y esto quiero que se sepa, fueron los cerdos del *Opus Dei* los que acuñaron sin querer el término «*gauche divine*», fueron ellos los culpables. Yo trabajaba en una revista que tú, como eres tan joven, no recordarás, pero que se llamaba Mundo Joven. Entonces no lo sabía, pero esa revista estaba financiada por el *Opus Dei*. Era una revista de música en la que se hablaba de las tonterías de las tías que cantaban en aquella época, del rock que se empezaba a hacer en España y también de alguna cosa de la Nova Canço, de Serrat, de María del Mar Bonet, de Guillermina Motta... gente de la que yo era entonces su fotógrafa oficial y por eso colaboraba con la revista. Ocurrió que cuando cerraron El Molino de Barcelona porque Mary Mistral salía a escena y enseñaba una teta, se ponía todo el mundo a gritarle «¡Una teta, una teta!», y ella hacía... ¡zas!, y la enseñaba, y luego se la metía para adentro, y todos ahí «¡Oooh!»... pues, por lo visto, un día entre el público había un poli malaje y cerró el local uno o dos meses por aquella chorrada tremebunda. Ya ves...

Cuando lo volvieron a abrir, fuimos todos allí a celebrarlo, a rendirle culto al local. Lo de El Molino era una cosa tremenda. Era la época en la que por Barcelona corría Paco Rabal y su infalible polla fantástica, así que allí acabamos todos, Teresa Gimpera, Romy, Terenci Moix... alquilamos un par de palcos y estuvimos toda la noche metiendo gresca, gritando “¡Guapa!, ¡Una teta!”, lo que fuera, y luego nos quedamos bailando en el primer piso, con un señor que tocaba el piano entre actuación y actuación... En fin, que me puse a hacer fotos y las terminé mandando a *Mundo Joven* diciéndoles: «Han reabierto El Molino y allí estuvo toda la *gauche divine*».⁷⁴⁶

Poner atención en el momento de producción de la literatura de la *gauche divine* es un paso para entender este proceso. Se trata de una poética que podría coincidir con la reflexión de Marcuse respecto del lenguaje literario: “habían crecido con los medios de

entonces, sino todo lo contrario, sería un mundo nuevo dominado por la técnica que por aquellos días nadie sospechaba. En el nuevo mundo tendría mayor influencia sobre el ámbito laboral la acción de la píldora anticonceptiva que los tomos completos de la obra de Marx. Era esa transformación que se celebraba con grandes revueltas en el mundo civilizado sin tener conciencia de ella.

Consultado en <https://www.youtube.com/watch?v=tTx27xJATd8> 21 de julio de 2019.

⁷⁴⁶ Fran G. Matute, *Op. Cit.*

comunicación y en cultura bilingüe, y se distanciaron de una generación más militante y comprometida mediante la ironía y el escepticismo.”⁷⁴⁷ Una premisa era suscrita entre tanto, dice Colita:

En aquella época feminismo era provocar, y provocar era de izquierdas. Cuando vivía Franco hacíamos muchas cosas muy transgresoras. No quedaba otra. Y desde que se murió, no se ha hecho nada parecido. No sé, me imagino que habrá habido algún movimiento similar, quizás el rap, pero a nivel literario, por ejemplo, no se ha hecho nada como lo que hicieron en su día los Goytisolo o los Moix, ni a nivel editorial han salido una Beatriz de Moura o un Jorge Herralde.⁷⁴⁸

La nómina de la antología incluye a Manuel Vázquez Montalbán, Antonio Martínez Sarrión, José María Álvarez, Félix de Azúa, Pere Gimferrer, Vicente Molina Foix, Guillermo Carnero, Ana María Moix y Leopoldo María Panero. La selección está dividida en dos apartados: “Los seniors” y “La *coqueluche*”; los primeros son los mayores cronológicamente y a quienes correspondió la justificación teórica de la ruptura, los segundos representan a los más jóvenes. Si unos aceptan el *camp* en tanto que “democratización de la cultura a través de las mitologías creadas por los *mass media*”; los otros participan en él con toda autenticidad, dice el propio Castellet, “pero por lo que el *camp* representa de innovación en un mundo hecho de referencias estéticas voluntariamente artificiosas”.⁷⁴⁹ Sin embargo, no todos los escritores del momento estuvieron muy convencidos de este cambio de sensibilidad que justificaba la nueva selección. Castellet mismo, en el prólogo a *Nueve novísimos*, se contradice al consignar a los maestros de los jóvenes poetas pasando por alto que también lo fueron de su propia promoción Eliot,

⁷⁴⁷ Entrevista a Hebert Marcuse, 1978, *Pliego suelto*. Consultado el 24 de abril de 2019 en: <https://www.youtube.com/watch?v=4jFifJBKdaw&t=17s>

⁷⁴⁸ Fran G. Matute, *Op. Cit.*

⁷⁴⁹ José María Castellet, *Ibid.*, p. 29.

Pound, Saint-John Perse, Yeats, Wallace Stevens, los surrealistas franceses, etc.;⁷⁵⁰ aunque acaso el propósito sea subrayar que, a diferencia de las generaciones anteriores, “su formación literaria es, fundamentalmente extranjera, y no sólo eso, sino que la mayor parte de ellos –en una actitud generacional muy extendida y no sólo entre los escritores– rechazan la tradición inmediata española, o mejor, la ignoran deliberadamente (con algunas excepciones y por motivos diversos: Aleixandre, Cernuda, Gil de Biedma, por ejemplo),”⁷⁵¹ a los que se suman latinoamericanos como Octavio Paz, Oliverio Girondo o Lezama Lima. Vázquez Montalbán puntualiza en escasas palabras la ruptura a la que se refiere Castellet:

En mis primeros versos pedía libertad, pan, justicia, enseñanza gratuita y amor libre (yo en mi adolescencia era muy tigre de papel y muy reformista). Ahora escribo como si fuera idiota, única actitud lúcida que puede consentirse un intelectual sometido a una organización de la cultura precariamente neocapitalista.⁷⁵²

Se trata de un discurso que también se encuentra en *Escritos subnormales*,⁷⁵³ en especial en “Manifiesto subnormal”, redactado en el mismo año que “Poética”.

También Antonio Martínez Sarrión insiste en que cuando uno comenzó a escribir poesía relativamente en serio estaba en su mejor momento lo que hemos venido llamando poesía social;⁷⁵⁴ pero el autor, en lugar de precisar lo que representa para él la poesía hacia 1970, opta por describir sus lecturas y sus influencias, no sin brindar una crítica a las antologías. Más representativo de la nueva sensibilidad es Pere Gimferrer quien en su “Poética” registra diferentes elementos que la conformaron. Sus palabras son éstas: “descubrí entonces también el jazz y empezaron a perfilarse mis gustos cinematográficos.

⁷⁵⁰ *Ibid.*, p. 39.

⁷⁵¹ *Idem.*

⁷⁵² Manuel Vázquez Montalbán, “Poética”, en *ibid.*, p. 57.

⁷⁵³ Manuel Vázquez Montalbán, *Escritos subnormales*, introd. Francesc Arroyo, De bolsillo, Barcelona, 2005.

⁷⁵⁴ Antonio Martínez Sarrión, “Poética”, en *Nueve novísimos poetas españoles*, ed. cit., p. 87.

[...] Mi desinterés por la literatura imperante entonces en España era completo”,⁷⁵⁵ un abanico de presencias y referencias literarias, sobre todo, culturales que “configuraban algo que en algún modo difería de lo que venía siendo la literatura española en años anteriores y que, lejos de tratarse de un simple suceso personal mío, yo participaba a mi manera en un fenómeno más amplio”.⁷⁵⁶

Un caso extremo, pero ilustrativo de la *coqueluche* son las líneas que Leopoldo María Panero destina a establecer su poética, extraídas de su primer libro *Así se fundó Carnaby Street* (1970): “vivo dentro de la fantasía paranoica del fin del mundo y no sólo no quiero salir de ella sino que los demás entren en ella. Todas mis palabras son la misma que se inclina hacia muchos lados, la palabra FIN, la palabra que es el silencio, dicha de muchos modos”.⁷⁵⁷ Con todo, es Pere Gimferrer quien mejor ha detectado el empeño al que esta promoción se entregó, en que se advierte más de una semejanza con sus predecesores: “En aquel contexto, pues, hay un intento de hacer un tipo de literatura. ¿Qué tipo de literatura? Una literatura lo más actual posible, lo más diferente posible de la impostura que la rodeaba y, en consecuencia, lo más cosmopolita posible”.⁷⁵⁸ La palabra decisiva es “impostura” que representa para el poeta tanto la literatura social como el nacionalismo extemporáneo del interior de la península. Los escritores catalanes más jóvenes se inscriben siguiendo al grupo de Barcelona en un esfuerzo por diferenciarse de las poéticas mesetarias, apostando por un cosmopolitismo de fondo más bien heredado de quienes lo practicaron por primera vez, que fueron los de la Escuela de Barcelona, pero también exhibiendo una postura crítica respecto del realismo social, como hace evidente Vázquez Montalbán

⁷⁵⁵ Pere Gimferrer, “Poética”, en *ibid.*, p. 152.

⁷⁵⁶ *Ibid.*, p. 153.

⁷⁵⁷ Leopoldo María Panero, “Poética”, en *ibid.*, p. 235.

⁷⁵⁸ Pere Gimferrer, *Itinerario de un escritor*, ed. cit., p. 24.

parodiando el término realismo por su parte, y que también consigna Gimferrer refiriéndose al año 1958: “En aquel año [...] la literatura más actual era la literatura social que, pese a que se basaba en la contravención de la impostura que la rodeaba, y desde este punto de vista me habría podido inspirar curiosidad, tenía también un desinterés absoluto por el tipo de transgresión que habría podido atraerme respecto de aquella impostura”.⁷⁵⁹

Al final, no parecen elementos suficientes para trazar una ruptura decisiva con la poesía inmediatamente anterior. El propio Gil de Biedma en diferentes lugares denunciaba que no era sino otra estrategia para promocionar a un nuevo grupo de escritores:

¿Qué qué me pareció lo de los “novísimos”? Fue una operación de política literaria movida sobre todo por Gimferrer, lo mismo que la anterior antología de Castellet, *Veinticinco años de poesía española*, fue una operación movida por Barral, por Goytisolo y por mí. Tampoco fue otra cosa la célebre *Antología parcial* de Gerardo Diego, en 1932. En los tres casos la finalidad era la misma: llamar la atención sobre unos determinados poetas mediante su presentación en paquete y en prospecto. La única diferencia importante –pero muy importante– es que en la *Antología* de Diego la mercancía era de calidad superior.⁷⁶⁰

Desde luego, en 1970 la literatura de la mayoría de los escritores de Barcelona, así como algunos autores del resto de la península, estaba bastante alejada de las directrices del realismo social. Ello no fue obstáculo para que la selección preparada por Castellet recibiera furibundas críticas antes, incluso, de haberse publicado. Julián Chamorro Gay y Aníbal Núñez, en una carta a la revista *Triunfo* que había publicitado la inminente aparición de la antología, advertían: “lo que nos interesa dejar bien claro es nuestra repulsa para los métodos con que se pretende imponerlos [a los poetas de *Nueve novísimos*]. Y también la sospecha de que tras esta actitud renovadora no existe más que una poesía metropolitana de

⁷⁵⁹ *Ibid.*, p. 20.

⁷⁶⁰ Entrevista de Joaquín Galán, “Jaime Gil de Biedma con conciencia de lunes”, en Jaime Gil de Biedma, *Conversaciones*, ed. cit., p. 94.

evasión y de divertimento formalista”.⁷⁶¹ Acaso el más corrosivo fue José Miguel Ullán para quien “la antología, por lo demás, se asemeja a un montaje carpetovetónico de apoteosis revisteril” y remata que “el oportunismo no es mi manjar. Castellet no podría confesar otro tanto”.⁷⁶² Rafael Conte, por su parte, observaba con su habitual lucidez que “esta ruptura podría ser una evolución si se considera la obra de algunos poetas de la generación anterior, que cuestionaron el realismo desde su interior, como Jaime Gil de Biedma, Ángel González, José Ángel Valente, Félix Grande o Claudio Rodríguez [...]. Buscar y rastrear dónde terminan y comienzan las influencias y las interrelaciones podría explicar muchas cosas”.⁷⁶³ Una apreciación con la que coincidía José Olivio Jiménez quien apuntaba: “De otros he oído decir que esta promoción ha nacido bajo un signo de suerte, por lo que trae de liquidación definitiva del largo tedio que impuso la mecanizada poesía social. Sin negar esto último, no creo, sin embargo, que deban olvidarse los sólidos pasos que ya, en ese camino, había dado la promoción anterior”.⁷⁶⁴ Lo relevante de *Nueve novísimos*, al margen de la polémica generada, es que reunía a un grupo de poetas, en ocasiones sin otro vínculo entre sí que el deseo expreso del antologador de hospedarlos en un mismo volumen, cuyo gusto estético debía no poco al sacudimiento que Barcelona había experimentado con una efervescente *gauche divine*, pero también a la sensibilidad poética de la generación inmediatamente anterior, la del grupo de Barcelona, que en 1970 eran ya sus contemporáneos y a quienes, en uno u otro momento, les reconocían cierto magisterio. La novedad que supuso esta antología ha sido reconocida por la crítica como por Fanny Rubio y José Lis Falcó que apuntan lo siguiente: “la antología vio la luz en un momento

⁷⁶¹ Julián Chamorro Gay y Aníbal Núñez, “Carta a la revista Triunfo”, en José María Castellet, *Nueve novísimos poetas españoles. Apéndice documental*, ed. cit., p. 4.

⁷⁶² José Miguel Ullán, “Respuestas a dos entrevistas”, en *ibid.*, pp. 21 y 22.

⁷⁶³ Rafael Conte, “J. M. Castellet o la crítica como provocación”, en *ibid.*, p. 8.

⁷⁶⁴ José Olivio Jiménez, “Nueva poesía española (1960-1970)”, en *ibid.*, pp. 24-25.

oportuno, pero preconizó un modelo parcial que no reflejaba –ni pretendía reflejar– la amplia gama de posibilidades que por aquellos años se estaba fraguando”;⁷⁶⁵ o Emili Bayo: “En general, puede decirse que *Nueve novísimos* aprovechó un vago movimiento de renovación poética para consagrarse como el instrumento que dio testimonio definitivo del cambio”.⁷⁶⁶

⁷⁶⁵ Fanny Rubio y José Luis Falcó, *Poesía española contemporánea: historia y antología (1939-1980)*, Alhambra, Madrid, 1981, p. 77.

⁷⁶⁶ Emili Bayo, *op. cit.*, t. 1, p. 203.

3.3 LA FOTOGRAFÍA DE FAMILIA HISTÓRICA E IRREPETIBLE A LOS NOVÍSIMOS CON J. M. CASTELLET

Oriol Regàs recuerda que en la redacción de *Boccacio Revista* se encontraban con frecuencia Juan Marsé, Jaime Gil de Biedma, Manolo Vázquez Montalbán, Román Bohigas, etcétera.⁷⁶⁷ La relación no se limitaba al trasiego y quehacer editorial, sino que coincidían en otros espacios, como las casas que Colita, Oriol Regàs y Jaime Gil tenían en el Ampurdán de Gerona o en sus cercanías, en que “Carlos Barral y Jaime Gil de Biedma eran campeones de borracheras”.⁷⁶⁸ Pero todo esto viene después, una vez que los integrantes de la Escuela de Barcelona se han dispersado y la *gauche divine* acapara el protagonismo lúdico y cultural de la noche barcelonesa.

En el grupo barcelonés hay un deseo de presentarse como intelectuales que no encuentra correlación con los novísimos. Nada más comprensible. Si el intelectual reinventado por Sartre era el mejor representante de un compromiso ideológico y social, su formalidad debía estar acorde con su dignidad. El intelectual no era mera comparsa del orden establecido, sino que con su pensamiento y su acción debía de influir en la sociedad. Una responsabilidad que explica el rigor del pensamiento y la exigencia de la actuación en unos momentos en que la única postura aceptable era la disidencia respecto del Régimen. De manera que una consecuencia natural, derivada de las inquietudes y las responsabilidades asumidas, fue dotar de significado al nuevo intelectual que las circunstancias requerían. La adhesión a los principios establecidos por el francés en *¿Qué es la literatura?*, publicado en el original como *Situations II* (1948)⁷⁶⁹ y traducido al español en 1950 por la editorial Losada, resultó incuestionable para el grupo de Barcelona,

⁷⁶⁷ Oriol Regàs, *op. cit.*, pp. 309-310.

⁷⁶⁸ *Ibid.*, p. 348.

⁷⁶⁹ Jean-Paul Sartre, *Situations II*, Gallimard, Paris, 1948.

más controvertible para los integrantes de la izquierda divina quienes se debatían entre las polémicas levantadas por Raymond Aron, Albert Camus y Sartre, que “ilustran de forma significativa el paisaje moral y político de una época: los permanentes desencuentros, a partir de 1947, con Aron, su gran amigo y cómplice de juventud, y la brutal pelea con Camus, en 1952”.⁷⁷⁰ Si la alternativa de Aron no era en absoluto viable al rehabilitarse como “burgués”,⁷⁷¹ “más desgarradora” fue la pugna entre Sartre y Camus que los divinos experimentaron como propia sin saber muy bien hacia quién decantarse, pero sin dejar de leer cuanto publicaban los autores franceses.

En este contexto, el libro de Debord, *La sociedad del espectáculo*, no deja de ser una crítica materialista al prestigio creciente de la imagen y se vuelve indispensable a la hora de comprender no sólo la transformación de una parte de la sociedad, sino también de los nuevos referentes de jóvenes intelectuales que incursionaban tanto por ser formados por esta nueva era como porque hacían, entonces, sus aportaciones. El ensayo de Debord es el diagnóstico de una sociedad fascinada por lo especular, incapaz de hacerle frente, con la complicidad de grupos intelectuales aparentemente inermes ante su capacidad de seducción o completamente entregados a ella. Si el ensayo del francés es una crítica abierta a una sociedad rendida al creciente prestigio de la imagen y, por tanto, hacia los grupos culturales que la promueven, eso no impide que resulte un retrato ajustado de la *gauche divine*. La experiencia de la realidad ya no es inmediata, sino que está mediatizada por su representación: “Toda la vida de las sociedades en las que dominan las condiciones modernas de producción se presenta como una inmensa acumulación de *espectáculos*. Todo

⁷⁷⁰ Jorge Herralde, *op. cit.*, p. 27.

⁷⁷¹ Aron ha registrado minuciosamente su distanciamiento con Maurice Merleau-Ponty y Jean-Paul Sartre; respecto del primero, se remonta al ensayo de 1947, *Humanismo y terror*, centrado en los procesos de Moscú, que derivó en la querrela en contra de Sartre. Ver Raymond Aron, *Memorias. Medio siglo de reflexión política*, trad. Amanda Forns de Gioia, RBA, Barcelona, 2013, pp. 418-426.

lo que era vivido directamente se aparta en una representación”.⁷⁷² Una experiencia vicaria de la realidad que de muchas maneras se traduce en las actividades de la *gauche divine*: no es sólo el gusto por los locales nocturnos en la zona alta de Barcelona, tampoco el descubrimiento de las revistas de moda y de actualidad, sino, sobre todo, una cultura, primero de la imagen, y, con ello, cinematográfica que se filtra en las obras literarias pobladas repentinamente por Peter-Pan, El Zorro o Marilyn Monroe, Toro Sentado, Flash o Wendy; una especie de desembarco o de adopción de un mundo consumido en imágenes, las más de las veces, reactivo a cualquier contagio de la realidad española, acaparando el interés y la curiosidad de unos jóvenes intelectuales que no sólo se reconocen en el espectáculo sino que ellos mismos son espectáculo, dándole así la razón a Debord:

El espectáculo se muestra a la vez como la sociedad misma, como una parte de la sociedad y como instrumento de unificación. En tanto que parte de la sociedad, es expresamente el sector que concentra todas las miradas y toda la conciencia. Precisamente porque este sector está separado es el lugar de la mirada engañada y de la falsa conciencia; y la unificación que se lleva a cabo no es sino un lenguaje oficial de la separación generalizada”.⁷⁷³

La *gauche divine* construye su propia realidad autónoma, autoreflexiva casi siempre, al margen de aquella otra frente a la que los escritores del grupo de Barcelona se habían situado; pero no es sólo eso, sino que algunos de éstos participaron de esta autonomía relegando su propio pasado. El cosmopolitismo se dotó de otras características y rasgos, apenas reconociéndose en esa inquietud por conocer qué había al otro lado de los Pirineos, puesto que los divinos fueron capaces de hospedarse en una realidad, en absoluto real, pero apta para abastecerse de cuanto fuera necesario. Como también consigna Debord: el espectáculo “no es un suplemento al mundo real, su decoración añadida. Es el corazón del

⁷⁷² Guy Debord, *La sociedad del espectáculo*, trad. Colectivo Maldejo, Gegner, Aracena, 2013, p. 1.

⁷⁷³ *Ibid.*, p. 2.

irrealismo de la sociedad real. Bajo todas sus formas particulares, información o propaganda, publicidad o consumo directo de diversiones, el espectáculo constituye el *modelo* presente de la vida socialmente dominante”.⁷⁷⁴ Sin duda, era ya otro momento, Debord había desplazado a un Sartre que se resistía a desaparecer del todo pero que, en la práctica, apelaba a un compromiso del intelectual que parecía un anacronismo ante el mayo del 68 francés que supuso, en opinión de Villamandos, “la nueva relevancia de la imagen, gracias al fotoperiodismo, la televisión (cargas policiales, adoquines como armas arrojadas, etc.) y la publicidad (lemas como “Prohibido prohibir” o “La imaginación al poder”, popularizados hasta la banalidad), elementos que encontramos en la *gauche divine* con profusión”.⁷⁷⁵ Al grupo de escritores de Barcelona parece convenirle el itinerario cartografiado por Régis Debray en *Le pouvoir intellectuel en France* (1979), un mapa en donde el intelectual, después de ejercer la crítica política y social desde los espacios académicos, posteriormente se reorganiza en torno a revistas y editoriales independientes, para aliarse con los medios de comunicación de masas como caja de resonancia de sus ideas y proyectos.⁷⁷⁶ Algo así sucedió con Vázquez Montalbán que buscaba los espacios para debatir en torno a lo que estaba sucediendo. Debray registra la paradoja:

*De plus en plus, le rendement d'une entreprise d'édition dépendra directement du nombre des media sous contrôle (influçables ou "contactables"). L'avenir est au tricycle –mais les grandes maisons, déjà, ont quatre roues. Quant aux individus, s'ils ne deviennent pas euxmêmes journalistes, leur influence (et donc leur rendement en tant qu'intellectuels) dépendra directement du nombre et de l'importance des journalistes qu'ils peuvent compter parmi leurs amis personnels. L'avenir est ainsi au multimedium, mais les grands animaux intellectuels du momento courront bientôt à quatre pattes.*⁷⁷⁷

⁷⁷⁴ *Ibid.*, p. 3.

⁷⁷⁵ Alberto Villamandos, *op. cit.*, pp. 45-46.

⁷⁷⁶ Ver Régis Debray, “Les trois ages”, en *Le pouvoir intellectuel en France*, Editions Ramsay, Paris, 1979, pp. 49-114.

⁷⁷⁷ *Ibid.*, p. 180.

Estas palabras no alcanzan a caracterizar al grupo de Barcelona, pero sí a los divinos. Hay que subrayar de nuevo que a estos escritores les cabe haber impulsado diferentes empresas editoriales y publicaciones periódicas que anuncian la llegada de los divinos. Un peldaño más en la reorientación de una crítica interesada en la sociedad y, a partir de los años sesenta, en los hábitos de consumo y ocio de esa misma sociedad, que a su vez explica el desplazamiento de una literatura de denuncia en favor de los lenguajes que promueven el individualismo, pareciera que la empresa cultural significó, más que una obra pensada literariamente, una intervención social o al menos una empresa por hacer. Gilles Lipovetsky, en el prefacio a *La era del vacío* (1983), asegura que la cultura posmoderna representa a una sociedad que

emerge de un tipo de organización uniforme, dirigista y que, para ello, mezcla los últimos valores modernos, realza el pasado y la tradición, revaloriza lo local y la vida simple, disuelve la preeminencia de la centralidad, disemina los criterios de lo verdadero y del arte, legitima la afirmación de la identidad personal conforme a los valores de una sociedad personalizada en la que lo importante es ser uno mismo, en la que por lo tanto cualquiera tiene derecho a la ciudadanía y al reconocimiento social, en la que ya nada debe imponerse de un modo imperativo y duradero, en la que todas las opciones, todos los niveles pueden cohabitar sin contradicción ni postergación.⁷⁷⁸

Los escritores del grupo de Barcelona representan la transición en lo literario e intelectual entre el inmediato pasado, conocido por una corriente de denuncia a la que equipan convenientemente de un aparato doctrinal en lo político y lo social; el escrutinio de la tradición a la que pertenecen no sin exhibir sus gustos y diferencias; la exploración del tiempo y el espacio que les toca vivir, sin renunciar a una evolución personal y colectiva en que es decisiva un cosmopolitismo muy moderno. Un itinerario que desemboca en el

⁷⁷⁸ Gilles Lipovetsky, *La era del vacío. Ensayos sobre el individualismo contemporáneo*, trad. Joan Vinyoli y Michèle Pédanx, Anagrama, México, 2012, pp. 11

movimiento de la *gauche divine* con el que muestran diferencias irreconciliables en lo literario, al que sirven de punto de partida, pero hacia cuyas moralidades muestran simpatía. Los divinos prefirieron alinearse en un difuso pensamiento de izquierdas, acentuando una rebeldía más que una resistencia, en lugar de asumir la militancia y el compromiso del grupo de Barcelona. Antifranquistas era el término que prefirieron utilizar personajes como Esther Tusquets, Beatriz de Moura, Ana María Moix, Oriol Regàs o Vázquez Montalbán. Antifranquistas con ganas de pasárselo bien, decía puntualmente Oriol, el Señor Bocaccio. Pero unos y otros coincidieron en un cosmopolitismo sofisticado y elegante, exclusivo y burgués, que si en los primeros minimizó el ímpetu revolucionario, en los segundos despertó cierta conciencia social. Los escritores de la *gauche divine*, a la manera de una vanguardia menos vehemente en lo formal, prescindieron de la tradición para echarse de brazos a la cultura pop, favoreciendo referentes provenientes de los comics, la publicidad, los tebeos y el cine, una especie de *tabula rasa* condicionada por lo audiovisual: veían lo de afuera a través de una cuarta pared, un horizonte a la fascinación. Castellet encuentra en ese matiz y en algunos otros una tangente que permite ver a los novísimos de la *gauche divine* como una renovación. Una evolución en todo caso que no confronta, pero que vive su ruptura, quizás desde una cierta indiferencia frente a su promoción anterior inmediata. “La sociedad del espectáculo” suministraba todo tipo de elementos para una estética novísima ajena a la manera de entender la literatura del grupo de Barcelona. El sedimento en donde se cristalizaron los esfuerzos era un espacio o una manera de experimentar el espacio de la noche barcelonesa y las ansias por el viaje y la experiencia. Es mucho repetir, pero luego de leerlos a todos, los *seniors* y la *coqueluche*, los fotógrafos o los arquitectos, los que estuvieron en un inicio y los que se quedaron a clausurar esa cortina de oropel, todo coinciden en que tenían que hacer algo no contra Franco y la censura y la grisura del

ambiente sino mientras esto acabase, si es que iba a tener un finiquito que ya veían entre lejano e imposible. La revolución o la resistencia pasó de ser de una izquierda de cuadros y de compromiso, siempre para los de la escuela de Barcelona un experimento de mala conciencia, genuina mala conciencia que les imposibilitaba ir más allá de la actuación casi condescendiente, que les impidió por unas u otras razones integrarse a esa resistencia comunista, de pertenencia con la que soñaron Luis Goytisolo o su hermano Juan cuando se trató de escribir literatura o de ser intelectual en una época donde su punto de unión fue lo clandestino. Las vidas transcurrieron los años que fueron necesarios para una transformación de las formas. Las ideas hallaron ese receptáculo en la cultura o en la cruzada cultural de la que hace mención Esther Tusquets en su memoria *Confesiones de una editora poco mentirosa*. Y en ese dejar de mirar hacia lo inmediato y buscar en el cine de los sábados, en las escapadas a Ajaccio a ver películas prohibidas, en lo que no fuera español, para alimentar el entusiasmo y los proyectos. Incluso da la impresión de que ese muro de contención con nombre de dictadura dio la creatividad necesaria para comenzar ese periodo de efervescencia y mantenerlo tenso y vivo y activo mientras llegaba el después de Franco que iba a ser difícil de responder, aunque ellos no lo sabían.

El caso de los novísimos es el caso de lo juvenil, el término no esconde ninguna sorna ni mucho menos apunta a una ingenuidad sino a la medición del ansia y del entusiasmo que es natural en cierta edad. Ese brío y un magisterio como el de la Escuela de Barcelona puede considerarse un sustrato difícil de cuantificar para lo que estaba sucediendo con los poetas de la *coqueluche*. La validez de este acercamiento se puede hallar en el mero recorrido que resuelve o permite comprender incluso fenómenos culturales contemporáneos, pero sobre todo podemos por tener cierta claridad y corroboración de los fenómenos marcados por la circunstancia, de la explicación de lo que

Vázquez Montalbán suele llamar milagros y que, vistos por niveles sincrónicos, diacrónicos y alguno más que merezca la pena como el sociológico o el de la memoria, sin menosprecio de la mirada personal, por el necesario deseo de recapitular o de explicarse la educación sentimental como le sucedió a Vázquez Montalbán con la crónica de la *Educación sentimental de España* para la revista *Triunfo*, de nombre significativo dadas las circunstancias de conciencia de derrota o de dilación de esa derrota.

No sólo los temas, ni las modalidades se contagiaron de la efervescencia visual, sino también el léxico y las formas literarias delatan una ruptura aparentemente irreconciliable con la generación inmediatamente anterior con la que, sin embargo, se exhibe la afinidad de la moral y la certidumbre de un cambio inminente de todo tipo.

El centro de este trabajo se ha propuesto la idea de que si damos cuenta de la historicidad de la palabra, incluso cuando daba la impresión de que esa palabra quiere escapar a la historicidad, ésta se mete por las rendijas. Eso se comprueba o se revisa tiempo después, en nuestro caso, desde la mirada del presente. La carga histórica que antes parecía no existir, da de sí, y nos permite afirmar el cambio de sentido de las palabras, el uso o la atemperación del discurso en el tiempo y la arqueología lingüística que acarrea es una sugerente manera de estudiar el fenómeno poético desde varios niveles o dimensiones. Exige entonces encontrar ese aire de época, esos usos y la manera en que ahora dicen y guardan un sentido y explican los posibles otros aspectos no de la vida sino de la obra hecha a partir de esa manera de vivir.

EPÍLOGO

El grupo de Barcelona exhibe unas circunstancias y unos distintivos que lo vuelven caso raro en el panorama cultural de la España de posguerra y, en concreto, de las décadas de los cincuenta y principios de los sesenta. La mayoría de sus integrantes se encuentra en las aulas de la Universidad de Barcelona; otros regresan de Madrid a la Ciudad Condal. Se trata de un colectivo inquieto y curioso, efervescente e interesado en lo político y cultural. La amistad es decisiva para su conformación antes que sus afinidades intelectuales. Justamente la amistad y el trato preferente pulieron en muchos casos unas diferencias que con el tiempo se volvieron simpatías, hasta constituirse en una atmósfera compartida. Ninguno abdicó de sus convicciones y principios, pero supieron reconocerse. Este respeto a los otros explica el cosmopolitismo de Laye, así como su atención a cuanto sucedía dentro y fuera de la península. Nada más normal que ese cosmopolitismo se transformara en un gesto aristocrático que de una manera u otra rehabilitaba con reticencias la autoridad de José Ortega y Gasset. Así, al elitismo doméstico añadieron el de su formación universitaria. Si el marxismo sembró tempranamente una desazón y una incomodidad frente al medio social y moral del franquismo, no restringió ni su actuación ni su libre examen. El llamado ideológico operó como sustrato para que los escritores se abonaran a la moda del realismo social, pero no los condicionó como demuestra el hecho de que algunos, en especial Carlos Barral, Jaime Gil de Biedma, Gabriel Ferrater, Alfonso Costafreda y Jaime Ferrán, pronto la abandonan para optar por una expresión subjetiva debidamente elaborada. No puede decirse lo mismo de los narradores, quienes se adhieren a esta doctrina hasta finales de los sesenta. En ambos casos, bien para reafirmarse en la elección estética, bien para relegarla, la mala conciencia adquirió una importancia determinante. Pero este motivo no se limitó a

un cuestionamiento personal, sino que se desbordó en el propio quehacer literario y cultural. A partir de la conciencia crítica que los acompaña casi desde el comienzo, inician un itinerario personal, compartido la más de las veces entre ellos, que les lleva a cuestionar ya no el Régimen o las opciones políticas oficiales del momento, sino también aquellas otras que representan la disidencia.

Esta conciencia, además, actuó como principio para la revisión a la que someten a la tradición literaria y cultural. Asumen como propia la española, pero también la occidental. Este sentimiento universalista explica las empresas editoriales y los premios literarios que promocionaron. Sintieron que España se les quedaba pequeña y que su vocación era definitivamente internacionalista. Este cosmopolitismo operó como una moralidad que a la vez que los volvía críticos hacia España los impulsaba a abrazar a Europa. Convencidos de que la lucidez crítica era el único camino para la modernización efectiva de España, no dejaron apenas asunto sin tratar, pero sobre todo adquirieron una sensibilidad que los aproxima antes a sus contemporáneos franceses, italianos e ingleses, que a muchos de los españoles. Lo que es evidente es que en todo momento apostaron por su libertad personal y que ésta les llevó a un criticismo irrenunciable. Esta actitud crítica, esta moral, este hábito, es el que los distingue del movimiento que les sucede, la *gauche divine*. Los divinos, seducidos por la imagen y el espectáculo, no comparten con los escritores de Barcelona el sentido de la tradición y, por lo mismo, su crítica es menos puntual y rigurosa. En lo literario, los Novísimos exhiben una fractura significativa respecto de sus predecesores, en donde la cultura visual se adueña de la expresión literaria. Es cierto que el grupo de Barcelona es un antecedente para entender a la *gauche divine*, pero también que hay diferencias insuperables entre unos y otros. Los escritores catalanes en castellano sometieron a una revisión minuciosa la idea de modernidad, remontándose a Edgar A. Poe

y Baudelaire, de los que retomaron algunos de los mecanismos de escritura. En ellos encontraron, además, el origen de la mala conciencia que, poco después, habría de concentrar intereses de los filósofos irracionalistas.

El tándem tradición-modernidad los acercó a la idea del cosmopolitismo que profesaron. En cualquier caso, la aventura intelectual de estos autores abrió las puertas de par en par para los movimientos literarios e intelectuales de los años setenta y ochenta del siglo pasado. La libertad de expresión y de pensamiento de estas décadas mucho debe al esfuerzo de estos escritores que, en ocasiones varias, incluso en contra de sus colegas, defendieron sus posiciones. El grupo de Barcelona fue, en la posguerra española, un caso singular de una modernidad inseparable de cierta idea de la tradición en un sentido amplio y cosmopolita. Ese mismo cosmopolitismo que adoptado como moralidad les permitió replantearse el ejercicio literario y, también, dotar de otro sentido al intelectual como figura pública. Esta búsqueda constante, esta indagación infatigable, esta exploración irrenunciable, los convirtió en un colectivo dinámico y cambiante, proteico y maleable, que no se limita a la estética literaria de cada cual, sino que se advierte en la evolución de sus ideas políticas y sociales. Sin renunciar necesariamente al marxismo en algunos casos, adoptaron una distancia prudente y crítica respecto de PC. Una revisión lúcida de derechos y deberes que, a la postre, les ofreció algunos de los temas que se volvieron distintivos de la generación. Si hay algo que los singulariza frente a otros grupos y escritores españoles de esos años, es el significado que le concedieron a las palabras ciudadano y ciudadanía. Desde este punto de vista, el grupo de Barcelona prefiguró el futuro de una cultura española en libertad, para cuando Franco muriera.

BIBLIOGRAFÍA

- ABELLÁN, José Luis (ed.). *El exilio español de 1939*. 6 vols. Taurus, Madrid, 1976.
- ALEMÁN SAINZ, Francisco. *Las literaturas de kiosko*. Planeta, Barcelona, 1975.
- ALEIXANDRE, Vicente. “Aforismos”. *Espadaña*, núm. 48 (1950), s. p.
- _____. “Aforismos”. *Ínsula*, núm. 59 (1950), p. 74.
- ALONSO, Dámaso. “Insomnio”. En Vicente Gaos. *Antología del grupo poético de 1927*. Cátedra, Madrid, 1977, p. 173.
- _____. (ed.). *Antología de poetas ingleses modernos*. Gredos, Madrid, 1963.
- ANÓNIMO. “Manifiesto editorial”. *Escorial*, núm. 1 (1940), p. 1.
- _____. “Siempre ha llevado y lleva Garcilaso (Elegía II: A Boscán)”. *Garcilaso*, núm. 1 (1943), p. 1.
- _____. “Poesía: impopularidad”. *Espadaña*, núm. 8 (1944), p. 189.
- _____. “Nuestro público”. *Espadaña*, núm. 24 (1946), pp. 537-538.
- _____. “Lo humano y lo poético”. *Espadaña*, núm. 29 (1947), p. 621.
- _____. “Contra engaño, claridad”. *Espadaña*, núm. 31 (1947), p. 661.
- _____. *La Vanguardia*, 14 de mayo de 1948 [19/2/2016]
- _____. *La Vanguardia*, 15 de mayo de 1948 [19/2/2016]
- _____. “Se concede el premio de poesía Juan Boscán 1949”. *Destino*, núm. 622 (1949), p. 17.
- _____. “Nuestra presencia”. *Laye*, núm. 1 (1950), p. 1.
- _____. “Nota”. *Laye*, núm. 2 (1950), p. 2.
- _____. “Aviso editorial”. *Laye*, núm. 11 (1951), p. 41.
- _____. “Cada vez más estupefactos”. *Madrid*, núm. 4097 (6 de junio de 1952), p. 12.
- _____. “Elogio de Laye”. *Alcalá. Revista Universitaria*, núms. 28-29 (1953), s. p.
- _____. “El Adonais, a José Ángel Valente”. *Destino*, núm. 905 (1954), p. 37.

- _____. “Adiós a Laye”. *Índice de Artes y Letras*, núm. 76 (1955), s. p.
- _____. “Entrevista a Juan Marsé”. *Destino*, núm. 1133 (1959), p. 39.
- _____. “La fragua literaria”. *Destino*, núm. 1222 (1961), p. 40.
- APARICIO MAYDEU, Javier. “Prólogo”. En Gabriel Ferrater. *Noticias de libros*. Península, Barcelona, 2012, pp. I-IX.
- APPIAH, Kwame Anthony. *Cosmopolitismo. La ética en un mundo de extraños*. Trad. Lilia Mosconi. Katz, Buenos Aires, 2007.
- ARANGUREN, José Luis. “Cada vez más estupefactos”. *Madrid*, núm. 4097 (6 de junio de 1952), p. 12.
- ARON, Raymond. *El opio de los intelectuales*. Trad. Enrique Alonso y pról. Antonio Vives. RBA, Barcelona, 2011.
- _____. *Memorias. Medio siglo de reflexión política*. Trad. Amanda Forns de Gioia. RBA, Barcelona, 2013.
- AUDEN, W. H. “Musée des Beaux Arts”. Trad. Jaime Gil de Biedma. En Dámaso Alonso (ed.). *Antología de poetas ingleses modernos*. Gredos, Madrid, 1963, pp. 200-201.
- _____. *La mano del teñidor*. Trad. Mirko Lauer y Abelardo Oquendo. Barral, Barcelona, 1974.
- BADINTER, Élisabeth. *Las pasiones intelectuales*. 3 vols. Trad. Alejandrina Falcón. FCE, México, 2007.
- BADOSA, Cristina. *Josep Pla. Biografía del solitario*. Alfaguara, Madrid, 1997.
- BADOSA, Enrique. “Primero hablemos de Júpiter. La poesía como medio de comunicación”. *Papeles de Son Armadans*, núm. XXXVIII (1958), pp. 32-46.
- _____. “Primero hablemos de Júpiter. La poesía como medio de comunicación”. *Papeles de Son Armadans*, núm. XXXIX (1958), pp. 135-159.

- _____. *Poesía (1956-1971)*. Plaza y Janés, Barcelona, 1973.
- BARÓN, Emilio. “Cernuda, Gil de Biedma y la poesía irónica moderna”. En Jaime Gil de Biedma. *El juego de hacer versos*. Litoral, Málaga, 1996, pp. 130-137.
- BARRAL, Carlos. “Jorge Folch y su obra, 1926-1948”. En Jorge Folch. *Poemas*. Ariel, Barcelona, 1950, pp. 18-22.
- _____. “Noche”. *Laye*, núm. 14 (1951), p. 27.
- _____. “Las aguas reiteradas”. *Laye*, núm. 19 (1952), pp. 72-73.
- _____. *Las aguas reiteradas*. Laye, Barcelona, 1952.
- _____. “Temas del cementerio marino en los sonetos a Orfeo”. *Laye*, núm. 22 (1953).
- _____. “Poesía no es comunicación”. *Laye*, núm. 23 (1953), pp. 23-26.
- _____. “Tres poemas autobiográficos”. *Papeles de Son Armadans*, núm. XXXV (1959), p. 193.
- _____. “Apostillas de *Compañeros de viaje* de Jaime Gil de Biedma”. *Papeles de Son Armadans*, LVIII (1961), p. 73.
- _____. *Usuras y figuraciones*. Lumen, Barcelona, 1979.
- _____. “Entrevista”. *Vuelta*, núm. 32 (1979), p. 46.
- _____. *Memorias*. Península, Barcelona, 2001.
- BATLLÓ, José. *Antología de la nueva poesía española*. El Bardo, Madrid, 1968.
- _____. “Entrevista. El juego de hacer versos”. En Jaime Gil de Biedma. *Conversaciones*. Ed. Javier Pérez Escohotado. Austral, Madrid, 2015, pp. 151-170.
- BAUDELAIRE, Charles. *El arte romántico*. Trad. Carlos Wert. La Fontana Mayor, Madrid, 1977.
- _____. *Edgar Allan Poe*. Trad. Emilio Olcina Aya. Fontamara, México, 1989.
- _____. *Obra poética completa*. Ed. bilingüe Enrique López Castellón. Akal, Madrid, 2003.

- _____. *Salones y otros escritos sobre arte*. Introd. Guillermo Solana y trad. Carmen Santos. Machado Libros, Madrid, 2005.
- BAYO, Emili. *La poesía española en sus antologías (1939-1980)*. 2 vols. Universitat de Lleida- Pagés Editores, Lérida, 2004.
- BÉGUIN, Albert. *El alma romántica y el sueño. Ensayo sobre el romanticismo alemán y la poesía francesa*. Trad. Mario Monforte Toledo. FCE, México, 1954.
- BENDA, Julien. *La traición de los intelectuales*. Introd. Fernando Savater y trad. Rodolfo Berraquero. Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, Barcelona, 2008.
- BENET, Juan. *La inspiración y el estilo*. Seix Barral, Barcelona, 1973.
- _____. *Otoño en Madrid hacia 1950*. Alianza, Madrid, 2003.
- _____. *Ensayos de incertidumbre*. Ed. Ignacio Echevarría. Debolsillo, Barcelona, 2012.
- BENICHOU, Paul. *La coronación del escritor 1750-1830. Ensayo sobre el advenimiento de un poder espiritual laico en la Francia moderna*. Trad. Aurelio Garzón del Camino. FCE, México, 1973.
- BENÍTEZ REYES, Felipe. "Sobre Jaime Gil de Biedma". En Jaime Gil de Biedma. *El juego de hacer versos*. Litoral, Málaga, 1996, pp. 126-128.
- BENJAMIN, Walter. *Iluminaciones 2*. Trad. Javier Aguirre. Taurus, Madrid, 1972.
- _____. *Libro de los pasajes*. Ed. Rolf Tiedemann y trad. Luis Fernández Castañeda, Isidro Herrera y Fernando Guerrero. Akal, Madrid, 2005.
- BERGAMÍN, José. *Prólogos epilogales*. Ed. Nigel Dennis. Pre-textos, Valencia, 1985.
- BEAUVOIR, Simon de. *Los mandarines*. Trad. Silvina Bullrich. Hermes, México, 1986.
- BLANCO, Juan Eugenio. "La política y la Universidad". *Laye*, núm. 1 (1950), s. p.
- BLANCHOT, Maurice. *Los intelectuales en cuestión. Esbozo de una reflexión*. Trad. y pról. Manuel Arranz. Tecnos, Madrid, 2001.

BLASCO IBÁÑEZ, Vicente. *París (impresiones de un emigrado)*. Prometeo, Valencia-México, 1943.

BONET, Laureano. “La revista *Laye* y la novela española de los años cincuenta”. *Ínsula*, núms. 396-397 (1979), p. 8.

_____. *Gabriel Ferrater entre el arte y la literatura. Historia de una aventura juvenil*. Publicacions y edicions de la Universitat de Barcelona, Barcelona, 1983.

_____. “*Laye* y los escritores de 1950: prehistoria de una generación”. *Ínsula*, núms. 488-489 (1987), pp. 33-34.

_____. *La revista Laye. Estudio y antología*. Península, Barcelona, 1988.

_____. “Joan Ferraté y James Joyce: “Stephen Hero” com a temptació”. En Jordi Malé (ed.). *Joan Ferraté. Residència d’investigadors CSIC-Generalitat de Catalunya*, Barcelona, 2005, pp. 121-152.

BONET CORREA, Antonio. *Los cafés históricos*. Cátedra, Madrid, 2012.

BONILLA, Juan. “Un mapa escala 1:1”.

http://www.elmundo.es/cultura/2016/05/11/5724773722601dd6728b4_.html

[16/05/2016]

BOURDIEU, Pierre. *La distinción. Criterio y bases sociales del buen gusto*. Trad. María del Carmen Ruiz de Elvira. Taurus, México, 2012.

BOURGET, Paul. *Essais de psychologie contemporaine*. T. I. Librairie Plon, París, 1926.

BOUSOÑO, Carlos. “Ante una promoción nueva de poetas”. *Cuadernos de Ágora*, núms. 27-28 (1959), pp. 4-6.

_____. *Teoría de la expresión poética*. 2 vols., Gredos, Madrid, 1985.

BRADBURY, Malcolm & MACFARLANE, James (eds.). *Modernism: 1890-1930*. Viking Penguin, New York, 1976.

- BROSSA, Joan. “Dos sonetos”. *Dau al set*, núm. 1 (1948), pp. 6-7.
- CABALLERO BONALD, José María. “Cuestionario”. En José Batlló. *Antología de la nueva poesía española*. El Bardo, Madrid, 1968.
- _____. “El conocimiento poético de Carlos Barral”. *Papeles de Son Armadans*, núm. XXIV (1958), p. 326.
- _____. “Carlos Barral y su personaje”. *Campo de Agramante. Homenaje a Carlos Barral*, núm. 13, Fundación Caballero Bonald, Jerez de la Frontera, 2010, pp. 7-14.
- _____. *La novela de la memoria*. Seix Barral, Barcelona, 2012.
- _____. “El conocimiento poético de Carlos Barral”. En *Oficio de lector*. Seix Barral, Barcelona, 2013, pp. 507-511.
- CABAÑERO, Eladio, “Notas para una conducta poética”. En Francisco Ribes. *Poesía última*. Taurus, Madrid, 1975, pp. 17-23.
- CAMPBELL, Federico. *Infame turba*. Lumen, Barcelona, 1971.
- _____. “Jaime Gil de Biedma o el paso del tiempo. Entrevista”. En Jaime Gil de Biedma. *Conversaciones*. Ed. Javier Pérez Escohotado. Austral, Madrid, 2015, pp. 35-49.
- CAMUS, Albert. *El hombre rebelde*. Trad. Roberto Mares. Grupo Editorial Tomo, México, 2014.
- CANDEL, Francisco. *Obras selectas*. T. II. Editorial AHR, Barcelona, 1974.
- CANO, José Luis. *Poesía española contemporánea. Generaciones de la posguerra*. Guadarrama, Madrid, 1974.
- CARBALLO, Javier. “Los mayores delirios del populismo (II). La raza hispana de Franco, http://www.elconfidencial.com/sociedad/2016-08-14/mayores-delirios-del-populismo-ii-franco-raza-hispana_1246688/ [14/08/2016]

- CAREY, John. *Los intelectuales y las masas. Orgullo y prejuicio en la intelectualidad literaria, 1880-1939*. Trad. José Luis Gil Aristu. Siglo XXI, Madrid, 2009.
- CARNICER, Ramón. *Friso menor*. Plaza y Janés, Barcelona, 1983.
- CARR. E. H. *Los exiliados románticos. Galería de retratos del siglo XIX*. Trad. Buenaventura Vallespinosa. Anagrama, Barcelona, 2010.
- CASTELLET, José María. “Política sí, política no. Sobre la traición de los intelectuales”. *Laye*, núm. 1 (1950), s. p.
- _____. “Intelectual y político”. *Laye*, núm. 2 (1950), s. p.
- _____. “Notas sobre la situación actual del escritor en España”. *Laye*, núm. 20 (1952), pp. 10-17.
- _____. *Notas sobre literatura española contemporánea*. Laye, Barcelona, 1955.
- _____. *La hora del lector. Notas para una iniciación a la literatura narrativa de nuestros días*. Seix Barral, Barcelona, 1957.
- _____. *Veinte años de poesía española (1939-1959)*. Seix Barral, Barcelona, 1960.
- _____. “La poesía de José Agustín Goytisolo”. *Papeles de Son Armadans*, núm. LXIX (1961), pp. 308-325.
- _____. *Un cuarto de siglo de poesía española*. Seix Barral, Barcelona, 1965.
- _____. *Literatura, ideología y política*. Anagrama, Barcelona, 1976.
- _____. “Breve historia de la revista *Laye*”. *L’avenç*, núm. 6 (1977), pp. 46-47.
- _____. “Entrevista de Juan F. Marsal”. En Juan F. Marsal. *Pensar bajo el franquismo. Intelectuales y política en la generación de los años cincuenta*. Península, Barcelona, 1979, pp. 83-94.
- _____. *Los escenarios de la memoria*. Anagrama, Barcelona, 1988.
- _____. *Nueve novísimos poetas españoles*. Península, Barcelona, 2001.

- _____. *Seductores, ilustrados y visionarios. Seis personajes en tiempos adversos*. Trad. Rosa Alapont. Anagrama, Barcelona, 2010.
- CELAYA, Gabriel. “Carta abierta a José García Nieto”. *Boletín de información de la Unión de Intelectuales Españoles*, núm. 2 (1956), pp. 24-26.
- CERNUDA, Luis. *Estudios sobre poesía española contemporánea*. Guadarrama, Madrid, 1957.
- CHAMORRO GAY, Julián y NÚÑEZ, Aníbal. “Carta a la revista Triunfo”. En José María Castellet. *Nueve novísimos poetas españoles. Apéndice documental*. Península, Barcelona, 2001, pp. 4-5.
- CHICHARRO HIJO, Eduardo. “Manifiesto del Postismo”. *Postismo*, núm. 1 (1945), pp. 1-4.
- CIRLOT, Juan Eduardo. *En la llama. Poesía (1943-1959)*. Ed. Enrique Granell. Siruela, Madrid, 2005.
- _____. *Diccionario de los ismos*. Pról. Ángel González García. Siruela, Madrid, 2006.
- CONNOLLY, Cyril. *Obra selecta*. Ed. Andreu Jaume y trad. Miguel Aguilar, Mauricio Bach y Jordi Fibla. Debolsillo, Barcelona, 2011.
- CONTE, Rafael. “J. M. Castellet o la crítica como provocación”. En José María Castellet. *Nueve novísimos poetas españoles. Apéndice documental*. Península, Barcelona, 2001, pp. 5-8.
- COSER, Lewis A. *Hombres de ideas. El punto de vista de un sociólogo*. Trad. Ivonne A. De la Peña. FCE, México, 1968.
- COSTAFREDA, Alfonso. “Ocho poemas”, *Laye*, núm. 17 (1952), pp. 37-40.
- _____. “Antología para *Laye*”, *Laye*, núm. 23 (1953), pp. 97-103.
- _____. *Poesía completa*. Ed. Jordi Jové y Pere Rovira y pról. Pere Rovira. Tusquets, Barcelona, 1990.

- CRAVERI, Benedetta. *La cultura de la conversación*. Trad. César Palma. Siruela, Madrid, 2003.
- CRÉMER, Victoriano. “España limita al este...”. *Espadaña*, núm. 1 (1944), p. 10.
- _____. “El hombre que no supo morir a tiempo. (Homenaje a Nietzsche)”. *Espadaña*. Suplemento, núm. 8 (1944), pp. 177-182.
- CUENCA, José María. *Mientras llega la felicidad. Una biografía de Juan Marsé*. Anagrama, Barcelona, 2015.
- CUNNINGHAM, David. “El cuento de la modernidad: Poe, Benjamin y el relato de la metrópoli”. Trad. David Cruz Acevedo. En Félix Duque (ed.). *La mala conciencia de la modernidad*. Círculo de Bellas Artes, Madrid, 2009, pp. 41-78.
- DALMAU, Miguel. *Los Goytisolo*. Anagrama, Barcelona, 1999.
- _____. *Jaime Gil de Biedma. Retrato de un poeta*. Circe, Barcelona, 2004.
- DARÍO, Rubén. *Viajes de un cosmopolita extremo*. Selec. y pról. Graciela Montaldo. FCE, México, 2013.
- _____. *París, 1900*. Pról. Álvaro Enrigue. Almadía-CNCA, México, 2014.
- D’ANGELO, Paolo. *La estética del romanticismo*. Trad. Juan Díaz de Atauri. Visor, Madrid, 1999.
- D’ANNUNZIO, Gabriel. “Poesía italiana”. Trad. Victoriano Crémer. *Espadaña*, núm. 2 (1944), pp. 31-40.
- DE AZÚA, Félix. *Momentos decisivos*. Anagrama, Barcelona, 1988.
- _____. *Autobiografía sin vida*, Random House, edición Kindle, Barcelona, 2010.
- _____. *Autobiografía de papel*, Random House, edición Kindle, 2013.
- _____. *Génesis*, Random House, edición Kindle, Barcelona, 2015.

- DEBORD, Guy. *La sociedad del espectáculo*. Trad. Colectivo Maldejojo. Gegner, Aracena, 2013.
- DEBRAY, Régis. *Le pouvoir intellectuel en France*. Editions Ramsay, Paris, 1979.
- DÍAZ, Elías. *Notas para una historia del pensamiento español actual*. Ediciones de Cuadernos para el diálogo, Madrid, 1974.
- DÍAZ, Lola. “Entrevista. La poesía es una empresa de salvación personal”. En Jaime Gil de Biedma. *Conversaciones*. Ed. Javier Pérez Escohotado. Austral, Madrid, 2015, pp. 141-148.
- DIEGO, Gerardo. *Poesía española. Antología*. Taurus, Madrid, 1985.
- DUQUE, Félix (ed.). *La mala conciencia de la modernidad*. Círculo de Bellas Artes, Madrid, 2009.
- ELIOT, T. S. *Notes towards the Definition of Culture*. Harcourt, Brace and Company, New York, 1949.
- _____. *Cuatro cuartetos*. Trad. y pról. José Gaos. (Adonais 76-77), Rialp, Madrid, 1951.
- _____. *Función de la poesía y función de la crítica*. Ed. Jaime Gil de Biedma. Tusquets, Barcelona, 1999.
- _____. *El bosque sagrado*. Ed. bilingüe y pról. José Luis Palomares. Lancre, San Lorenzo del Escorial, 2004.
- _____. *La aventura sin fin*. Ed. Andreu Jaume y trad. Juan Antonio Montiel. Lumen, Barcelona, 2011.
- ELLMANN, Richard. *Cuatro dublineses. Oscar Wilde. W. B. Yeats. James Joyce. Samuel Beckett*. Trad. Antonio Prometeo-Mota. Tusquets, Barcelona, 2010.
- EPSON, William. *Seven types of Ambiguity*. Chatto and Windus, London, 1930.

ESPINÁS, José María. “Cita en Formentor. El II Coloquio Internacional de la Novela”.

Destino, núm. 1188 (1960), pp. 43-44.

FARRERAS VALENTÍ, Francisco. “Magisterio perenne”. *Laye*, núm. 2 (1950), p. 2.

_____. “De la tradición en el arte”. *Laye*, núm. 10 (1950), pp. 12-15.

_____. “Entrevista de Juan F. Marsal”. En Juan F. Marsal. *Pensar bajo el franquismo. Intelectuales y política en la generación de los años cincuenta*. Península, Barcelona, 1979, pp. 95-114.

FERNÁNDEZ ALMAGRO, Manuel. “Un poeta”. *La Vanguardia*, 23 de agosto de 1958, p. 8.

FERNÁNDEZ PALACIOS, Jesús. “Entrevista. Con Jaime Gil de Biedma, colgados de la poesía”. En Jaime Gil de Biedma. *Conversaciones*. Ed. Javier Pérez Escohotado. Austral, Madrid, 2015, pp. 171-182.

FERRÁN, Jaime. “La piedra más reciente”. *Laye*, núm. 19 (1952), p. 47.

_____. *La piedra más reciente*. Laye, Barcelona, 1952.

_____. *Desde esta orilla*. Rialp, Madrid, 1953.

_____. *Poemas del viajero*. Laye, Barcelona, 1954.

_____. “Antología para *Laye*”, *Laye*, núm. 24 (1954), pp. 51-58.

_____. “De Velintonia 3, recuerdo sobre todo los domingos”. *Papeles de Son Armadans*, núms. XXXII-III (1958), p. 370.

_____. “De Velintonia 3, recuerdo sobre todo los domingos”. *Papeles de Son Armadans*, núm. LIV (1960), p. 279.

_____. *Antología parcial*. Plaza-Janés, Barcelona, 1976.

_____. “Entrevista de Juan F. Marsal”. En Juan F. Marsal. *Pensar bajo el franquismo. Intelectuales y política en la generación de los años cincuenta*. Península, Barcelona, 1979, pp. 115-126.

- _____. *Alfonso Costafreda*. Júcar, Madrid, 1980.
- _____. *Libro de Alfonso*. Orígenes, Madrid, 1983.
- FERRATÉ, Joan. “De generaciones y de cuentas y de una esperanza”. *Laye*, núm. 23 (1953), pp. 170-173.
- _____. *La operación de leer*. Seix Barral, Barcelona, 1962.
- _____. *Dinámica de la poesía*. Seix Barral, Barcelona, 1968.
- _____. “A favor de Jaime Gil de Biedma”. En Jaime Gil de Biedma. *El juego de hacer versos*. Litoral, Málaga, 1996, pp. 61-66.
- FERRATER, Gabriel. “Aproximaciones a la pintura de Miguel Villà” (I). *Laye*, núm. 17 (1952), pp. 28-36.
- _____. “Aproximaciones a la pintura de Miguel Villà” (II). *Laye*, núm. 18 (1952), pp. 35-41.
- _____. “Sobre la posibilidad de una crítica de arte”. *Laye*, núm. 23 (1953), pp. 27-37.
- _____. *Da nuces pueris*. Óssa Menor, Barcelona, 1960.
- _____. *Sobre literatura*. Edicions 62, Barcelona, 1979.
- _____. *Las mujeres y los días. Poesía completa*, Pról. Luis Izquierdo y trad. M^a Àngels Cabré. Lumen, Barcelona, 2002.
- _____. *Noticias de libros*. Pról. Javier Aparicio Maydeu. Península, Barcelona, 2012.
- FOLCH, Jorge. *Poemas*. Ed. Carlos Barral y Alberto Oliart. Ariel, Barcelona, 1950.
- FONOLLOSA, José María. *Ciudad del hombre: New York*. Pról. Pere Gimferrer. Sirmio, Barcelona, 1989.
- _____. *Ciudad del hombre: Barcelona*. Bauma, Barcelona, 1996.
- _____. *Ciudad del hombre*. Ed. José Ángel Cilleruelo. Edhasa, Madrid, 2016.

- FORMENT, Albert. *José Martínez: la epopeya de Ruedo Ibérico*. Anagrama, Barcelona, 2000.
- FUMAROLI, Marc. *La educación de la libertad*. Trad. Emilio Manzano y epíl. Carlos García Gual. Arcadia, Barcelona, 2008.
- _____. *La República de las Letras*. Trad. José Ramón Monreal. Acantilado, Barcelona, 2013.
- GAOS, José. *Sobre Ortega y Gasset y otros trabajos de historia de las ideas en España y la América española*. Imprenta Universitaria, México, 1957.
- GAOS, Vicente. *Claves de la literatura española*. T. II. Guadarrama, Madrid, 1971.
- _____. *Antología del grupo poético de 1927*. Cátedra, Madrid, 1977.
- GARCÍA, Leticia y PRIMO, Carlos (eds.). *Prodigiosos mirmidones. Antología y apología del dandismo*. Pról. Luis Antonio de Villena. Capitán Swing, Madrid, 2012.
- GARCÍA DE LA CONCHA, Víctor. “Espadaña (1944-1951). Biografía de una revista de poesía y crítica”. *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 236 (1969), pp. 380-397.
- _____. *La poesía española de 1935 a 1975*. 2 vols. Cátedra, Madrid, 1992.
- GARCÍA HORTELANO, Juan. *Nuevas amistades*. Seix Barral, Barcelona, 1959.
- _____. *El grupo poético de los años 50. Una antología*. Taurus, Madrid, 1978.
- GARCÍA MONTERO, Luis. “El juego de leer versos”. En Jaime Gil de Biedma. *El juego de hacer versos*. Litoral, Málaga, 1996, pp. 113-124.
- GARCÍA NIETO, José. “Garcilaso, dieciséis números sin interrupción”. *La Estafeta Literaria*, núm. 12 (1944).
- _____. “Carta a Gabriel Celaya (Fragmentos)”. *Boletín de información de la Unión de Intelectuales Españoles*, núm. 2 (1956), pp. 23-24.

- GARCÍA ORTEGA, Adolfo. “La perfección y el gozo”. En Jaime Gil de Biedma. *Conversaciones*. Ed. Javier Pérez Escohotado. Austral, Madrid, 2015, pp. 213-221.
- GARCÍA SEGUÍ, Alfons. “Entrevista de Juan F. Marsal”. En Juan F. Marsal. *Pensar bajo el franquismo. Intelectuales y política en la generación de los años cincuenta*. Península, Barcelona, 1979, pp. 141-160.
- GARCÍA VIÑÓ, Manuel. *Papeles sobre la “nueva novela española”*. EUNSA, Pamplona, 1975.
- GASCH, Sebastián. “Matiz e ironía en el espectáculo *París 1900*, de Rigat”. *Destino*, núm. 702 (1951), p. 27.
- GAYA, Ramón. *Naturalidad del arte (y artificialidad de la crítica)*. Pre-textos, Valencia, 2001.
- GENET, Jean. *Diario de un ladrón*. Trad. María Teresa Gallego e Isabel Reverte. Seix Barral, Barcelona, 1994.
- GIL-ALBERT, Juan. *Memorabilia. Drama patrio. Los días están contados*. Tusquets, Barcelona, 2004.
- GIL DE BIEDMA, Jaime. “Alguien que duerme”. *Laye*, núm. 16 (1951), p. 38.
- _____. *Versos a Carlos Barral por su poema “Las aguas reiteradas”*. Edición de autor, Orense, 1952.
- _____. “Según sentencia del tiempo”. *Laye*, núm. 22 (1953), pp. 51-57.
- _____. “Jorge Guillén. *Cántico*”. *Laye*, núm. 17 (1952), pp. 64-66.
- _____. “Poesía y comunicación”. *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 67 (1955), pp. 96-101.
- _____. “La lágrima. Piazza dei popolo”. *Papeles de Son Armadans*, núm. IX (1956), p. 287.
- _____. *Compañeros de viaje*. Joaquín Horta, Barcelona, 1959.

- _____. *Cantico: el mundo y la poesía de Jorge Guillén*. Seix Barral, Barcelona, 1960.
- _____. “Poética”. En Leopoldo de Luis. *Poesía social*. Alfaguara, Madrid, 1965, pp. 353-355.
- _____. *Moralidades*. Joaquín Mortiz, México, 1966.
- _____. *El pie de la letra*. Crítica, Barcelona, 1980.
- _____. *El juego de hacer versos*. Ed. Luis García Montero, Antonio Jiménez Millán y Álvaro Salvador. Litoral, Málaga, 1996.
- _____. *Las personas del verbo*. Pról. Carme Riera. Lumen, Barcelona, 1998.
- _____. “Prólogo”. *Función de la poesía y función de la crítica*. Ed. Jaime Gil de Biedma. Tusquets, Barcelona, 1999, pp. 9-29.
- _____. *El argumento de la obra. Correspondencia*. Ed. Andreu Jaume. Lumen, Barcelona, 2010.
- _____. *Obras. Poesía y prosa*. Ed. Nicanor Vélez. Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, Barcelona, 2010.
- _____. *Conversaciones*. Ed. Javier Pérez Escohotado. Austral, Madrid, 2015.
- _____. *Diarios 1956-1985*. Ed. Jaume Andreu. Lumen, Barcelona, 2015.
- GIL NOVALES, Alberto. “Ortega: incitaciones”. *Laye*, núm. 23 (1953), pp. 168-170.
- GIMFERRER, Pere. *Itinerario de un escritor*. Trad. Joaquín Jordá. Anagrama, Barcelona, 1996.
- _____. “Poética”. En José María Castellet. *Nueve novísimos poetas españoles*. Península, Barcelona, 2001, pp. 151-154.
- _____. *Amor en vilo*. Seix Barral, Barcelona, 2006.
- _____. “Prólogo”. En E. H. Carr. *Los exiliados románticos. Galería de retratos del siglo XIX*. Trad. Buenaventura Vallespinosa. Anagrama, Barcelona, 2010, pp. 7-9.

_____. “Prólogo”. En Terenci Moix. *Memorias. El peso de la paja*. Planeta, Barcelona, 2013, pp. 9-12.

GÓMEZ CARRILLO, Enrique. *Treinta años de mi vida. Memorias*. Pról. José Luis García Martín. Renacimiento, Sevilla, 2011.

GÓMEZ DE SANTAMARÍA, Pedro. “Entre sol y sol”. *Laye*, núm. 12 (1951), pp. 47-51.

GONZÁLEZ, Ángel. “Poesía y compromiso”. En Francisco Ribes. *Poesía última*. Taurus, Madrid, 1963, pp. 57-59.

GONZÁLEZ CUEVAS, Carlos. “Maurice Barrès y España”.

<https://web.archive.org/web/20150126234739/http://revista>

hc.com/includes/pdf/34_09.pdf pp. 201-224 [consulta 20, mayo, 2016]

GONZÁLEZ DE LAMA, Antonio. “Si Garcilaso volviera”. *Cisneros*, núm. 6 (1944), p. 121.

_____. “¿Qué es Poesía?”. *Espadaña*, núm. 1 (1944), pp. 5-6.

_____. “La nueva poesía de Dámaso Alonso”. *Espadaña*, núm. 2 (1944), pp. 27-29.

_____. “Sombra del paraíso”. *Espadaña*, núm. 3 (1944), pp. 63-65.

_____. “La crítica poética”. *Espadaña*, núm. 6 (1944), pp. 135-137.

_____. “La poesía actual”. *Espadaña*, núm. 9 (1944), pp. 198 y 207.

GOYTISOLO, José Agustín. “Sobre el rastro poético de Vicente Huidobro”. *Laye*, núm. 24 (1954), pp. 3-9.

_____. “Seis poemas”. *Papeles de Son Armadans*, núm. XII (1957), p. 310.

_____. *Salmos al viento*. Llibres de sirera, Barcelona, 1973.

_____. *Del tiempo y del olvido*. Lumen, Barcelona, 1977.

_____. “Entrevista de Juan F. Marsal”. En Juan F. Marsal. *Pensar bajo el franquismo. Intelectuales y política en la generación de los años cincuenta*. Península, Barcelona, 1979, pp.161-178.

- _____. *Los poemas son mi orgullo. Antología poética*. Ed. y pról. Carme Riera. Lumen, Barcelona, 2003.
- _____. *Poesía completa*. Ed., pról. y notes. Carme Riera y Ramón García Mateos. Lumen, Barcelona, 2009.
- _____. *Más cerca. Artículos periodísticos*. Ed. Carme Riera. Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, Barcelona, 2009.
- GOYTISOLO, Juan. “El huésped”. *Destino*, núm. 873 (1954), p. 8.
- _____. *Obra inglesa de José María Blanco White*. Formentor, Buenos Aires, 1972.
- _____. *El furgón de cola*. Seix Barral, Barcelona, 1976 [1ª 1967]
- _____. *Obras completas*. 2 vols. Introd. Pere Gimferrer. Aguilar, Madrid, 1977.
- _____. *La chanca*. Seix Barral, Barcelona, 1981.
- _____. “Notas sobre la poesía de Jaime Gil de Biedma”. En Jaime Gil de Biedma. *El juego de hacer versos*. Litoral, Málaga, 1996, pp. 75-83.
- _____. *Tradición y disidencia*. FCE-Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey, México, 2003.
- _____. *Los ensayos. El furgón de cola. Crónicas sarracinas. Contracorrientes*. Península, Barcelona, 2005.
- _____. *Genet en el Raval*. Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, Barcelona, 2009.
- _____. *Coto vedado*. Alianza, Madrid, 2015.
- GOYTISOLO, Luis. “Gestación de *Antagonía*”. En *El cosmos de Antagonía*. Anagrama, Barcelona, 1983, pp. 15-19.
- _____. *Estatua con palomas*. Siruela, Madrid, 2009.
- _____. *Cosas que pasan*. Siruela, Madrid, 2009.
- _____. *Naturaleza de la novela*. Anagrama, Barcelona, 2013.

- GRACIA, Jordi. *La resistencia silenciosa. Fascismo y cultura en España*. Anagrama, Barcelona, 2004.
- _____. *José Ortega y Gasset*. Taurus-Fundación Juan March, Madrid, 2014.
- y RUIZ CARNICER, Miguel Ángel. *La España de Franco (1939-1975). Cultura y vida cotidiana*. Síntesis, Madrid, 2004.
- _____. “La estética del miedo”. En Jordi Gracia y Miguel Ángel Ruiz Carnicer. *La España de Franco (1939-1975). Cultura y vida cotidiana*. Síntesis, Madrid, 2004, pp. 17-37.
- GRAMSCI, Antonio. *Los intelectuales y la organización de la cultura*. Obras. T. II. Trad. Raúl Sciarreta. JuanPablos Editor, México, 1975.
- GRAY, John. *El silencio de los animales. Sobre el progreso y otros mitos modernos*. Trad. José Antonio Pérez de Camino. Sexto Piso, México, 2013.
- GUBERN, Román. *Viaje de ida*. Anagrama, Barcelona, 1997.
- GUILLÉN, Claudio. “José María Castellet y la crítica literaria”. *Ínsula*, núm. 167 (1960), pp. 4-5.
- _____. *Teorías de la historia literaria*. Austral, Madrid, 1989.
- GUILLÉN, Jorge. “Lenguaje de poema: una generación”. En *Obra en prosa*. Ed. Francisco J. Díaz de Castro. Tusquets, Barcelona, 1999, pp. 403-414.
- GUTIÉRREZ SOLANA, José. *París*. Ed. Ricardo López Serrano y Andrés Trapiello. Comares, Granada, 2008.
- HAZARD, Paul. *El pensamiento europeo del siglo XVIII*. Trad. Julián Marías. Revista de Occidente, Madrid, 1946.
- HERNÁNDEZ, Antonio. *Una promoción desheredada. La poética del 50*. Zero, Madrid, 1978.
- HERRALDE, Jorge. *Opiniones mohicanas*. Aldus, México, 2000.

- HERRERA PETERE, José. *A Antonio Machado*. Ed. bilingüe, trad. al francés de Alfonso Jiménez. Club du Poème, Ginebra, 1965.
- HUIZINGA, Johan. *Homo ludens*. Trad. Eugenio Ímaz. Alianza, Madrid, 2000.
- IFACH, María de Gracia. *Cuatro poetas de hoy*. Taurus, Madrid, 1975.
- ÍMAZ, Eugenio. *Obras reunidas*. 2 vols. Pres. Javier Garciadiego. El Colegio de México, México, 2011.
- JIMÉNEZ, José Olivio. “Nueva poesía española (1960-1970)”. *Ínsula*, núm. 288 (1970), pp. 1 y 12-13.
- JIMÉNEZ MARTOS, Luis. *La generación poética de 1936. (Antología)*. Plaza y Janés, Barcelona, 1987.
- JIMÉNEZ MILLÁN, Antonio. “La ciudad en el tiempo (Notas sobre la poesía de Jaime Gil de Biedma)”. En Jaime Gil de Biedma. *El juego de hacer versos*. Litoral, Málaga, 1996, pp. 102-110.
- JORDAN, Barry. “Laye: els intel·lectuals i el compromís”. *Els Marges*, núm. 17 (1979), pp. 3-26.
- JUDT, Tony. *Pasado imperfecto. Los intelectuales franceses, 1944-1956*. Trad. Miguel Martínez Lage. Taurus, Madrid, 2007.
- LAGO CARBALLO, Antonio. “Entrevista de Juan F. Marsal”. En Juan F. Marsal. *Pensar bajo el franquismo. Intelectuales y política en la generación de los años cincuenta*. Península, Barcelona, 1979, pp. 179-196.
- LAÍN ENTRALGO, Pedro. *Las generaciones en la historia*. Instituto de Estudios Políticos, Madrid, 1945.
- _____. *La universidad en la vida española*, Baladre, Madrid, 1951.
- _____. *España como problema*. Aguilar, Madrid, 1957.

- _____. *El problema de la universidad española*. Cuadernos para el diálogo, Madrid, 1968.
- _____. *Descargo de conciencia (1930-1960)*. Barral, Barcelona, 1976.
- LANGBAUM, Robert. *La poesía de la experiencia. El monólogo dramático en la tradición literaria moderna*. Introd. y trad. Julián Jiménez Heffernan. Comares, Granada, 1996.
- LAWRENCE, D. H. “Dos poemas. Canguro y Sombras”. Trad. y not. Rogelio S. de Castro. *Espadaña*, núm. 26 (1947), pp. 581-583.
- LECHNER, J. “Nota preliminar”, *Caballo verde para la poesía*, Turner [facs.], Madrid, 1974, s. p.
- _____. *El compromiso en la poesía española del siglo XX*. Publicaciones de la Universidad de Alicante, Alicante, 2004.
- LIPOVETSKY, Gilles. *La era del vacío. Ensayos sobre el individualismo contemporáneo*. Trad. Joan Vinyoli y Michèle Pendants. Anagrama, México, 2012.
- LITVAK, Lily (ed.). *El Modernismo*. Taurus, Madrid, 1975.
- _____. *El sendero del tigre. Exotismo en la literatura española de finales del siglo XIX, 1880-1913*. Taurus, Madrid, 1986.
- LÓPEZ SANTOS, Luis. “Como la poesía del último siglo”. *Espadaña*, núm. 2 (1944), pp. 41-42.
- LORENZO, Pedro de. “Juventud Creadora: Una poética, una Política, un Estado”. *El Español*, núm. 25 (1943), s. p.
- LOTTMAN, Herbert. *La rive gauche. La élite intelectual y política en Francia entre 1935 y 1950*. Trad. José Martínez Guerricabeitia. Tusquets, Barcelona, 1994.
- _____. *Oscar Wilde en París*. Trad. Javier Albiñana. Tusquets, México, 2010.
- LUIS, Leopoldo de. *Poesía social*. Alfaguara, Madrid, 1965.

- LUJÁN, Néstor. “Entrevista con Juan Goytisolo, “tercero” en el Nadal de este año”. *Destino*, núm. 859 (1954), p. 23.
- LLOPIS, Arturo. “Premio de novela Biblioteca Breve”. *Destino*, núm. 1089 (1958), p. 41.
- LLORENS, Vicente. “Emigraciones en la España moderna” y “La emigración republicana de 1939”. En José Luis Abellán (ed.). *El exilio español de 1939*. T. I. Taurus, Madrid, 1976.
- _____. *Liberales y románticos. Una emigración española en Inglaterra (1823-1834)*. Castalia, Madrid, 1979.
- _____. *Estudios y ensayos sobre el exilio republicano de 1939*. Renacimiento, Sevilla, 2006.
- MACHADO, Antonio. “Palabras de Antonio Machado”. *España peregrina*, núm. 1 (1940), p. 12.
- MACORLAN, Pierre. *La bandera*. Luis de Caralt Editor, Barcelona, 1977.
- MAINER, José-Carlos. *La doma de la quimera. Ensayos sobre nacionalismo y cultura en España*. Vervuert-Iberoamericana, Madrid, 2004.
- _____. *Tramas, libros, nombres. Para entender la literatura española, 1944-2000*. Anagrama, Barcelona, 2005.
- _____. *Falange y literatura*. RBA, Barcelona, 2013.
- MALÉ, Jordi (ed.). *Joan Ferraté*. Residència d’investigadors CSIC-Generalitat de Catalunya, Barcelona, 2005.
- MANTERO, Manuel. *Poesía (1958-1971)*. Plaza y Janés, Barcelona, 1972.
- MARÍAS, Javier. *Miramientos*. Alfaguara, Madrid, 1997.
- MARÍAS, Julián. *La universidad. Realidad problemática*. Cruz del Sur, Santiago de Chile, 1953.

- _____. “Siglos y generaciones”. *Destino*, núm. 883 (1954), p. 19.
- _____. *Literatura y generaciones*. Espasa-Calpe, Madrid, 1975.
- _____. *Ortega. Las trayectorias*. Alianza, Madrid, 1983.
- MARSAL, Juan F. *Pensar bajo el franquismo. Intelectuales y política en la generación de los años cincuenta*. Península, Barcelona, 1979.
- MARSÉ, Juan. *Encerrados con un solo juguete*. Seix Barral, Barcelona, 1960.
- _____. “Historia de Java, el Tetas, Sarnita y los demás con la Pepi”. En Gonzalo Otero Pizarro y Osvaldo Natucci. *Las prostitutas y yo*. Bruguera, Barcelona, 1978, pp. 151-152.
- _____. “Noches de Bocaccio”. *El Urogallo*, núm. 7 (1986), pp. 35-51.
- _____. *Teniente Bravo*. Seix Barral, Barcelona, 1987.
- _____. “Evocación del sótano negro”. En Jaime Gil de Biedma. *El juego de hacer versos*. Litoral, Málaga, 1996, pp. 68-70.
- _____. *Cuentos completos*. Ed. Enrique Turpin. Espasa-Calpe, Madrid, 2003.
- _____. *Últimas tardes con Teresa*. Seix Barral, Barcelona, 2009 [1ª 1966].
- MARTÍN GAITE, Carmen. “Una generación de posguerra”. *Suplemento CULTURAS de Diario 16*, 21-IV-1990, p. 1.
- _____. *Usos amorosos de la posguerra española*. Anagrama, Barcelona, 1994.
- MARTÍNEZ, Fernando. *París ciudad de acogida: el exilio español durante los siglos XIX y XX*. Marcial Pons, Barcelona, 2010.
- MARTÍNEZ CACHERO, José María. *La revista de poesía Garcilaso (1943-1946) y sus alrededores*. Devenir, Madrid, 2005.
- MARTÍNEZ RUS, Ana. “La librería española de Antonio Soriano”. En Philippe Ollé-Laprune (ed.). *París. Capital del exilio*. FCE-CRC, México, 2014, pp. 231-244.

- MARTÍNEZ SARRIÓN, Antonio. “Poética”. En José María Castellet. *Nueve novísimos poetas españoles*. Península, Barcelona, 2001, pp. 87-90.
- MASOLIVER, Juan Ramón. “Formentor: por una literatura sin fronteras”. *Destino*, núm. 1240 (1961), pp. 41-43.
- MATEO GAMBARTE, Eduardo. *El concepto de generación literaria*. Síntesis, Madrid, 1996.
- MAZQUIARÁN DE RODRÍGUEZ, Mercedes. *Barcelona y sus divinos. Una mirada intrusa a la gauche divine a casi medio siglo de distancia*. Ediciones Bellaterra, Barcelona, 2012.
- MEDINA, Raquel. *El surrealismo en la poesía española de posguerra (1939-1950)*. Ory, Cirlot, Labordeta y Cela. Visor, Madrid, 1997.
- MERINO, José Luis. “La metáfora necesaria”. En Jaime Gil de Biedma. *Conversaciones*. Ed. Javier Pérez Escohotado. Austral, Madrid, 2015, pp. 223-227.
- MESQUIDA, Biel y PANERO, Leopoldo María. “Entrevista. Gil de Biedma o la palabra sentida, sufrida y gozada”. En Jaime Gil de Biedma. *Conversaciones*. Ed. Javier Pérez Escohotado. Austral, Madrid, 2015, pp. 77-87.
- MINC, Alain. *Una historia política de los intelectuales*. Trad. Mónica Rubio. Duomo Perímetro, Barcelona, 2012.
- MOIX, Ana María. *24 horas con la Gauche Divine (escrito en 1971)*. Lumen, Barcelona, 2001.
- _____. “Entrevista. Jaime Gil de Biedma, el último de los clásicos”. En Jaime Gil de Biedma. *Conversaciones*. Ed. Javier Pérez Escohotado. Austral, Madrid, 2015, pp. 51-57.
- MOIX, Terenci. *Historia social del cómic*. Bruguera, Barcelona, 2007.
- _____. *Memorias. El peso de la paja*. Planeta, Barcelona, 2013.

- MOLINA, Antonio. *Poesía cotidiana. Antología*. Alfaguara, Madrid, 1966.
- MONGUIÓ, Luis. “De la problemática del modernismo: la crítica y el “cosmopolitismo””. En Lily Litvak (ed.). *El Modernismo*. Taurus, Madrid, 1975, pp. 157-169.
- MONTALDO, Graciela. “Guía de Rubén Darío”. En Rubén Darío. *Viajes de un cosmopolita extremo*. FCE, México, 2013, pp. 11-51.
- MONTERDE, Antoni Martí. *Poética del Café. Un espacio de la modernidad literaria europea*. Anagrama, Barcelona, 2007.
- MORÁN, Gregorio. *El maestro en el erial. Ortega y Gasset y la cultura del franquismo*. Tusquets, Barcelona, 1998.
- _____. *El cura y los mandarines. Historia no oficial del Bosque de los Letrados. Cultura y política en España, 1962-1996*. Akal, Madrid, 2014.
- _____. *Miseria, grandeza y agonía del Partido Comunista de España, 1939-1985*. Akal, Madrid, [1ª 1986] 2017.
- MORAND, Paul. *Ouvert la nuit*. Gallimard, Paris, 1922.
- MORENTE, Francisco. *Dionisio Ridruejo. Del fascismo al antifranquismo*. Síntesis, Madrid, 2006.
- MÜCKE, Dorothea von. “Entre la patología y la moralidad: *El demonio de la perversidad*”. En Félix Duque (ed.). *La mala conciencia de la modernidad*. Círculo de Bellas Artes, Madrid, 2009, pp. 17-39.
- NANDINO, Elías. “Poema a los hombres del campo”. *Dau al set*, núm. 2 (1948), pp. 14-16.
- _____. *Poemas árboles. 1938*. Katún, México, 1983.
- _____. *Canciones. Color ausencia y Espiral*. Katún, México, 1983.
- NAVARRO, Justo. *F*. Anagrama, Barcelona, 2003.

- NERUDA, Pablo. "Sobre una poesía sin pureza". *Caballo verde para la poesía*, núm. 1 (1935), s. p.
- _____. "Poesía y vida. Textos no clásicos". *Espadaña*, núm. 30 (1947), p. 637.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Ecce homo. Cómo se llega a ser lo que se es*. Ed. Andrés Sánchez Pascual. Alianza, Madrid, 1998.
- _____. *Genealogía de la moral*. Ed. Andrés Sánchez Pascual. Alianza, Madrid, 2011.
- NORA, Eugenio de. "Garcilaso". *Cisneros*, núm. 4 (1943), p. 85.
- _____. "Poesía francesa". Trad. Eugenio de Nora. *Espadaña*, núm. 1 (1944), pp. 11-16.
- _____. "Espadaña, treinta años después". En *Espadaña. Revista de poesía y crítica*. Editorial Espadaña [facs.], León, 1978, pp. IX-XVII.
- OLIART, Alberto. "Jorge Folch y su obra, 1926-1948". En Jorge Folch. *Poemas*. Ariel, Barcelona, 1950, pp. 15-18.
- _____. "Pájaro de amor" y "Ávido estoy de la manzana, hambrienta". *Espadaña*, núm. 47 (1950), s. p.
- _____. "Alegría del mar", *Alcántara*, núm. 37 (30 de noviembre de 1950), p. 41.
- _____. "El problema universitario". *Destino*, núm. 703 (1951), p. 17.
- _____. "Tránsito". *Laye*, núm. 20 (1952), pp. 35-38.
- _____. *Contra el olvido*. Tusquets, Barcelona, 1998.
- OLLÉ-LAPRUNE, Philippe (ed.). *París. Capital del exilio*. FCE-CRC, México, 2014.
- ONFRAY, Michel. *Los libertinos barrocos. Contrahistoria de la filosofía III*. Trad. Marco Aurelio Galmarini. Anagrama, Barcelona, 2009.
- OTERO PIZARRO, Gonzalo y NATUCCI, Osvaldo. *Las prostitutas y yo*. Bruguera, Barcelona, 1978.

- ORTEGA Y GASSET, José. *Vieja y nueva política*. En *Obras completas (1902-1916)*. T. I. Revista de Occidente, Madrid, 1966.
- _____. *El Tema de nuestro tiempo*. En *Obras completas (1917-1928)*. T. III. Revista de Occidente, Madrid, 1966.
- _____. *La deshumanización del arte e ideas sobre la novela*. En *Obras completas (1917-1928)*. T. III. Revista de Occidente, Madrid, 1966.
- _____. *Misión de la Universidad*. En *Obras completas (1919-1933)*. T. IV. Revista de Occidente, Madrid, 1966.
- _____. *La rebelión de las masas*. En *Obras completas (1919-1933)*. T. IV. Revista de Occidente, Madrid, 1966.
- _____. *Goethe desde dentro*. En *Obras completas (1919-1933)*. T. IV. Revista de Occidente, Madrid, 1966.
- _____. *En torno a Galileo*. En *Obras completas (1933-1941)*. T. V. Revista de Occidente, Madrid, 1964.
- _____. “El intelectual y el otro”. En *Obras completas (1933-1941)*. T. V. Revista de Occidente, Madrid, 1964, pp. 504-516.
- _____. *Meditaciones del Quijote*. Publicaciones de la Residencia de Estudiantes Fundación Ortega y Gasset-Alianza, Madrid, 2014.
- PANERO, Leopoldo María. “Poética”. En José María Castellet. *Nueve novísimos poetas españoles*. Península, Barcelona, 2001, p. 235.
- PASCUAL GAY, Juan. *Avatares de una exclusión. Tres ensayos sobre la obra de Juan Goytisolo*. Universidad de Guanajuato, Guanajuato, 2012.
- _____. *La mansedumbre de Job. Sobre el pensamiento literario de Juan Benet*. Devenir, Madrid, 2016.

- PAZ, Octavio. *Fundación y disidencia. Obras completas*. Vol. 3. FCE, México, 1993.
- _____. *Generaciones y semblanzas. Obras Completas*. Vol. 4. FCE, México, 1994.
- _____. *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe. Obras completas*. Vol. V. FCE, México, 1994.
- _____. *La casa de la presencia. Obras completas*. Vol. 1. FCE, México, 2003.
- PÉREZ ESCOHOTADO, Javier. “Así que pasen 25 años. Variaciones sobre un mismo tema”. En Jaime Gil de Biedma. *Conversaciones*. Ed. Javier Pérez Escohotado. Austral, Madrid, 2015, pp. 11-16.
- PÉREZ GUTIÉRREZ, Francisco. *La Generación de 1936. Antología poética*. Taurus, Madrid, 1979 [1ª 1976].
- PETERSEN, Julius. “Las generaciones literarias”. En *Filosofía de la ciencia literaria*. Trad. Eugenio Ímaz. FCE, México, 1946, pp. 137-194.
- PHILLIPS, Allen W. “Rubén Darío y sus juicios sobre el Modernismo”. *Revista Iberoamericana*, núm. 24 (1959), p. 53 y 58.
- PINILLA DE LAS HERAS, Esteban. “Honor a quien cultiva su hacienda. Notas apasionadas sobre España, IV”. *Laye*, núm. 20 (1952), pp. 22-33.
- _____. “Entrevista de Juan F. Marsal”. En Juan F. Marsal. *Pensar bajo el franquismo. Intelectuales y política en la generación de los años cincuenta*. Península, Barcelona, 1979, pp. 229-252.
- PLA, José. “La situación del intelectual”. *Destino*, núm. 702 (1951), p. 5.
- _____. “Las generaciones y la generación que viene”. *Destino*, núm. 858 (1954), p. 7.
- POE, Edgar Allan. *Ensayos y críticas*. Pról. y trad. Julio Cortázar. Alianza, Madrid, 1973.
- _____. *Cuentos completos*. Ed. Thomas Ollive Mabbot y trad. Fernando Gutiérrez y Diego Navarro. Penguin, México, 2016.

- POGGIOLI, Renato. *Teoría del arte de vanguardia*. Trad. Rosa Chacel. Revista de Occidente, Madrid, 1964.
- PRESA GONZÁLEZ, Fernando. *La revista Espadaña en la poesía española de posguerra (1944-1950)*. Ayuntamiento de León, León, 1989.
- PROVENCIO, Pedro. *Poéticas españolas contemporáneas. La generación del 50*. Hiperión, Madrid, 1988.
- _____. “El grupo poético de los años 50. I. Una creciente heterogeneidad”. *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 503 (1992), 121-130.
- _____. “El grupo poético de los años 50. II. Otros parámetros, otras expectativas”. *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 512 (1993), pp. 57-70.
- PUIG, Arnald. “Hombre e historia”. *Dau al set*, núm. 1 (1948), pp. 1-3.
- _____. “Jean-Paul Sartre”. *Dau al set*, núm. 3 (1948), p. 24.
- RAMA, Ángel. *La ciudad letrada*. Pról. Eduardo Subirats y Erna von der Walde. Fineo, Madrid, 2009.
- RAMOS ORTEGA, Manuel J. *Las revistas literarias en España entre la Edad de Plata y el medio siglo. Una aproximación histórica*. Ediciones de la Torre, Madrid, 2001.
- RAÑA, R. “Veinticinco últimos años de la Generación del 50”. *Ínsula*, núm. 628 (1999).
- REDACCIÓN. “¡A la una..., a las dos..., a las tres!”. *La cerbatana*, núm. 1 (1945), p. 1.
- _____. “Aviso editorial”. *Laye*, núm. 11 (1951), p. 41.
- REDACCIÓN DE *THESAURUS*. “Entrevista a Jaime Gil de Biedma”. En Jaime Gil de Biedma. *Conversaciones*. Ed. Javier Pérez Escohotado. Austral, Madrid, 2015, pp. 229-239.
- REGÀS, Oriol. *Los años divinos*. Destino, Barcelona, 2010.

- RIAMBAU, ESTEVE Y CASIMIRO TORREIRO. *La gauche divine*. La escuela de Barcelona: el cine de la escuela de la gauche divine. Prol. Enrique Vila-Matas. Anagrama, Barcelona, 1999.
- RIBES, Francisco. *Antología consultada de la joven poesía española*. Mares, Valencia, 1952. _____. *Poesía última*. Taurus, Madrid, 1975 [1ª 1963].
- RIDRUEJO, Dionisio. “Excluyentes y comprensivos”, *Revista*, núm. 1 (1952), p. 5.
- _____. “La vida intelectual española en el primer decenio de la postguerra”. *Triunfo*, núm. 507 (1972), pp. 71-76.
- _____. *Materiales para una biografía*. Ed. Jordi Gracia. Fundación Santander Central Hispano, Madrid, 2005.
- _____. “Conciencia integradora de una generación”. En *Materiales para una biografía*. Ed. Jordi Gracia. Fundación Santander Central Hispano, Madrid, 2005, pp. 239-242.
- _____. *Casi unas memorias*. Península, Barcelona, 2007.
- RIERA, Carme. *La Escuela de Barcelona*. Anagrama, Barcelona, 1988.
- _____. “Prólogo”. En Jaime Gil de Biedma. *Las personas del verbo*. Lumen, Barcelona, 1998, pp. 7-16.
- _____. “Prólogo”. En José Agustín Goytisolo. *Los poemas son mi orgullo. Antología poética*. Lumen, Barcelona, 2003, pp. 7-25.
- y MUNÁRRIZ, Miguel. “Escribir fue un engaño. Palabras póstumas del poeta seriamente enfermo”. En Jaime Gil de Biedma. *Conversaciones*. Ed. Javier Pérez Escohotado. Austral, Madrid, 2015, pp. 241-246.
- RINGER, Fritz. *El ocaso de los mandarines alemanes*. Pomares-Corredor, Barcelona, 1995.
- RODRÍGUEZ, Claudio. “Unas notas sobre poesía”. En Francisco Ribes. *Poesía última*. Taurus, Madrid, 1975, pp. 87-92.

RODRÍGUEZ, Gracia. “Entrevista a Jaime Gil de Biedma. El oficio de escribir”. En Jaime Gil de Biedma. *Conversaciones*. Ed. Javier Pérez Escohotado. Austral, Madrid, 2015, pp. 195-205.

RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS, Julio. *Literatura fascista española*. 2 vols. Akal, Madrid, 1987.

ROGLAN, Joaquim. *Juan Marsé: periodismo perdido (Antología 1957-1978)*. Edhasa, Barcelona, 2012.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. *El contrato social. Emilio*. Prisa Innova, Madrid, 2009.

ROVIRA, Pere. *La poesía de Jaime Gil de Biedma*. Llibres del Mall, Barcelona, 1986.

_____. “Prólogo”. En Alfonso Costafreda. *Poesía completa*. Tusquets, Barcelona, 1990, pp. 9-26.

RUBIO, Fanny. *Las revistas poéticas españolas (1939-1975)*. Turner, Madrid, 1976.

y FALCÓ, José Luis. *Poesía española contemporánea: historia y antología (1939-1980)*. Alhambra, Madrid, 1981.

RUIZ CARNICER, Miguel Ángel. “La cultura del poder. Propaganda en la alta manera”. En Jordi Gracia y Miguel Ángel Ruiz Carnicer. *La España de Franco (1939-1975). Cultura y vida cotidiana*. Síntesis, Madrid, 2004, pp. 155-186.

_____. “Las fisuras en el sistema y el nacimiento de la disidencia”. En Jordi Gracia y Miguel Ángel Ruiz Carnicer. *La España de Franco (1939-1975). Cultura y vida cotidiana*. Síntesis, Madrid, 2004, pp. 201-238.

RUIZ CASANOVA, José Francisco. *Anthologos: poética de la antología poética*. Cátedra, Madrid, 2007.

SACRISTÁN, Manuel. “Entre sol y sol”. *Laye*, núm. 16 (1952), pp. 39-41.

_____. “Antístenes y la policía política”. *Laye*, núm. 3 (1950), s. p.

- SAHAGÚN, Carlos. "Notas sobre la poesía". En Francisco Ribes. *Poesía última*. Taurus, Madrid, 1975, pp. 119-126.
- SAID, Edward W. *Representaciones del intelectual*. Trad. Isidro Arias. Paidós, Barcelona, 1996.
- SALINAS, Jaime. *Travesías. Memorias (1925-1955)*. Tusquets, Barcelona, 2003.
- SALINAS, Pedro. "El concepto de generación literaria aplicado a la del 98". En *Literatura española siglo XX*. Alianza, Madrid, 2001, pp. 27-34.
- SÁNCHEZ PASCUAL, Andrés. "Introducción". En Friedrich Nietzsche. *Genealogía de la moral*. Ed. Andrés Sánchez Pascual. Alianza, Madrid, 2011, pp. 9-21.
- SÁNCHEZ ZAMORA, Rafael. "La vida de los libros. José Agustín Goytisolo: *Salmos al viento*". *Destino*, núm. 1129 (1959), p. 39.
- SANGER, Richard. "La codificación del sueño: el héroe en la poesía de Jaime Gil de Biedma". En Jaime Gil de Biedma. *El juego de hacer versos*. Litoral, Málaga, 1996, pp. 92-98.
- SARTRE, Jean-Paul. *Situations II*. Gallimard, Paris, 1948.
- _____. *¿Qué es la literatura?* Trad. Aurora Bernárdez. Losada, Buenos Aires, 2008.
- SAVATER, Fernando. "Seminario Vargas Llosa: Cultura, ideas, libertad". En Winston Manrique Sabogal, "De Nobel peruano a Nobel turco", *El País*, http://cultura.elpais.com/cultura/2016/03/30/actualidad/1459369176_9_8628.tmlcultura.elpais.com [30/03/2016]
- SAWA, Alejandro. *Iluminaciones en la sombra*. Pres. Andrés Trapiello y pról. Rubén Darío. Nórdica Libros, Madrid, 2009.
- SEGOVIA, Tomás. "Retórica y sociedad: cuatro poetas españoles". En *Ensayos. Actitudes/ Contracorrientes*. T. I. UAM, México, 1988, pp. 477-497.

- _____. *Alegatorio*. Ediciones Sin Nombre, México, 1996.
- SENNET, Richard. *El declive del hombre público*. Pról. Salvador Giner y trad. Gerardo Di Masso. Anagrama, Barcelona, 2011.
- _____. *El extranjero. Dos ensayos sobre el exilio*. Trad. Marco Aurelio Galmarini. Anagrama, Barcelona, 2014.
- SERRANO, Rodolfo. “La psiquiatría de Franco. En busca del ‘gen rojo’”,
http://elpais.com/diario/1996/01/07/espana/820969222_850215.html
 [14/08/2016]
- SILENTE. “El poeta Jaime Ferrán en el Seminario Boscán”. *Destino*, núm. 875 (1954), p. 24.
- _____. “El poeta Alfonso Costafreda en la Universidad”. *Destino*, núm. 879 (1954), p. 28.
- _____. “Homenaje a la memoria de don José Ortega y Gasset, en el Instituto de Estudios Hispánicos”. *Destino*, núm. 954 (1955), p. 35.
- SILVER, P. “Nueva poesía española: la generación Rodríguez-Brines”. *Ínsula*, núm. 270 (1969), pp. 1, 14.
- SPENDER, Stephen. “A un poeta español”. Trad. Jaime Gil de Biedma. *Caracola*, núms. 90-94 (1960), pp. 119-121.
- STEINER, George. *El castillo de Barba Azul. Aproximación a un nuevo concepto de cultura*. Trad. Alberto L. Budo. Gedisa, Barcelona, 2013.
- SYLVESTER, Santiago E. “Entrevista. Con Jaime Gil de Biedma: el lenguaje de la poesía y de la conversación”. En Jaime Gil de Biedma. *Conversaciones*. Ed. Javier Pérez Escohotado. Austral, Madrid, 2015, pp. 119-128.
- TÀPIES, Antoni. *Memòria personal*. Crítica, Barcelona, 1977.
- TEIXIDOR, Juan. “El poeta Eugenio Montale en Barcelona”. *Destino*, núm. 873 (1954), p. 20.

- TODOROV, Tzvetan. *El hombre desplazado*. Trad. Juana Salabert. Taurus, México, 2008.
- _____. *El espíritu de la Ilustración*. Trad. Noemí Sobregués. Galaxia Gutemberg/Círculo de Lectores, Barcelona, 2014.
- TORRE, Guillermo de. *Del 98 al Barroco*. Gredos, Madrid, 1969.
- TUÑÓN DE LARA, Manuel. *Medio siglo de cultura española (1885-1936)*. Tecnos, Madrid, 1971.
- _____. *Historia y realidad del poder. El poder y las "élites" en el primer tercio de la España del siglo XX*. Cuadernos para el diálogo, Madrid, 1973.
- _____. *El movimiento obrero en la historia de España*. 2 vols. Sarpe, Madrid, 1986.
- TURPIN, Enrique. "Cuentos". En Juan Marsé. *Cuentos completos*. Espasa-Calpe, Madrid, 2003, pp. 276-302.
- TUSQUETS, Esther. *Confesiones de una vieja dama indigna*. Bruguera, Barcelona, 2009.
- ULLÁN, José Miguel. "Respuestas a dos entrevistas". En José María Castellet. *Nueve novísimos poetas españoles. Apéndice documental*. Península, Barcelona, 2001, pp. 21-23.
- VALDÉS, Juan de. http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/dialogo-de-la-lengua-0/html/fede437e-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.html#I_0 [10/07/ 2017]
- VALENTE, José Ángel. "Laye. Un número". *Índice de Artes y Letras*, núms. 65-66 (1953), s. p.
- _____. "Conocimiento y comunicación". En Francisco Ribes. *Poesía última*. Taurus, Madrid, 1975, pp. 155-161.
- _____. *Ensayos. Obras completas*. T. II. Ed. Andrés Sánchez Robayna y recop. e introd. Claudio Rodríguez Fer. Galaxia Gutemberg/Círculo de Lectores, Barcelona, 2008.

VALÉRY, Paul. *El cementerio marino*. Trad. Jorge Guillén y pres. Antonio González de Lama. *Espadaña*, núm. 17 (1945), pp. 385-399.

VALVERDE, José María. “Once poemas de Rainer Maria Rilke”. *Espadaña*. Suplemento, núm. 9 (1944), pp. 199-206.

_____. “Dos visitas”. *Papeles de Son Armadans*, núms. XXXII-III (1958), pp. 328-331.

VARELA, Javier. *La novela de España. Los intelectuales y el problema de España*. Taurus, Madrid, 1999.

VARGAS LLOSA, Mario. *La civilización del espectáculo*. Alfaguara, México, 2012.

_____. *Elogio de la educación*. Taurus, México, 2016.

_____. *La llamada de la tribu*. Alfaguara, España, 2017.

VÁZQUEZ MONTALBÁN, Manuel. “Poética”. En José María Castellet. *Nueve novísimos poetas españoles*. Península, Barcelona, 2001, pp. 55-58.

_____. *Escritos subnormales*. Introd. Francesc Arroyo. Debolsillo, Barcelona, 2005.

VÁZQUEZ ZAMORA, Rafael. “Juan Goytisolo: *Duelo en el paraíso*”. *Destino*, núm. 1194 (1960), p. 43.

_____. “La fragua literaria. Juan García Hortelano”. *Destino*, núm. 1268 (1961), p. 48.

VICENS VIVES, Jaime. “Teoría de una generación”. *Destino*, núm. 887 (1954), p. 25.

VILA-MATAS, Enrique. *París no se acaba nunca*. Anagrama, Barcelona, 2003.

VILANOVA, Antonio. “La poesía de José Manuel Caballero Bonald”. *Destino*, núm. 892 (1954), p. 24.

_____. “Fiestas, de Juan Goytisolo”. *Destino*, núm. 1157 (1959), p. 39.

_____. “Nuevas amistades de J. García Hortelano”. *Destino*, núm. 1159 (1959), p. 40.

VILUMARA, Martín. “Palabras que no se lleva el viento”. *Triunfo*, núm. 582 (1973), p. 73.

- VILLAMANDOS, Alberto. *El discreto encanto de la subversión. Una crítica cultural de la gauche divine*. Laetoli, Pamplona, 2011.
- VILLENA, Luis Antonio de. *Corsarios de guante amarillo. Sobre el dandismo*. Tusquets, Barcelona, 1983.
- VVAA. *Versos para Antonio Machado*. Ruedo Ibérico, París, 1962.
- _____. *El cosmos de Antagonía*. Anagrama, Barcelona, 1983.
- WILDE, Oscar. *Obras completas*. Ed. Julio Gómez de la Serna. Aguilar, Madrid, 1966.
- WILSON, Edmund. *El castillo de Axel. Estudios sobre literatura imaginativo de 1870-1930*. Trad. Luis Maristany. CUPSA, Madrid, 1969.
- WINOCK, Michel. *El siglo de los intelectuales*. Trad. Ana Herrera. Edhasa, Barcelona, 2010.
- XIRAU, Ramón. “Saludo a España peregrina en su edición facsimilar”. En *España peregrina. Edición facsimilar de todos los números publicados (1-9) mas el número 10 que permanecía inédito*. Alejandro Finisterre, México, 1977, pp. VII-IX.
- ZAMACOIS, Eduardo. *Años de miseria y risas. Autobiografía 1893-1916*. Renacimiento, Madrid, s. f.
- ZOLA, Émile. *Yo acuso. La verdad en marcha*. Trad. José Elías. Tusquets, Barcelona, 1998.