

La crisis cultural de la transición y el supuesto modelo francés

Bernard BESSIÈRE
Universidad de Aix-Marseille

1. ¿Significó la desaparición del régimen franquista una era nueva para la cultura?

La muerte del general Franco y el consiguiente y rápido desmantelamiento del aparato institucional de la dictadura supusieron un cambio rotundo en la mayor parte de los aspectos de la vida política, social y cultural del país.

En el sector cultural, la realidad más dramática y palpable de los casi cuarenta años de poder autoritario fue, sin lugar a dudas, el fenómeno de la censura, una censura que surgió ya durante la contienda civil con la brutal *Ley de Prensa* que redactó Serrano Súñer, en abril de 1938 y que tardó 28 años en ser suavizada por la *Ley de Prensa e Imprenta* redactada por el otrora responsable del Ministerio de Información y Turismo, Manuel Fraga Iribarne.

A pesar del nada desdeñable avance que suponía la reforma de Fraga, el artículo 2º de dicha ley confirmaba que la autoridad seguiría condenando con rigor cualquier ataque contra « el respeto a la verdad y a la moralidad » y proclamaba « el acatamiento a los principios del Movimiento Nacional y otras *Leyes Fundamentales* » y también « la defensa de la intimidad de las personas y el honor personal y familiar. » Este texto, ambiguo por cierto, inauguraba una situación inédita en la que periodistas e intelectuales no sabían, a ciencia cierta, lo que tenían derecho a escribir, y tampoco lo que prohibía la nueva ley. Pero lo más grave, a nivel ético, era que una tendencia a la autocensura venía a sustituir a la recién desaparecida censura previa impuesta desde el poder.

Este fenómeno fue interpretado por los escritores como una auténtica humillación. Así lo atestigua una encuesta publicada por Antonio Beneyto un mes antes de la muerte del general Franco, en la que se consultaba a cuarenta y tres escritores de todas tendencias¹. A excepción de los intelectuales afines al régimen —Ricardo de la Cierva, José María Pemán entre otros—, todos definen las nuevas relaciones escritor-poder como un juego de escondite con una Administración paternalista y demagógica. Así, Buero Vallejo afirma: « La enfermedad de la censura previa era probablemente preferible a la autocensura. » Por su parte, Francisco Candel explica que « la censura a lo Arias Salgado era mucho más clara. En cambio la de Fraga y sus sucesores es más sutil ya que a los censores ya no les toca censurar lo que los mismos autores han censurado. ¡Es una trampa genial! »

Bien sabido es que tanto las modalidades de la censura como las metas que ésta se asignaba han sufrido —eso sí siempre dentro de las limitaciones propias de una dictadura militar— una relativa evolución en función de las sucesivas realidades sociológicas, de las mutaciones del nivel de vida, de los gustos de los españoles y también en función de los avatares políticos propios del franquismo.

Así, dentro del Movimiento Nacional la progresiva pérdida de influencia de las « camisas viejas » de Falange desde finales de la década de los cincuenta y el creciente protagonismo del sector tecnócrata encarnado por el *Opus Dei*, tuvieron evidentes

¹ BENEYTO Antonio (1975). *Censura y política en los escritores españoles*. Barcelona: Euros.

reperusiones incluso en la « política cultural » del régimen si es que esta expresión es pertinente.

La estructuración del aparato censorial, su evolución y también los estragos que éste acarreó en la creación y la mentalidad de sucesivas generaciones de ciudadanos españoles fueron, desde los primeros tiempos de la Transición democrática² hasta los años noventa, objeto de sucesivos estudios publicados por autores de distinta procedencia: periodistas, historiadores, sociólogos, psiquiatras, etc³. A veces, dichas monografías se dedicaron a los aspectos puramente estadísticos del fenómeno de la censura, otras veces abarcaban la propia estructuración administrativo-legal del aparato censorial —por ejemplo el papel predominante del MIT y de sus delegados provinciales— y, en otros casos, se interesaban por las consecuencias estéticas, literarias, científicas e incluso éticas y psicológicas de lo que significó el control férreo de la circulación de la información y de la expresión intelectual y artística.

No obstante, a nivel puramente temático y estético, sería erróneo pensar que la muerte del « Caudillo » significara una repentina línea de fractura en la trayectoria de los creadores entre un « antes » y un « después » —con excepción, probablemente, del caso de los cineastas y dramaturgos. En varias ocasiones, Manuel Vázquez Montalbán denunció el espejismo de una supuesta « línea de demarcación » que pretendiera evidenciar el paso de una época a otra. El rumbo de la creación intelectual y artística, explicaba el padre de Carvalho, no cambió brutalmente de la noche a la mañana y los novelistas, artistas, poetas, pintores o arquitectos que en los años del tardofranquismo se empeñaban en crear y en imaginar, no tuvieron por qué modificar radicalmente su enfoque temático o estético a raíz de la muerte de un dictador. Por descontado, una obra elaborada con paciencia y tesón desde los años 50 o 60 no tenía por qué sufrir una mutación radical de un día para otro por el mero hecho de la desaparición del anterior Jefe del Estado.

Además, en los primeros años de la Transición, fue cuando todo un sector de la crítica que podríamos calificar de « derechista » o « involucionista », no dudó en mofarse de aquellos escritores progresistas supuestamente censurados por el anterior régimen. Esta actitud también la denunció el propio Vázquez Montalbán en 1986:

A los escritores de la transición se les colocó en cierto sentido una pistola en el pecho, pidiéndoles que sacasen de los cajones las obras maestras prohibidas por el franquismo, en aquel juego un tanto macabro, de suponer que por el hecho de morir Franco teníamos en el cajón, bajo la prohibición de publicarlo, *El Proceso* de Kafka o El

² Entendemos aquí los años 1976-1982: desde el nombramiento de Adolfo Suárez hasta la llegada al poder del PSOE de Felipe González.

³ Entre las publicaciones de los años 70 y 80, cabe destacar [aquí por orden cronológico de publicación]: CISQUELLA Georgina, José Luis ERVITI (1977). *Diez años de represión cultural. La censura de libros durante la ley de Prensa*. Barcelona: Anagrama; CASTELLET José María [dir.] (1977). *La Cultura bajo el franquismo*. Barcelona: Ed. del bolsillo; ABELLÁN Manuel (1979). “Análisis cuantitativo de la censura bajo el franquismo [1955-1976]”. *Sistema*, 75-89; GARCÍA JIMÉNEZ Jesús (1980). *Radiotelevisión y política cultural en el franquismo*. Madrid: CSIC-Instituto Balmes de Sociología; GUBERN Román (1981). *Función política y ordenamiento jurídico bajo el franquismo*. Barcelona: Península.; GONZALO Teodoro (1981). *Aspectos jurídicos de la censura cinematográfica en España, con especial referencia a 1936-1977*. Madrid: Ed. de la Universidad Complutense, etc. Véase también la abundante bibliografía sobre censura y prensa propuesta por RENAUDET Isabelle (2003). *Un Parlement de papier*. Madrid: Casa de Velázquez [más concretamente las páginas 454-455.]

Quijote de Cervantes o las obras mejores de Proust y que una vez muerto Franco abríamos los cajones precipitadamente y todo esto saldría, demostrando todo lo que la dictadura nos había reprimido o demostrando cómo podía cambiar nuestro talento creador por el hecho de que hubiera desaparecido el dictador⁴.

Con motivo de un encuentro europeo convocado en marzo de 1993 por la revista *El Urogallo*, el mismo Montalbán volvía a fustigar este provocador ejercicio de mala fe, tomando el ejemplo de la transición política del Este tras la caída del muro de Berlín:

Es curioso que, como he leído en la prensa, un escritor húngaro contase que a los escritores húngaros les pidieron, al día siguiente de la caída del muro de Berlín, que sacasen las obras geniales que tenían en los cajones de la mesa; en España se nos pidió también el día 21 de noviembre de 1975, al día siguiente de la muerte de Franco, que sacásemos las obras geniales que habíamos escrito y que no habíamos podido publicar bajo la dictadura. Evidentemente no las habíamos escrito... y además tenemos que tener en cuenta que, si en España hubiéramos podido considerar la relación que hay entre esplendor literario y libertad social y libertad histórica, la literatura española no existiría, porque los períodos de libertad y los períodos de democracia social establecida han sido excepciones y en cambio la dictadura ha sido la regla de toda nuestra historia⁵.

Así, para contestar brevemente la pregunta que encabezaba el presente apartado, a saber si la desaparición del régimen franquista abrió una era enteramente inédita en el contexto de la creación, diremos que la consabida fecha de 1975 tiene un valor relativo.

En cambio, desde el punto de vista de lo que llamaremos la sociología cultural — condiciones de creación y de difusión, contenido del consumo cultural, relación escritor-poder y horizonte de espera del público— el final del anterior régimen significó, a todas luces, una mutación decisiva. ¿Quién puede dudarlo? Entre 1976 y 1980, desapareció progresivamente la censura que había sido atenuada ya en los últimos años de la dictadura; se autorizaron todos los temas; regresaron a España los ilustres supervivientes del exilio; se difundieron ya sin trabas los libros prohibidos o no publicados y se rompió definitivamente la vergonzosa dicotomía entre « creación del interior » y « creación del exterior ».

No obstante, por decisivas que fueran las mutaciones que conoció la sociedad española, éstas, por tomar el ejemplo de la literatura o de las artes plásticas no influyeron profundamente en la manera de escribir de los novelistas y tampoco en los temas que eligieron los pintores. Y esto porque pese al estancamiento de la España franquista, la transición estética e intelectual había empezado una década antes de la muerte del dictador, de forma clandestina pero irreprimible.

2. La cultura española en 1976: ¿un páramo espiritual?

En tiempos del dictador, la prensa independiente —*Triunfo*, *El Ciervo*, *Oriflama*, *Gaceta Universitaria*, *Andalán*, *Serra d'Or*, *Destino* o *Presència*— acosada por los censores del MIT, raras veces podía permitirse el lujo de publicar balances críticos del estado de la cultura bajo el franquismo. Entre las publicaciones periódicas que se atrevieron a proponer análisis globales, cabe mencionar un número de *Cuadernos para el diálogo* de 1967 y sobre todo, en agosto de 1974, una serie de trece artículos de dicha

⁴ CHIAPELLI [dir.] (1986). *Política y literatura*. Caja de Ahorros de Zaragoza.

⁵ *El Urogallo*, marzo de 1993, p. 181.

revista que habían liderado sucesivamente Joaquín RuizJiménez y Pedro Altares⁶. Curiosamente, como observa Isabelle Renaudet⁷, entre las treinta principales revistas de contenido cultural condenadas 1966 y 1975 por la Dirección General de Prensa del MIT, tan sólo una, *Indice*, reivindicaba abiertamente el calificativo de « cultural »...

Si bien lo que imperaba en España, salvo raras excepciones, era el silencio tocante a la producción de la cultura española del exilio, en los países europeos, el desconocimiento del público cultivado relativo a la creación del interior era casi total, incluso para el colectivo español del exilio. Así, en febrero de 1975, unos meses tan sólo antes de la muerte de Franco, con motivo de una conferencia que pronunció Vázquez Montalbán en Berlín, éste pudo comprobar que el grupo de españoles que había acudido a la ponencia venía a escuchar a un « periodista de *Triunfo* » y no a un representante de unas Letras españolas... de las que ignoraban casi todo.

Uno de los méritos de la revista *Triunfo* fue el haber intentado romper el muro de silencio que el régimen había ido elevando entre el público y la creación española del exterior. Así, a partir de 1968, el periodista José María Moreno Galván se comprometió a evocar esporádicamente la obra de unos destacados exiliados « rojos » como Jorge Semprún, Rafael Alberti, Ramón Sender o Pablo Picasso. Asimismo, en el verano de 1975, *Triunfo* cedía la palabra a Jean-Paul Sartre en tres reportajes consecutivos titulados « Sartre por Sartre: I- Balance a los sesenta años » [nº666, 05/07/75]; « II- Sigo siendo un anarquista » [nº667, 12/07/75] y « III- Que otros tomen el relevo » [nº668, 19/07/75]. Nunca, hasta la fecha, el escritor y filósofo francés, inspirador y referencia para varias generaciones de intelectuales franceses, había tenido la oportunidad de dirigirse directamente a los lectores españoles a través de una revista de este tipo.

El ensañamiento que manifestó el régimen en imposibilitar, en la medida de lo posible, las relaciones entre el público español y las corrientes europeas, y singularmente francesas, fue constante. Así, en un expediente relativo a la « nueva izquierda en España », emitido por la Presidencia del Gobierno de 1969, se condenaba el talante europeísta de la revista de Ruiz Jiménez en estos términos:

Cinco años tras su creación la revista *Cuadernos para el diálogo* se ha caracterizado por [...] su apertura a todas las corrientes ideológicas opuestas al franquismo y a sus soluciones; su contacto permanente con las líneas internacionales del pensamiento más extremista.

Como lo afirma Isabelle Renaudet:

Cuando los valores defendidos por el régimen eran esencialmente nacionales, la prensa de oposición tomó incansablemente el relevo de una cultura cosmopolita, internacional, sin fronteras [...]. La temática cultural supuso, en realidad, un espacio de libertad para las publicaciones antifranquistas con las que las invistieron, tanto más gustosos cuanto que La censura no hacía más que raras incursiones, a saber, cuando los ataques al régimen eran demasiado explícitos.

⁶ Posteriormente, dicho número extra fue publicado por CASTELLET Josep María [dir.] (1977). *La Cultura bajo el franquismo*. Barcelona: Ediciones de Bolsillo.

⁷ *Un Parlement de papier*, op. cit. p. 35.

De ahí el carácter pionero del número 92 de la revista *Reseña*, publicado en febrero de 1976, es decir cuando el franquista Arias Navarro asumía todavía la Presidencia del gobierno. Este número cuyo larga encuesta llevaba el título de « Cultura española y cultura mundial » abordaba de lleno el tema que nos proponemos abarcar aquí.

Considerando la calidad de las opiniones vertidas por los escritores que se expresaron en esa ocasión, opiniones que mencionaremos a continuación, no dudamos en afirmar que este número de *Reseña* fue un auténtico acontecimiento cultural en la medida en que el balance propuesto permite formarse una idea precisa de la opinión de destacados miembros de la cultura sobre el significado de la creación nacional y su relación con la cultura extranjera al salir de la dictadura.

Las tres preguntas hechas a esos escritores —entre otros Antonio Buero Vallejo, Blas de Otero, Esther Tusquets, Francisco Umbral, Camilo José Cela, Manuel Andújar, Carlos Barral, Miguel Delibes, Francisco Nieva, José Manuel Caballero Bonald, etc— fueron las siguientes:

- 1- ¿En qué medida cree usted que la cultura mundial de los últimos años se refleja en la cultura española como presencia e influencia?
- 2- En concreto, ¿qué obras, autores y acontecimientos ausentes de nuestro ámbito cultural cree usted que merecen destacarse y por qué motivos específicos?
- 3- La falta de originalidad —salvo excepciones— que domina nuestra producción cultural
¿Puede deberse a estas ausencias anteriormente citadas o, por el contrario, a motivos peculiares de nuestra idiosincrasia cultural?

En cuanto al editorial titulado « Condiciones para una nueva cultura » que abre dicho número de *Reseña*, se presentaba como un auténtico manifiesto cultural. De allí su interés indiscutible dentro del tema que aquí abordamos. Como introducción a los sucesivos puntos programáticos, escribe el editor jefe Sergio Gómez Parra:

No existen poderosas razones para el optimismo indiscriminado: hasta tal punto los atavismos perjudiciales de estos recientes treinta años y otros anteriores casi más peligrosos, por más humillantes, siguen gravitando en estos días rosados [...]. El optimismo, pues, radica en la capacidad que tengamos para erradicar las causas del pesimismo y abrirnos así a creatividades casi inéditas, en lugar de permanecer anclados en la queja fácil por sistemática y perezosa.

Y, a continuación, viene una lista de cuatro apartados que o bien denuncian la tradición de anquilosamiento intelectual propia de una España frustrada por cuatro décadas de dictadura o bien proponen que se adpoten nuevas posturas intelectuales:

Tal capacidad se concreta en unas condiciones que nos atrevemos a enumerar:

1º) Debe evitarse toda hibernación, discriminación y censura de obras, autores y acontecimientos para inaugurar una época de absoluta libertad expresiva [...] que debiera comenzar por una amnistía cultural acogedora de todo lo prohibido en los últimos años. Leer *Si te dicen que caí* de Marsé, visionar *Canciones para después de una guerra* de Patino, contemplar *Tragicomedia del serenísimo príncipe Don Carlos* de Muñiz, por citar unos pocos ejemplos solamente españoles, son puntos de arranque inevitables si deseamos olvidar de verdad una concepción autoritaria y paternalista, además de inhumana, de la expresión artística en nuestro país.

2) Debe evitarse la ruptura con nuestra propia tradición y el pretendido retorno a un aniquilante primitivismo que, en definitiva, y porque el hombre siempre necesita raíces, nos pone en manos de un adolescente mimetismo extranjerizante que aumenta nuestro ya bien cebado complejo de inferioridad intelectual. En su lugar, volvamos la sensibilidad a un clasicismo español de inagotable riqueza, donde asimilar y criticar nuestras propias características como nación formada por varios pueblos.

3) [...].

4) Debe evitarse, por fin, el enclaustramiento obsesivo junto a los fantasmas de instancias nacionales inmediatas, que conduce al olvido de la cultura mundial, sin la que nos constituimos en isla perdida, vacío espacio de intenciones, hallazgos y personas que, en el hoy cultural, significan la fecundante ruptura precisamente por haber hecho de la válida tradición un factor de dinamismo temporal. Que penetre el extranjero para conocerlo. Que salgamos al extranjero para que nos conozcan. Que, en fin, sepamos penetrar a través de nuestro inmediato hasta novedades ulteriores para recuperarlo con nuevos elementos de comprensión y expresión. Seguir encerrados en nuestro urgente jardín, no conduce a nada.

Como queda bien patente, el editorial aboga por el carácter urgente de una doble postura complementaria: reivindicar lo fundamentalmente español pero sin renunciar a la necesidad de abrirse al extranjero. Y finalmente, darse a conocer: « Que penetre el extranjero para conocerlo. Que salgamos al extranjero para que nos conozcan ». A todas luces, una propuesta en dos movimientos que suena como un eco unamuniano...

3. Una ignorancia recíproca

La lectura de las sustanciales respuestas ofrecidas por los escritores entrevistados por *Reseña* evidencia, entre otros rasgos, el escaso eco que, en aquellos primeros meses de Transición democrática, parecía tener en España la creación francesa. En la mayoría de los casos, se alude más bien a autores anglosajones como Howl, Allen Ginsberg, Zbigniew Herbert, Peter Brook, Peter Stein, Klaus Grubber o italianos como Ronconi o Zeffirelli. Tan sólo uno de los entrevistados menciona el festival de teatro de Nancy — fundado por Jack Lang— pero sin mencionar siquiera a ningún autor francés en concreto.

A estas conclusiones —sin duda decepcionantes para un lector francés— se pueden aducir varias explicaciones. O bien los escritores —aquí esencialmente novelistas, poetas y dramaturgos— desconocían la creación francesa, o bien, aunque conociéndola, la infravaloraban o descartaban. En ambas hipótesis, el escasísimo interés por lo francés traducía un auténtico desamor, y se basaba, en realidad, en una ignorancia recíproca. Intentemos comprender cuáles son los motivos de este lamentable fenómeno.

Bien sabido es que el « exilio republicano » inmediatamente posterior a la victoria del bando nacional, significó una ruptura trágica en el extraordinario ímpetu creativo de la generación de la República que José Carlos Mainer asimiló a una « Edad de plata ». Porque temían por su vida, la mayor parte de los escritores, artistas e intelectuales comprometidos con la República que seguían vivos emprendieron el doloroso y caótico camino hacia el exilio, lo cual significó una auténtica sangría para la creación española. De éstos, un nutrido colectivo se instaló temporal o definitivamente en Francia. Pero, conforme iban pasando los años, vieron cómo se fortalecía el régimen franquista y cómo las potencias extranjeras —Estados Unidos e Inglaterra a la cabeza— y los organismos internacionales —ONU, UNESCO— iban respaldando definitivamente al régimen del general Franco.

Conforme iba transcurriendo el tiempo, muchos observadores extranjeros perdieron interés por el devenir de España y, por consiguiente, por la creación que se

practicaba en este país del sur de Europa. Por su parte, el público francés incluso se persuadió de que un país sometido a una dictadura militar no podía generar una creación fecunda y original.

Hasta bien entrados los años sesenta, la idea que el público francés culto o hispanófilo seguía teniendo de la cultura española era muy restringida: de un lado, estaban los míticos « ausentes » de la generación de la República —Federico García Lorca, Miguel Hernández, Antonio Machado, Ortega, Falla— y, del otro, los prestigiosos representantes que seguían creando en el exilio: Pablo Picasso, Rafael Alberti, Pau Casals, Luis Buñuel, Fernando Arrabal, etc. Además, las editoriales antifranquistas asentadas en París —por ejemplo el Ruedo Ibérico que publicó entre 1961 y 1982 o las actividades vinculadas a la Librairie des Editions Espagnoles alrededor de Juan Goytisolo, Tuñón de Lara, Francisco Fernández Santos, Roberto Mesa o Paco Farreras— no siempre conseguía despertar el interés del público francés por « la España del interior ».

Por otra parte, debido a los efectos mutilantes de la censura, los novelistas, dramaturgos y poetas de España no tenían un acceso fácil a lo más valioso de la producción francesa. Pero cabe precisar que el contexto cultural no fue uniforme en todos los sectores de creación. Así, el caso de las artes plásticas fue algo peculiar ya que los artistas de las dos principales corrientes informalistas —*Dau al set*: Tàpies, Cuixart, Guinovart, Brossa, etc.— y *El Paso* —Saura, Millares, Canogar, Feito, etc.— no dejaron nunca de mantener contactos amistosos y creativos con los artistas europeos y más concretamente franceses. El caso del maestro español del *Pop Art*, Eduardo Arroyo, fue más patente todavía: en los años sesenta, desde París adonde él se había trasladado, colaboró estrechamente en las experiencias de « la Nouvelle Figuration » francesa encabezada por Gilles Aillaud y Antonio Recalcati.

Así pues, si bien poquísimos lectores franceses —fuera del público universitario— leían las novelas de Miguel Delibes, Camilo José Cela, Juan Marsé o Juan Goytisolo o si bien pocos adictos al teatro conocían los dramas de Alfonso Sastre o de Antonio Buero Vallejo, en cambio los cuadros de Eduardo Arroyo, Equipo Crónica, Antoni Tàpies o Antonio Saura solían viajar a través de bienales, ferias o exposiciones... que incluso el propio régimen franquista costeaba, por puro « interés de imagen ». Asimismo, ciertas películas —unas veces autocensuradas desde antes de su rodaje, según la normativa de la *Ley Fraga*— llegaban a algunas pantallas francesas a través de festivales que las galardoneaban. Así les ocurrió a los filmes de Carlos Saura, Juan Antonio Bardem o Luis García Berlanga⁸.

Pero, repitémoslo, el caso de los cineastas y de los pintores fue muy particular. De modo general, debido al escaso interés despertado en Europa por la creación española « del interior » y también a los sempiternos efectos de la censura, los intelectuales españoles solían salir poco de España. Emblemático fue el caso del suceso que el régimen franquista bautizó despectivamente el « contubernio de Munich ». En efecto, a raíz de la celebración del Congreso del Movimiento Europeo, unos 118 intelectuales y profesionales españoles —38 de ellos residentes en el extranjero— acudieron en junio de 1962 a esta ciudad alemana para participar en mesas redondas cuyo tema era el devenir

⁸ El caso de Luis Buñuel no entra en nuestro enfoque por haber realizado el maestro de Calanda el 90% de su obra cinematográfica fuera de España y pertenecer así, de alguna manera, a la « creación del exilio ».

de la integración europea de España. La respuesta del régimen fue fulminante: la mayor parte de los participantes fueron condenados al exilio o al confinamiento en el interior del país...

En el sector de la investigación y del acceso del mundo universitario a las publicaciones francesas, la situación, en el campo de las ciencias humanas, por ejemplo, fue de gran ignorancia hasta los años sesenta. Así varias generaciones de profesores, investigadores y estudiantes conocieron de manera fragmentaria la riquísima producción de la escuela francesa. Nos referimos a la corriente filosófica [Althusser, Sartre, Derrida, Deleuze, Ricœur, Lyotard] al estructuralismo [Lévy-Strauss], a la narratología [Barthes, Genette, Kristeva], a la sociología [Bourdieu], a la ciencia histórica [Bloch, Lefebvre, Braudel, Le Goff, Duby] o al psicoanálisis [Lacan].

Pero, como es bien sabido, la « cultura de élite » —esto es universitaria, literaria, clásica, o como se quiera denominar— no encarna la exclusividad de la realidad cultural de un país. También merecen atención y respeto las expresiones espontáneas de la cultura popular cuyos mejores frutos exigen que se le puedan compaginar con lo que José Luis López Aranguren llamaba la « cultura establecida ».

Así, llama la atención el que el dinámico y fecundo ímpetu creativo de la Movida madrileña que ocupó todo el terreno mediático entre los años 1976 y 1986 ignoró totalmente la influencia extranjera y en particular la francesa.

No cabe definir aquí los características de la Movida en sus vertientes sociológicas, estéticas e ideológicas⁹ y nos contentaremos con unas consideraciones generales sobre el espíritu de este movimiento que nació en el contexto *underground* del Madrid del tardofranquismo, pero que sólo en 1976 gozó de una auténtica visibilidad mediática hasta convertirse en emblema ineludible de la « posmodernidad a la española ».

Durante más de un siglo —esto es, entre los años 1850 y 1960 aproximadamente— Francia fue el escenario de sucesivas revoluciones estéticas que se proclamaron a golpe de manifiestos. Esta « tradición de la modernidad » como la llamó Jürgen Habermas, y que ningún otro país encarnó mejor que Francia, hizo de la patria de Víctor Hugo y de Jean-Paul Sartre el crisol de la mayor parte de las vanguardias novelescas, poéticas, teatrales, pictóricas o filosóficas, desde el romanticismo hasta el existencialismo pasando por el naturalismo, el impresionismo, el cubismo, el fauvismo, el surrealismo, el estructuralismo, la « Nouvelle vague », el teatro de lo absurdo, etc.

Precisamente por ser un movimiento cultural espontáneo y popular, la Movida prescindió de cualquier tipo de modelo. La única influencia que aceptó —y reivindicó, incluso— fue lo genuino, es decir lo castizo y más precisamente lo madrileño. La Movida no fue ni una escuela, ni una corriente sino algo que la lengua francesa plasma perfectamente mediante palabras como *mouvance* o *air du temps*... unas expresiones que, desgraciadamente, no tienen equivalentes en castellano. En líneas generales, los principales creadores de la Movida —cineastas, músicos, dramaturgos, pintores, diseñadores, modistos— hicieron caso omiso de las influencias extranjeras, con excepción, en música y en pintura esencialmente, del reconocimiento de una cierta huella anglosajona.

⁹ Véanse nuestras anteriores publicaciones: BESSIÈRE Bernard (1992). *La culture espagnole. Les mutations culturelles de l'après-franquisme*. Paris: L'Harmattan; BESSIÈRE Bernard (1995). *Vingt ans de création espagnole [1975-1995]*. Paris: Nathan Université, coll. « 128 ».

Desde Madrid —y más concretamente desde unos determinados barrios de la « Villa y Corte » como Malasaña, Chueca, Dos de Mayo o Lavapiés, se generó una creación que se iba nutriendo de valores genuinos inspirados tanto en el rechazo definitivo del « viejo mundo franquista » como en una práctica profundamente hispana de la espontaneidad, la creatividad y la convivencia. En clara ruptura con la « tradición de la modernidad » que, como acabamos de ver, en Francia más que en cualquier otro país occidental, supuso el surgimiento inagotable de corrientes estéticas que pretendían desbancar a anteriores vanguardias, la Movida se definió como una « posmodernidad » capaz de integrar a la par las expresiones más recientes de la creación y unas cuantas formas artísticas tradicionales que incluso no renegaban del *kitsch*. De ahí el variopinto y a veces estrafalario crisol madrileño que le mereció tantas críticas e incluso desprecios por parte de la élite de la « cultura establecida » que sólo veía frivolidad y trivialidad en las manifestaciones de la Movida. En resumidas cuentas, fue la década del tan denostado « Todo vale » que ilustró la mítica revista *La Luna de Madrid* hasta su desaparición de los quioscos en 1986. En realidad, el impulso de creación cultural de una Movida más bien ácrata y carente de criterios estéticos, significó una triple revancha —sin duda más inconsciente que consciente, por carecer esta *mouvance* de cualquier manifiesto e ideología —: contra la vieja España del franquismo; contra Barcelona —hasta la fecha capital de todas las vanguardias—; y, siendo este aspecto el que más nos interesa aquí, contra lo extranjero como fuente de inspiración.

Así se comprende cómo y por qué, durante el lustro de la Transición [1976-1982] la impronta cultural del país vecino fue casi insignificante a nivel de inspiración y creación. Al cabo de dos siglos y medio de influencia directa —el XVIII de los Ilustrados afrancesados, el XIX de los liberales y el primer tercio del XX—, Francia perdía brutalmente el *leadership* de la influencia cultural en España.

Puede que a estos fenómenos se hayan añadido otros, de índole más psicológica y cuyas consecuencias son difíciles de medir, como es el recelo a un país tradicionalmente engreído en su supuesta « grandeur » y que, además, se había portado muy mal con la España republicana: « Pacto de no intervención » que Blum firmó en 1936 con Inglaterra y para mayor *inri*, campos de concentración para refugiados españoles en 1939. Hay hechos y posturas que no se olvidan... y todavía más entre la *intelligentsia* progresista tan nutrida de ideales humanistas.

En conclusión a este apartado diremos que, tanto entre los grandes nombres de la « alta cultura » española —cuyos miembros más señeros se expresaron en 1976 en el mencionado número de la revista *Reseña*— como entre los creadores más activos de la Movida, la influencia francesa fue escasísima. Para limitarnos al muestrario de las estrellas de la Movida, dicha influencia resultó insignificante en el cine de Pedro Almodóvar, en la pintura de Cessepe, Javier de Juan o Pérez Villalta, en las canciones de Alaska, en el teatro de Alonso de Santos o de las compañías *underground*, en la fotografía de García Alix o de Ouka Lele o en los diseños de Mariscal, Agatha Ruiz de la Prada, Sybilla o Adolfo Domínguez, sin siquiera referirnos a las novelas de Francisco Umbral o la poesía de Ana Rosetti.

4. Realidad y contenido de la influencia francesa

No obstante, sería erróneo afirmar que en los años de la Transición democrática la influencia cultural francesa fue nula. Si bien los creadores —tanto el sector de la cultura

establecida como el contexto de la Movida— infravaloraron la impronta francesa, la cosa fue probablemente distinta en otro sector que, en aquellos años de profundo cambio institucional, asumió un papel destacado: el de la gestión política de la cultura.

En julio de 1977, en la dinámica de la victoria de UCD, el presidente Adolfo Suárez hizo aprobar por el Consejo de Ministros una reforma profunda de la Administración del Estado. Entre los cambios fundamentales que se fueron llevando a cabo, se creó el primer Ministerio de Cultura [y Bienestar] de la historia de España. Al frente de este Ministerio, Suárez nombró a Pío Cabanillas, uno de los políticos que, en el último gobierno de Franco, habían encarnado la corriente « aperturista ». De ahí esta pregunta ¿Representó la creación del Ministerio de Cultura una prueba de la influencia francesa? La respuesta es compleja y tiene que ser matizada por la realidad del contenido « cultural » de sendos textos constitucionales.

Creemos que aunque la *Constitución* de la V República francesa no alude al tema de la cultura en ninguno de sus artículos —cuando la española de 1978 presta una atención excepcional a este tema—, el modelo francés de un Ministerio de Asuntos Culturales al frente del cual de Gaulle nombró en 1958 a uno de los intelectuales más prestigiosos de la Francia de la época, André Malraux —que se mantuvo en el puesto durante más de diez años— bien pudo haber influido en la decisión de Adolfo Suárez.

En la *Constitución* de Monarquía parlamentaria, numerosos son los artículos que contemplan de modo general o particular el derecho al saber: ciencia, educación, cultura. Véanse al respecto los artículos 9.2, 27.1, 27.2, 44.1, 44.2, 46, 48 y 50. A todas luces, este influjo no hay que buscarlo del lado de Francia sino de la propia tradición española: concretamente, la *Constitución* republicana de diciembre de 1931, en particular los artículos 45 y 48 que definían el « servicio de la cultura » como « un deber del Estado ». Asimismo, otra posible influencia ha de buscarse del lado de la *Constitución* portuguesa de abril de 1976. Efectivamente, la carta magna portuguesa —redactada, recordémoslo, en similares circunstancias posdictatoriales pero en un contexto de ruptura, cuando el contexto español era de consenso— contempla el tema de la cultura en varios apartados de su artículo 70.

De todos es bien sabido que uno de los aspectos básicos del dispositivo constitucional español fue el reconocimiento del derecho de las lenguas y culturas vernáculas [art. 3.1, 3.2, 3.3] y la organización autonómica del territorio que supusieron una gestión descentralizada de la cultura en la España posfranquista. Entre los años 1979 y 1983, de acuerdo con el doble proceso por el que optaron las Comunidades Autónomas —referéndum o adopción por los parlamentos autonómicos— se votaron los 17 estatutos de autonomía que proclamaban la gestión regional de la cultura y también, en muchos casos, de su sistema educativo. Pero antes ya de estas fechas, las elecciones municipales de 1979 habían inspirado un potente movimiento de iniciativa cultural entre los primeros Ayuntamientos democráticos.

Por ser más visible que cualquier otro, el caso de Madrid y del compromiso personal de su alcalde Enrique Tierno Galván con la generación de la Movida será ejemplar. Así, a nivel territorial se establecía una competencia compartida en materia de política cultural y, gracias a su dinamismo, el nuevo contexto del Estado de las Autonomías permitirá a España disponer de una red de equipamientos culturales — auditorios, museos, archivos, bibliotecas— que subsanará definitivamente el subdesarrollo cultural de la era franquista.

¡Nada más alejados de la mentalidad jacobina francesa como los supuestos descentralizadores y regionalistas que inspiraron la redacción de la *Constitución* española de diciembre de 1978 y la de los estatutos de autonomía!

No obstante, si bien, en el caso del texto constitucional español, la influencia francesa fue nula, no fue así, en nuestra opinión, con la creación en 1977 del Ministerio de Cultura que precede de un año el referéndum popular que lo adoptó con abrumadora mayoría [88% de los votos expresados]. Es muy probable que el presidente del gobierno español sintiera la necesidad de equiparar el diseño cultural de la Administración central de la nueva democracia española con el modelo francés. A nuestros ojos, este hecho parece difícilmente discutible.

La estructuración definitiva de dicho Ministerio fue caótica tanto por la falta de recursos económicos como por la gran incertidumbre tocante a la línea política que se tenía que seguir, pues pasar de un « Ministerio de Censura » a un Ministerio de Cultura suponía una inversión drástica de valores.

Al cabo de tres décadas de vigencia de un Ministerio de Información y Turismo que tenía mucho que ver —eso sí, muy negativamente— con la cultura, la creación, la información y la prensa— era difícilmente imaginable que se pudiera pasar sin tanteos ni vacilaciones a una práctica democrática de la cultura. Creado en 1951, el MIT tuvo como responsables a Gabriel Arias-Salgado [1951-1957], Manuel Fraga Iribarne [1957-1969], Alfredo Sánchez Bella [1969-1972], Fernando de Liñán y Zofío [1973] y, en el último gobierno de Franco, Pío Cabanillas Galas y León Herrera Estéban. Una vez muerto Franco, durante los dos años que precedieron la creación del Ministerio de Cultura, Arias Navarro nombró a Adolfo Martín Gamero y Suárez a Andrés Reguera Guajardo, dos responsables políticos que no dejaron ninguna huella particular.

Como hemos visto, Pío Cabanillas fue, en julio de 1977, el primer encargado del flamante Ministerio de Cultura y Bienestar, cargo en el que, tras su cese en abril de 1979, serán nombrados sucesivamente Manuel Clavero Arévalo [abril 1979-enero 1980], Ricardo de la Cierva [enero 1980-septiembre 1980], Íñigo Cavero [septiembre 1980-diciembre 1981] y Soledad Becerril [diciembre 1981-diciembre 1982]. Con la posterior victoria socialista del PSOE, en octubre de 1982, Felipe González nombraría a Javier Solana que asumió dicha cartera durante siete años. Una duración, ésta, que, a todas luces, rompería con los efímeros nombramientos de los ministros de UCD.

Si se pasa revista a las hemerotecas a lo largo de los años de la Transición democrática, podemos afirmar que para la prensa española de opinión, el prestigio de dos políticos franceses en particular tuvo un indiscutible eco en las páginas de la prensa diaria o semanal como *El País*, *ABC*, *La Vanguardia* o *Cambio 16*. Se trata de André Malraux y de Jack Lang, los dos ministros de Cultura de la República francesa que más profunda huella habrán dejado. El primero por el prestigio excepcional del escritor e intelectual que estuvo íntimamente vinculado al destino de España, y el segundo como representante de la concepción brillante, imaginativa y espectacular de la gestión francesa de la cultura. Más todavía que Jean-Paul Sartre, —cuyas posturas extremistas no dejaron de convencer a la prensa española en su conjunto— Malraux seguía encarnando un compromiso vital e ideológico compatible con la mentalidad de la Transición democrática. En cuanto a Jack Lang, su figura polifacética de catedrático de derecho, de fundador del festival de teatro de Nancy, de amigo incansable de lo festivo y de defensor de las culturas mediterráneas le atrajo rápidamente la benevolencia de la crítica española.

Pero, más allá de los aspectos meramente mediáticos de las actuaciones de Jack Lang, cabe reconocer que dos vertientes de su visión política tuvieron un indiscutible eco en Javier Solana: su voluntad férrea de mantener el 1% para la cultura dentro de los presupuestos del Estado pese a la gravedad de la crisis económica y también su defensa de la «excepción cultural» que, años más tarde, —precisamente en 1993, con la ministra socialista Carmen Alborch— será sancionada por un pacto firmado entre Estados Unidos y la Unión Europea y que dejaba el audiovisual fuera de la llamada «Ronda de Uruguay».

Pero antes del nombramiento de este ministro francés, dos instituciones culturales galas, de signo bien diferente, habían fascinado a los representantes de la prensa española: el Centro Beaubourg y la Alliance Française. Inaugurado en 1977 —año de la creación del Ministerio de Cultura español— el «Centre national d'Art et de Culture Georges-Pompidou» constituyó, en esa época, tanto por su diseño revolucionario como por el papel cultural que pretendía asumir, el *nec plus ultra* en términos de museología mundial. Aclamado o denostado, este museo de nuevo cuño representaba, a ojos de la crítica española de la Transición, una innovación extraordinaria tanto por su arquitectura provocadora debida a Renzo Piano y a Richard Rogers como por la nueva concepción del arte y la cultura que esta institución conllevaba en la Francia liberal de Georges Pompidou y Giscard d'Estaing. Por eso, cuando se decidió que el futuro Centro de Arte Reina Sofía debía ubicarse en la sede del hospital general que Carlos III mandó edificar en 1776 por Sabatini y Herosilla, muchos fueron los que criticaron una solución museológica juzgada paseista¹⁰.

En cuanto a la «Alliance Française», su prehistoria se remontaba a finales del siglo XIX cuando, en 1885, se fundó una asociación privada destinada a promover en el mundo la lengua y la cultura francesas y que gozó, desde el primer momento, del respaldo de intelectuales tan prestigiosos como Taine, Renan y Pasteur. Se comprende muy fácilmente cómo los españoles experimentaban una enorme frustración e incluso una auténtica vergüenza ante la inexistencia de una institución española con estas características frente a una «Alliance Française» que desde hacía casi un siglo había ido abriendo sus primeros centros en varios continentes. En similar empresa cultural se habían volcado también Estados Unidos [Washington Irving], Italia [Società Dante Alighieri], Gran Bretaña [British Council] o Alemania [Goethe Institute]. Con unas décadas de retraso que sólo el largo paréntesis del franquismo podía explicar, se decidió por fin la creación del Instituto Cervantes. Pero hubo que esperar el año 1991 para que el gobierno español de Felipe González tomara esta imprescindible iniciativa.

5. Conclusión: Hacia un respeto compartido

Si bien la imagen negativa y altiva de una Francia *donneuse de leçons* —modelo a seguir— no se había desvanecido totalmente del imaginario de la progresía española, cabe afirmar que los años de la Transición habían empezado a facilitar la necesaria reconciliación entre la imagen que ambos países tenía de la cultura del otro.

En una interesante y polémica aproximación a la evolución de las relaciones entre los dos países, el periodista Ramón-Luis Acuña, que vivió muchos años en Francia, escribía en 1986, es decir en una época algo posterior a los años de la Transición:

¹⁰ Como bien se sabe, España tomó en 1998 una magnífica revancha con el fabuloso Museo Guggenheim de Bilbao diseñado por Franck Gehry.

Está claro que España necesita más a Francia que Francia a España. Por eso, quizás, recientemente, cuando España empezaba a ser redescubierta y considerada por Francia, ésta pasó a ser una auténtica obsesión al sur de los Pirineos. Se trata sin duda de dos nacionalismos que se enfrentan en un conflicto de intereses. Sobre el sílex español rebotan con una peculiar evidencia los rasgos característicos de lo que es francés: espíritu racionalista y *chauvinista*, diplomacia calculadora, arrogancia gratuita, sutileza, talante serio, desprecio a lo extranjero, “*grandeur*” recientemente perdida, y por lo tanto a flor de piel. En el catalizador francés, se colorean de matices definitivos estos rasgos tópicos de lo español: espíritu apasionado y «vivacartagenismo», diplomacia cándida y vacilante, orgullo herido, vivacidad de espíritu, sumisión frente al extranjero, grandeza perdida tiempo ha, pero bien patente todavía. Dos idiosincrasias opuestas. España es hipersensible de cara a Francia. Francia es indiferente de cara a España.

A todas luces, la situación de incompreensión recíproca que, hace veinte años, seguía denunciando Ramón-Luis Acuña, ha ido evolucionando. ¿A qué se debe esta clarísima evolución? Creemos que si bien los tradicionales prejuicios y los irracionales tópicos no se podrán borrar del todo, es evidente que la nueva imagen de España, el significado histórico del cambio político asumido tras cuatro décadas de dictadura militar y la nueva dimensión de su papel internacional han seducido definitivamente al público francés. Esta mutación de la imagen de España se debe tanto a la calidad de la creación española como a los éxitos extraordinarios e inesperados que realizó una generación de responsables políticos que hizo posible la Transición democrática.

Este período se acaba cuando los socialistas llegan al poder en nombre del «Cambio». Es indiscutible que tanto el impulso creador como la originalidad de los artistas y escritores españoles o la ambiciosa política cultural del PSOE han modificado profundamente en los años 80 y 90 la imagen que el mundo tenía de la cultura española. Frente a este impulso y a la política cultural ofensiva del Estado central, la cultura francesa tuvo que cuestionarse y meditar sobre su pérdida de influencia al sur de los Pirineos como en otras zonas, y dedicarle a la creación española una atención muy diferente. En España, se acabó el tiempo del temor infantil a una cultura altiva y dominante y se puso punto final a casi dos siglos de admiración exagerada, adopción acrítica e imitación servil de cuanto procedía de Francia.

El nuevo contexto político internacional, las mutaciones tecnológicas que favorecen el acceso rápido y crítico al saber teórico como a los frutos de la creación, así como los efectos de la globalización han modificado y mejorado las relaciones entre Francia y España. Gran parte de esta mejora se debe a la desaparición de un régimen obsoleto y mutilante que había impuesto a la creación y a la cultura de España un retraso indigno. A los actores de la Transición democrática como a los artistas españoles de esta década prodigiosa se debe el mérito de haber instaurado una impronta constructiva, abierta y deshinibida.