

***Triunfo* y la reivindicación de la identidad cultural española dentro de la modernidad, 1962-1976**

Annelies van Noortwijk

La cultura de resistencia intelectual al franquismo, no única, pero sí unida en su objetivo principal –el derrumbamiento de la dictadura franquista– ocupa un lugar preponderante en la conformación en España de una especie de “esfera pública”, en el sentido en que Jürgen Habermas acuñó el término, concibiéndolo como un ente social situado entre la sociedad civil y el Estado, favorable a un cambio democrático¹. Mi tesis es que, a través de esa esfera pública, en 1975 ya se había conformado una “transición cultural” precedente fundamental de la posterior transición política, ya que a través de esa transición cultural se produjo la reconstrucción de la razón democrática, anulada o por lo menos minimalizada en la España franquista usando un verdadero terror de Estado². Mediante el terror y el minucioso control sobre la educación y los medios de comunicación, el Estado había logrando grandes éxitos en la despolitización del pueblo español y la falsificación de la memoria del mismo, a la cual me refiero también como “memoricidio”³.

La resistencia cultural se manifestó primeramente en un medio muy minoritario, la poesía, a principios de los cincuenta y conoció una época de florecimiento en la segunda mitad de la década y principios de los sesenta, que es conocida como el período del “realismo social”, tendencia que se manifestaba tanto en la poesía y la novela como en el teatro, las artes plásticas, y muy importante, el cine. En los sesenta se produjo el ocaso del realismo social y cierta desmoralización respecto al arte como vehículo de protesta⁴. Es entonces cuando la prensa –y en particular la prensa no diaria– empezó a ser el medio de expresión por excelencia de la resistencia intelectual al franquismo, fenómeno que fue posibilitado por el nuevo ministro de Información, Manuel Fraga, ansioso por conseguir la apertura del régimen mediante una política informativa más “liberal”⁵. Desde su nombramiento en 1962, Fraga había insistido en una liberalización parcial de la información mediante una nueva Ley de Prensa, a la que Franco se opuso hasta 1966, mediante la cual se prescindía de la censura previa y de las consignas de inserción obligatoria del decreto ley de 1938 que, a pesar de haber

¹ HABERMAS, Jürgen, *Strukturwandel der Öffentlichkeit, Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft*, Berlín, Luchterhand Verlag, 1962.

² VÁZQUEZ MONTALBÁN, Manuel, “Liberación de añoranzas”, en Alicia Alted y Paul Aubert (comp.), *Triunfo en su Época*, Madrid, Casa de Velázquez-Pléyades, 1995, p.175.

³ El término memoricidio fue acuñado por Juan Goytisolo, véase ESTEVA, Jordi, “Juan Goytisolo denuncia el memoricidio”, *Ajo Blanco* (febrero 1995), pp.46-50.

⁴ MANGINI, Shirley, *Rojos y Rebeldes, la cultura de la disidencia durante el franquismo*, Barcelona, Anthropos, 1987.

⁵ PRESTON, Paul, *Franco, Caudillo de España*, Barcelona, Grijalbo, 1994, p.876.

sido dictado con carácter provisional durante la guerra civil, reguló la prensa durante casi treinta años. En estas circunstancias la nueva Ley de Prensa despertó grandes esperanzas, aunque la censura previa fue sustituida por medidas tanto administrativas como jurídicas a posteriori con el propósito de seguir controlando las informaciones que circulaban e, incluso, la reforma del Código Penal elevó ciertas infracciones a la consideración de delito⁶.

La resistencia a través de la prensa no fue ni mucho menos –y es importante hacer hincapié en ello ya que hay cierta tendencia a ignorarlo u olvidarlo– un fenómeno generalizado. Como observa Félix Santos, la casi totalidad de los periódicos y de los periodistas adoptaron una actitud de complicidad, docilidad o indiferencia hacia el régimen y tan sólo un contado número de publicaciones y periodistas asumieron riesgos adoptando posiciones democráticas y de oposición a la dictadura. La gran mayoría de estas publicaciones perteneció al terreno de la prensa semanal o mensual, por su bajo coste de edición las revistas se podían mostrar más combativas que la prensa diaria en el plano ideológico⁷. La revista *Triunfo* que aquí nos concierne fue el primer semanario publicado en España dirigido al gran público que ya en 1962 adoptó esta posición democrática y de resistencia, y que ocupó un papel primordial en la formación de una mentalidad favorable a un cambio democrático. Otra, o mejor dicho “la otra” revista de oposición interior de primera hora, fue la mensual *Cuadernos para el Diálogo*, fundada en 1963, relacionada con el sector disidente demócrata-cristiano y que se dirigió a un público más reducido.

Las publicaciones alternativas se convirtieron en los necesarios puntos de referencia para la creciente oposición al franquismo en la búsqueda de una nueva orientación: fueron en muchos sentidos unas “universidades paralelas”: informando y formando al público español desde una perspectiva liberal se cubrían muchos de los vacíos académicos de la España franquista. Con los años, y sobre todo a partir de 1966 surgieron otras voces alternativas, la más importante de las cuales fue *Cambio 16* ya en los últimos años del franquismo, que llegaron a ser claves en el llamado “parlamento de papel”, y el interés del estudio de lo que propongo denominar “antifranquismo cultural” ha sido generalmente reconocido en los últimos años⁸. La “conciencia subjetiva” de mutilación cultural fue un aspecto clave en el lento despegue que protagonizaron las clases medias urbanas con respecto al llamado “franquismo sociológico” y, a la larga (ya en los finales del

⁶ DUEÑAS, Gonzalo, 1969, *La ley de prensa de Manuel Fraga*, París, Ruedo Ibérico, pp. 119-128 y GUBERN, Román, *La Censura, función política y ordenamiento jurídico bajo el franquismo, 1936-1975*, Barcelona, Península, 1981.

⁷ SANTOS, Félix, “Los medios de comunicación durante el franquismo”, *Temas para el Debate*, 12 (noviembre 1995), pp. 56-62.

⁸ Término con que se llegó a denominar al conjunto de publicaciones que centraban desde el tardofranquismo, públicamente el debate sobre el proceso de la transición, cf. MONTABÉS PEREIRA, Juan ‘Los Parlamentos de Papel en el caso español’, en Carlos Filgueira y Dieter Nohlen (comp.), *Prensa y transición democrática*, Madrid, Iberoamericana, 1994, pp. 42-67.

decenio de los sesenta), fue un fenómeno que también incidió en los sectores más jóvenes y organizados del proletariado industrial. La actuación de *Triunfo* como portavoz de esa conciencia llegó a ser muy importante: entre 1962 y 1976 la revista se transformó en una especie de “guía extraoficial” de actividades culturales, ofrecida a un público potencial y expectante. Una izquierda amplia determinaba sus puntos de vista apoyándose en la lectura de *Triunfo*, que no fue sólo la revista más a la izquierda de la resistencia al franquismo sino que también, por lo menos hasta 1975, la más leída⁹.

En mi tesis doctoral titulada *Triunfo: de revista ilustrada a revista de las luces*, se analiza cómo se formulaba en la revista “más a la izquierda” la razón democrática y se explica cómo fue posible su aventura ideológica dentro de un contexto adverso, en este caso, incluso opuesto¹⁰. También se describen los factores que llevaron en los años de la transición política al declive de la revista, que mucho tenía que ver con una crisis dentro de la redacción de *Triunfo*, y a un nivel más general, con una crisis de la izquierda en la primera transición. Para ello fue necesario relacionar la impresión general de lectura –el metalenguaje utilizado y la dialéctica con la censura– y el significado de la revista con la variedad de biografías y motivos individuales que se juntaron en ella.

En este contexto se ahondará en este último aspecto estudiando la importancia que tuvieron toda una serie de hombres, en su mayoría intelectuales de la izquierda, para la evolución del proyecto de *Triunfo* siguiendo en líneas muy generales la trayectoria histórica de la revista hasta la muerte de Franco, y apuntando la esencia de los contenidos. Limitándome a algunos ejemplos concretos, ilustraré asimismo cómo se logró decir lo indecible. Resulta necesario, y como ha sido señalado por José Carlos Mainer, insistir en que *Triunfo* no fue una revista comunista aunque tuviera miembros del partido en su redacción, sino una revista izquierdista en unos momentos históricos en los que la izquierda todavía se medía por su relación con el marxismo y con su articulación comunista¹¹. Es importante añadir a ello que tampoco fue nunca una revista de la disidencia del PCE, aunque hubiera algunos disidentes en su seno. Es interesante observar en este contexto que muchos colaboradores de *Triunfo*, y ni mucho menos sólo “claudinistas”, colaborarían a lo largo de los años en la revista antifranquista hecha

⁹ En 1974 *Triunfo* tenía una difusión de 70.000 ejemplares, *Cuadernos para el Diálogo* una de 35.000, *Destino* una de 44.000 y *Cambio 16* una de 43.000. Esta última revista creció espectacularmente en 1975 aunque la difusión facilitada por la propia revista, de 197.000 ejemplares, resulta dudosa. En el mismo año *Triunfo* tenía una difusión de 73.000, *Cuadernos para el Diálogo* 46.000 y *Destino* 44.000; SÁNCHEZ ARANDA, José Javier y BARRERA, Carlos, *Historia del periodismo español, desde sus orígenes hasta 1975*, Pamplona, Universidad de Navarra, 1992, pp. 495-496.

¹⁰ NOORTWIJK, Annelies van, *Triunfo: de revista ilustrada a revista de las luces (historia y significado de Triunfo, 1946-1982)*, Universidad de Groningen (Holanda), 2004.

¹¹ MAINER, José Carlos, “Años de *Triunfo*”, en AAVV, *De la memoria acá, Homenaje a la revista Triunfo*, Valencia, Fòrum de Debats-Universitat de València, 1997, pp. 39-71.

en el exilio, que nació precisamente a propósito de aquella división en el partido, Cuadernos de Ruedo Ibérico.

Fundación y antecedentes

La historia de *Triunfo*, además de estar íntimamente conectada con el desarrollo del “antifranquismo cultural” es también un reflejo de la evolución personal de quien fue su fundador, director y, en diferentes épocas, también editor de la revista, José Angel Ezcurra. Fue en torno a Ezcurra que *Triunfo* pasó de ser una revista cinematográfica popular, fundada en 1946, con ciertas conexiones con la cultura oficial, a portavoz de la resistencia antifranquista por excelencia.

José Angel Ezcurra Carrillo (1921) procede de una familia de la burguesía media valenciana. El padre, profundamente católico y militante de Renovación Española, Angel Ezcurra Sánchez, también ejerció el periodismo: antes de la guerra civil fue redactor de *Las Provincias* y corresponsal de *ABC*. Después de la guerra llegó, entre otras cosas más, a ser Presidente de la Asociación de la Prensa de Valencia. Las buenas relaciones del padre con el régimen beneficiaban automáticamente al hijo e hicieron que éste, inicialmente, no despertara sospechas en la administración franquista. El alejamiento de Ezcurra de la educación que había recibido se realizó, en primer lugar, a través del mundo del cine con el que entraba en contacto a través del *Triunfo* cinematográfico. En 1955 empieza a tomar postura y a ser consecuente con ella en su vida profesional al hacerse cargo de la edición y dirección de la revista cinematográfica de izquierda: *Objetivo*, fundada en 1953 por Muñoz Suay y Bardem, militantes del Partido Comunista. Experiencia que el propio Ezcurra califica de determinante para su evolución ideológica y que le llevó a fundar en colaboración con el crítico de teatro y cine José Monleón, que sería el director de hecho, otras dos publicaciones culturales, ambas decididamente izquierdistas: *Primer Acto* (1957) y *Nuestro Cine* (1961)¹². De esta manera, Ezcurra entró en el mundo de la vanguardia intelectual y cultural progresista española de oposición al régimen con cuyos ideales se solidariza definitivamente a partir del año 1962, transformando *Triunfo* en una revista progresista.

No es lugar para dedicar demasiada atención al *Triunfo* cinematográfico pero sí resulta importante subrayar la continuidad que el *Triunfo* de los años sesenta y setenta tuvo con respecto a su primera salida y a estos otros títulos conexos, referidos al teatro y el cine. El cine sobre todo, y no solo en España, fue un elemento de socialización y politización de primera magnitud en los años cincuenta y sesenta. Además, fue a través del *Triunfo* cinematográfico que Ezcurra entró en contacto con José Monleón, persona clave, al lado de Ezcurra, en el cambio de la revista “frívola” a otra más seria. Éste llegó a Madrid en 1955 «huyendo del ejercicio de la abogacía, y de una ciudad, Valencia», con la intención de dedicarse al periodismo o al teatro, y en *Triunfo* pronto combina las dos cosas, ocupándose de

¹² EZCURRA CARRILLO, José Angel, *Apuntes para unas Memorias Sentimentales*, Madrid, manuscrito sin editar, 1996, s/p.

la contemplación erudita del cine y del teatro desde un enfoque progresista¹³. Es, sobre todo, en las colaboraciones de Monleón donde se comienzan a perfilar los criterios de lo que llegó a ser el discurso de la revista a partir de 1962.

De revista ilustrada a revista de pensamiento

En 1962 Ezcurra opta por transformar la revista en una de “información general”, como es un proyecto mucho más ambicioso decide buscar a un editor más potente que encuentra en el grupo publicitario Movierecord. Formalmente la propuesta de Ezcurra se basaba en el tipo de gran *newsmagazine* europeo o americano como *Life* y *Paris Match*. Intentar hacer una revista de este tipo, moderna para la España de entonces, cuajaba perfectamente dentro del proyecto general del Grupo Movierecord que era ya al comenzar los sesenta un importante conglomerado de empresas, todas ellas relacionadas con la publicidad y la comunicación, construido desde cero por Jo Linten, un controvertido personaje, ex fascista belga instalado en España desde los años cuarenta, y que había sido colaborador y amigo de León Degrelle. Linten creó con Movierecord una de las primeras empresas modernas con una estructura americana en España. Era muy respetado por el poder, en particular, por ocuparse de la publicidad de televisión, y mantenía intensas relaciones con el Ministerio de Información y Turismo. Curiosamente este hombre de extrema derecha siempre ayudaría enormemente a *Triunfo* y defendería a la revista ante el poder. Como sugiere Rabanal Taylor, mano derecha de Linten, *Triunfo* le servía para cambiar su imagen: «Creo que para Linten era un modo de afirmar que él estaba por encima de las ideologías, creo que le servía también, incluso al propio Fraga, para demostrar su independencia»¹⁴. Su objetivo principal era, afirma Ezcurra, intentar conseguir algo así como un estatuto de autonomía para *Triunfo*, objetivo que consiguió en gran medida ya que, al tiempo que la revista se desarrollaba en estas circunstancias empresariales dudosas, su línea editorial se volvía cada vez más pronunciadamente progresista¹⁵.

Se formó un primer equipo redaccional a partir de las redacciones de *Primer Acto* y *Nuestro Cine*; los redactores provenientes de estas revistas no eran, en su mayoría, periodistas profesionales, sino especialistas de cine, literatura, teatro u otros campos. Los más importantes eran, además de José Monleón, el crítico literario Ricardo Doménech, proveniente de *Primer Acto*, y Jesús García de Dueñas y César Santos Fontenla, compañeros de la escuela de cine, que ya publicaban en *Nuestro Cine*¹⁶. Fueron de los que más escribieron en el *Triunfo* de los años sesenta: textos redaccionales, reportajes y traducciones, y desde 1964 se ocuparían,

¹³ MONLEÓN BENNACER, José, “El *Triunfo* que hicimos”, en Alicia Alted y Paul Aubert, *op.cit.*, p. 154.

¹⁴ Entrevista personal a Rabanal Taylor, Madrid, 21-I-1994.

¹⁵ EZCURRA CARRILLO, José Angel, “Crónica de un empeño dificultoso”, en Alicia Alted y Paul Aubert, *op.cit.*, p. 394.

¹⁶ Entrevistas personales a Ezcurra, Madrid, 16-XII-1992, García de Dueñas, Madrid, 11-XI-1992, Doménech, Madrid, 12-I-1994 y García Rico, Madrid, 21-XI-1992.

alternándose semanalmente, de la sección de cine. En línea de lo que ya iba haciendo Monleón, de quienes eran más o menos alumnos, se introdujo una perspectiva materialista, no tanto en el sentido del materialismo dialéctico, sino en el de querer explicar las cosas más allá del genio individual, intentando situar los acontecimientos dentro de los procesos históricos, de los condicionantes formales y ambientales de la época. Los redactores del equipo inicial estaban muy influidos por la cultura francesa, por supuesto por la importancia que había tenido el existencialismo, con Sartre y Camus, en su formación de jóvenes intelectuales. Eran los primeros en hablar de Boris Vian, de Reggiani, de Léo Ferré, de Roland Barthes, de Michel Foucault, etc., todos absolutamente desconocidos todavía en España. Se empezaba de esta forma a desarrollar un estilo propio en *Triunfo* en que se adoptaba una distancia irónica con respecto a las cosas, empleando un tono ligero sobre los temas. Un estilo que luego Vázquez Montalbán llevó a su culminación con máxima brillantez, desde una formación intelectual mucho más firme.

Recomendado por Rabanal entró Eduardo García Rico, miembro del PCE que se había ido de Asturias para huir de una situación tensa con la policía, y que fue expulsado del partido en 1965 por acercarse al “claudinismo”. Entró como redactor y pronto fue ascendido a “secretario general editorial” (como no disponía del carné de prensa había que emplear este cargo-ficción para ocupar el de subdirector¹⁷). Pero nunca tuvo la importancia de alguien como Haro Tecglen, quien entró como colaborador fijo en 1962 y “segundo” de la revista a partir de 1970, para el proyecto ideológico de la misma. Durante la década de los sesenta Eduardo Haro Tecglen colaboró en *Triunfo* desde Tánger (entonces todavía ciudad internacional), donde dirigía el periódico de lengua española *España*. Ezcurra puso una progresiva confianza en Haro Tecglen, cuyo peso en la revista creció progresivamente a lo largo de la década al ser cada vez más numerosas sus contribuciones, y con sus crónicas sobre la política internacional sentó para muchos colaboradores el modelo a imitar. Para los redactores más jóvenes de *Triunfo*, como Manuel Vázquez Montalbán, fue un referente moral, un referente de saber, de racionalidad¹⁸.

Otro de los más conocidos “trionfistas” desde 1962 fue Enrique Míret Magdalena, cuya aproximación a la religión desde una perspectiva de izquierdas resultaba muy diferente a la del nacionalcatolicismo oficial. De hecho, su biografía reflejó sumamente bien cómo, bajo la influencia del concilio Vaticano, también en España ciertos sectores católicos que antes habían apoyado al régimen se distanciaban cada vez más de la reaccionaria religión de Estado. Escribiendo para *Triunfo*, Míret hacía alcanzable para amplios colectivos de lectores —e, ¡importante!,

¹⁷ Entrevista personal a García Rico, Madrid, 16-XII-1992; GARCIA RICO, Eduardo, *Vida, pasión y muerte de Triunfo, (de cómo se apagó aquella voz del progresismo español)*, Barcelona, Flor del Viento, 2002.

¹⁸ ESPADA, Arcadi, “Haro Tecglen: Lo sentimental se nos da bien a los rojos”, *El País* (3-V-1996), p.37.

lectoras— la transformación de la Iglesia, clave en la historia del franquismo. De las artes plásticas se ocupó desde 1963 José María Moreno Galván, y lo publicado por éste en *Triunfo* constituye toda una recuperación de un patrimonio artístico desconocido por la gran mayoría de los españoles y silenciado por las autoridades, una tarea de la que el mundo académico sólo pudo empezar a ocuparse seriamente tras la muerte de Franco¹⁹.

En 1965 empezaron su colaboración unos jóvenes economistas, presentados a Ezcurra por García Rico: los *Arturo López Muñoz*, seudónimo colectivo de Santiago Roldán López, Juan Muñoz y Arturo Cabello. A los pocos meses Arturo Cabello abandonó el colectivo, y la continuidad del trabajo recayó sobre Juan Muñoz y Santiago Roldán hasta que, en 1967, pasó a formar parte del colectivo José Luis García Delgado. Éste se ocupaba de temas de economía, junto a Enrique Barón, en *Cuadernos para el Diálogo*, una ubicuidad habitual en esos años. Así, al entrar en *Triunfo*, Juan Muñoz ya estaba publicando bajo seudónimos diferentes, como *Gómez* y *Fernández*, en *Cuadernos de Ruedo Ibérico*; Santiago Roldán y Juan Muñoz entraron hacia 1967 también en *Cuadernos para el Diálogo*, invitados por José María Maravall; y los colaboradores económicos de *Triunfo* publicaron además, entre 1967 hasta el cierre en 1971, en el diario *Madrid*²⁰. Ocuparon, pues, Juan Muñoz, Santiago Roldán y García Delgado, con sus publicaciones en las revistas *Triunfo*, *Cuadernos para el Diálogo*, *Cuadernos de Ruedo Ibérico* y *Madrid*, un lugar eminente en la crítica económica de la prensa antifranquista, algo que merecería un estudio de conjunto para poder comprender la gran repercusión de su crítica económica en España a partir de 1965.

Uno de los colaboradores más populares, Luis Carandell, inició también en 1968 una larga y fecunda colaboración, con una serie en seis capítulos sobre la cultura, lengua y sociedad de su tierra natal, Cataluña, titulada “Nosotros los catalanes”. Con esta serie que se inicia en *Triunfo* una sistemática dedicación a la cuestión catalana, y muchas de los temas apuntados en ella, serán retomados y desarrollados en los años posteriores. La mayor fama la obtuvo Carandell con su sección “Celtiberia Show”, que empezó a publicar en *Triunfo* a partir de julio de 1968, retrato sociológico de los años franquistas a través de documentos de todo tipo, recortes de prensa, carteles, refraneros, anécdotas, etc., desde un prisma humorístico e irónico. Su presentación en la última década del franquismo tenía el valor no sólo de testimonio de la sociedad española, sino también de crítica política del sistema que gobernaba. Recogiendo esos testimonios, se hacía también política o, como dice Carandell: «Aquella colección de documentos del celtiberismo, que resultaban cómicos uno a uno, componían un retablo trágico de la España sin horizontes, del páramo cultural en que vivíamos los españoles»²¹.

¹⁹ CALVO SERRALLER, Francisco, *Del futuro al pasado: vanguardia y tradición en el arte español contemporáneo*, Madrid, Alianza, 1988, p.81

²⁰ Entrevistas personales a Muñoz, Madrid, 12-I-1994, y Roldán, Barcelona, 1-XII-1992.

²¹ CARANDELL, Luis, “Un país llamado Celtiberia”, en Alicia Alted y Paul Aubert, *op.cit.*, p. 139.

En torno a intelectuales como éstos se fue formulando en la década de los sesenta la respuesta democrática de *Triunfo* en terrenos tan diversos como la literatura, el cine, el teatro, las artes plásticas, la religión, la economía, la política internacional o la cultura popular. Siempre a través de un análisis crítico de la realidad y la recuperación de una memoria perdida, en unos tiempos en que se creía todavía en el camino de la historia hacia la libertad y la igualdad, que era en el fondo la defensa del proyecto humanista. La toma de decisiones y las discusiones tuvieron lugar principalmente en las reuniones diarias de Ezcurra con los redactores jefes u otros colaboradores cercanos a él, y con Haro Tecglen, que estaba en Tánger y luego en París, Ezcurra solía mantener conversaciones telefónicas más o menos semanales²². A finales de 1969 el grupo Movierecord entró en una grave crisis económica, consecuencia de la expansión fracasada de la empresa en América Latina, y pasó entonces a manos de un grupo situado alrededor del Banco Atlántico, cuyos dirigentes eran miembros del Opus Dei. Ezcurra rechazó la propuesta de los nuevos dueños de unir *Triunfo* con *La Actualidad Española*, un intento del poder fáctico de integrar la revista en el sistema. Pero, observa Fernando Lara, entonces Ezcurra «tiene la fuerza suficiente como para decir: ‘Me quedo yo con la revista, reduzco los gastos y le doy una orientación algo distinta’», continuando la vía de la disidencia²³.

Apogeo del proyecto ideológico

Optando por la independencia, y cortando las relaciones con uno de los sectores más importantes del bloque de poder del momento, Ezcurra hizo posible en 1970 no sólo que *Triunfo* prosiguiese su proyecto ideológico, sino incluso que éste se fuera culminando en los últimos cinco años del franquismo, por lo que Ezcurra se ha referido a la revista de esta etapa como el “*Triunfo* de las luces”. Al iniciarse la nueva etapa de *Triunfo*, y al tiempo que se produjo la salida de tres de los más importantes miembros de la redacción de la época Movierecord, esto es, Jesús García de Dueñas, César Santos Fontenla y Eduardo García Rico, se efectuó una reorganización de la redacción, que se componía ahora del director, José Angel Ezcurra; subdirector, Eduardo Haro Tecglen; jefes de redacción, César Alonso de los Ríos y Víctor Márquez Reviriego, mientras que Ramón Chao fue nombrado corresponsal y delegado editorial en París. Para reemplazar a los redactores y críticos de cine, García de Dueñas y Santos Fontenla, se incorporaron al equipo

²² En la etapa que aquí nos concierne estas reuniones las mantenía Ezcurra con Monleón y Martínez Redondo (redactor jefe durante la primera etapa), más tarde solía ser con García Rico y Paco Corbalán. Al marcharse éste último asistieron más a las reuniones Alonso de los Ríos y Márquez Reviriego. Estos últimos ya habían entrado en la redacción en 1965, pero a partir de ahora, y sobre todo Alonso de los Ríos, llegarían a ser personas claves en la redacción. Cf. entrevistas con Ezcurra, Monleón, García Rico, Alonso de los Ríos, Márquez Reviriego, Haro Tecglen.

²³ Entrevista personal a Lara, Madrid, 17-XII-1992.

Diego Galán y Fernando Lara²⁴. De la redacción en Barcelona se ocupa a partir de ahora Manuel Vázquez Montalbán, quien había empezado a colaborar en la revista justo en los momentos de la crisis con Movierecord con la publicación de su *Crónica Sentimental de España*, un éxito editorial, que sigue siendo un punto de referencia por excelencia para el estudio de la cultura popular de la España franquista. La mayoría de los colaboradores fijos, como José Monleón, Enrique Miret Magdalena, José María Moreno Galván, los Arturo López Muñoz y Luis Carandell continuaron su contrato con la revista también en la nueva época.

Al aceptar el puesto de subdirector, Eduardo Haro Tecglen se convirtió en el interlocutor y asesor más importante de Ezcurra en lo ideológico, que se sentía muy identificado con su pensamiento. Ante la insistencia de Ezcurra para que colaborara cada vez más, la firma de Haro Tecglen ya se había convertido en la etapa Movierecord en la más prominente de la revista y, a partir de 1968, sus crónicas de política internacional se publicaban, firmadas con el propio nombre, siempre en las primeras páginas (donde en unas circunstancias normalizadas se hubiesen publicado los editoriales). En las circunstancias excepcionales de la dictadura, fueron ejemplares para el periodismo elusivo de *Triunfo*, donde lo internacional llegaba casi a funcionar como el decorado universal de la tragedia nacional que en él se representaba, y llegaron a ser la más representativa opinión de *Triunfo* sobre los acontecimientos contemporáneos, tanto por el lugar prominente que ocupaban, como también por su actitud ética y estética inconfundibles. Como, además, también solía ser Haro Tecglen quien redactaba –aunque lógicamente no firmaba– los escasos editoriales explícitos de *Triunfo* publicados entre 1970 y 1976 acordados en consejo de redacción, se produjo, al menos por lo que concierne a la recepción por parte del lector de *Triunfo*, una identificación casi completa entre su pensamiento y la línea redaccional de la revista. El lector se hacía cómplice y realizaba una lectura negociada del texto, adaptando y cambiando el significado parcialmente: para poder interpretar los textos de Haro Tecglen, como los de otros muchos colaboradores de *Triunfo*, se suponía un lector atento, inteligente y con cierto nivel cultural previo.

En general, y al tiempo que se extiende a todos los terrenos cubiertos por la revista y se eliminan los últimos restos frívolos de su contenido, el lenguaje alternativo de *Triunfo*, que se ha definido como de reconstrucción del lenguaje democrático, se profundiza, precisa y perfecciona a partir de 1970, por medio de plumas a veces contradictorias entre sí, pero siempre en el respeto de los puntos básicos de la democracia. El pensamiento de Gramsci, importante en la formación de la ideología de la izquierda en todo el mundo desde los sesenta, influyó mucho

²⁴ Los motivos de la salida de García Rico, Santos Fontenla y García de Dueñas siguen siendo algo oscuras, es ilustrativo en este sentido lo que me dijo este último al preguntarle por qué se marchó: «Esto no tiene mucho interés, lo que sí interesa es el motivo que yo tenía para quedarme tantos años en *Triunfo* [...] Mi ruptura con *Triunfo* fue de orden profesional, pero yo seguí en el espíritu de *Triunfo*. Además, la seguí comprando. Ha sido una parte de mi vida importantísima, y estoy orgulloso de haber pertenecido al equipo de *Triunfo*» (entrevista a García Dueñas, Madrid, 17-XI-1992).

en el contenido y el lenguaje de *Triunfo*. Sus percepciones tácticas y estratégicas, formuladas en la cárcel al margen del marxismo oficializado, se ajustaron a una situación española, en la que unas formulaciones ideológicas tenían que modificar conductas sociales que, objetivamente, se orientaban en sentido contrario. Se trataba de reconstruir una nueva vanguardia antifranquista. El propósito de *Triunfo*, tal y como se fue desarrollando a partir 1962, fue precisamente situar a España dentro de la modernidad, buscando las conexiones con su propia tradición liberal y progresista, negada por el “Nuevo Estado”, y con la evolución de la misma en el resto del mundo occidental. *Triunfo* significó la reivindicación y reconstrucción de la identidad cultural española dentro del contexto de la modernidad: motivado por un profundo dolor de España, se intentaba mostrar lo que España podría haber sido si el franquismo no hubiera anulado el proceso de modernización.

En su lucha contra el “memoricidio” practicado por el franquismo, la historia del semanario *Triunfo* se inscribe de esta manera explícitamente en el contexto cultural progresista del occidente de los años sesenta y setenta. En este sentido, fue la típica revista “progre” de los años setenta, hecha por unos periodistas que se identificaron, o al menos simpatizaron, con el ideario del 68. En su etapa dorada, la función de “universidad paralela” llegó además a su culminación con la colaboración de innumerables intelectuales de la vanguardia nacional e internacional como, por mencionar sólo algunos, Max Aub, Carmen Martín Gaité, Juan Goytisolo, Jorge Semprún, José Luis Abellán, José Luis L. Aranguren, Ignacio Ramonet, Michel Foucault, Umberto Eco, Peter Weiss, Herbert Marcuse, Marguerite Duras, Truman Capote, Susan Sontag, Julio Cortázar o Gabriel García Márquez. En esta “revista de biblioteca” publicaron, entre 1970 y 1976, tantas autoridades en los terrenos más diversos que resulta imposible analizar todas y cada una de las diferentes perspectivas y dimensiones de su contenido entero. Eduardo Haro Tecglen y Manuel Vázquez Montalbán ocupaban, empleando cada uno cuatro o más voces diferentes, un lugar muy central en este “*Triunfo* de las luces”, pero la revista fue un empeño colectivo, una búsqueda de libertad y de ejercicio crítico en unos tiempos adversos.

Todos ellos se esforzaron en dar voz a la España vencida, devolviéndole la memoria, explicándole la realidad en que estaba inmersa y señalando un posible y/o necesario proyecto de futuro basado en la transformación social. Sobre todo Haro Tecglen y Vázquez Montalbán ocuparon con su escritura un lugar principalísimo en el discurso ideológico de la revista: la reconstrucción de la razón democrática, adoptando un lenguaje cernudiano-eliotano-montalbanizado, en términos de “memoria”, “realidad” y “deseo”. En ambos autores se puede observar, entre 1970 y 1975, un paso de la prioritaria recuperación de la memoria crítica del franquismo, a la reflexión sobre la crisis del propio franquismo. Pienso también que se influyeron mutuamente en un proceso de atracción y rechazo, en el que se refleja cierta tensión generacional, siendo Haro, como representante de la generación de la preguerra, más prudente, más racional, con una mayor tendencia hacia el didactismo, y Montalbán, como niño de la posguerra, más radical y con una mayor tendencia a la ambigüedad, a la huida diría él mismo, como medio de

desahogo, de un profundo sentimiento de desesperación. Sin embargo, el conflicto no fue sólo un conflicto generacional, sino que en la escritura de los dos autores se refleja como un conflicto interno, sobre todo a partir de la crisis de identidad de los ideales emancipadores de la izquierda a partir del histórico año 1968. Conflicto interno que solucionan en gran parte multiplicándose en diversas personalidades²⁵.

Haro Tecglen publicaba además de su propia firma bajo tres seudónimos diferentes. En los años sesenta se introdujeron los primeros dos, *Juan Aldebarán* y *Pablo Berbén*, a los que se añadió en 1970 el de *Pozuelo*. Por una parte empezó a usar seudónimos para diversificar sus colaboraciones y, por otra, después, porque se encontró a gusto entre esos heterónimos y llegó a dibujar sus personajes. En general, en los textos que firmaba como *Aldebarán* desde 1964 había un acercamiento más contemplativo a los temas de la actualidad contemporánea, una vinculación menos directa con la política y un acercamiento más sociológico, más filosófico. Empleó el seudónimo de *Pablo Berbén* desde 1967 para profundizar en temas culturales desde un enfoque preferentemente sociológico y psicológico, cuyo propósito principal fue situar la (contra)cultura de la nueva generación occidental en un contexto histórico y sociológico, ofreciéndole de esta manera al lector español un acercamiento alternativo, teniendo muy en cuenta el desierto informativo y académico de España. En los años setenta, *Berbén* se fue especializando cada vez más en temas de sociología y psiquiatría, con un especial interés por los temas relacionados con la emancipación de la mujer, la sexualidad y la antipsiquiatría. Por la responsabilidad que sentía hacia las generaciones más jóvenes, nació su tercer y tal vez más conocido seudónimo, *Pozuelo*, en recuerdo al pueblo donde nació, que aparece de forma regular a partir de julio de 1972 firmando la columna semanal "Los Contemporáneos". Abordaba en esta columna, a diferencia de sus otras colaboraciones, la realidad española de manera más directa, empleando un lenguaje agudo, a menudo en primera persona, subjetivizando de esta manera el relato y personalizando la relación con el lector. Como reconoce el propio Haro, escribir como *Pozuelo* era lo que más le gustaba pues «tenía la parte ácrata, la parte anarquista, era menos rígido, menos obligado a un lector o una idea»²⁶.

El fin de la utopía

Los temas básicos en las crónicas de política internacional de Haro Tecglen eran verdaderas lecciones de democracia: la reivindicación de la tradición liberal y democrática española; la denuncia de la falsificación del patrimonio español por parte de los ideólogos del franquismo, equiparando siempre la palabra "tradición" al poder absoluto y no a la tradición liberal y democrática; el falso abuso del vocablo "democracia" por los que tratan de limitar el uso de las

²⁵ El mismo problema influyó asimismo, con otros factores más, en la división en la redacción que desembocó en 1978 en la fundación de *La Calle*, cf. NOORTWIJK, Annelies van, *op.cit.*, pp. 424-434.

²⁶ Entrevista personal a Haro Tecglen, Madrid, 29-XI-1992.

democracias por parte de las mayorías, abuso que lleva a la anulación o desecación de la democracia misma; y la dimensión utópica inherente al concepto “democracia”, definiéndola como algo que en última instancia no existe, como un ideal que se persigue. Como camino justo para conseguir el cambio siempre señalaba el del diálogo y el pacifismo. Dirigiéndose explícitamente al (joven) lector revolucionario, explicaba por qué consideraba el camino de la violencia erróneo, por justas que fueran las razones que inducían a ello y comprensible la desesperación de quienes optaran por esta solución. La violencia, insistía, además de ser condenable por razones éticas, siempre lleva a métodos de represión por parte del poder establecido o, en el caso de que se llegue al poder por vía de la violencia, a la contrarrevolución.

Hasta 1968 en las colaboraciones de Haro Tecglen predomina la visión optimista de la historia como un proceso de progresiva emancipación de la humanidad, sólo interrumpido por «períodos negros de los que se saldrá como de un mal sueño dando un inmenso salto hacia adelante», como escribe en un análisis de la situación mundial a finales de 1963, “El mundo a la muerte de Kennedy”²⁷. La muerte del presidente sobrevino en una etapa histórica de transición, y significó un duro golpe para el acercamiento entre el capitalismo y el comunismo:

«No sabemos todavía –es demasiado pronto– cuáles van a ser las implicaciones internacionales de la muerte de Kennedy. La suspensión, el paréntesis abierto con el crimen de Dallas, no se ha cerrado todavía. Muchas personas creemos que la historia es irreversible, y que figuras como la de Kennedy aparecen surgidas de una necesidad nacional y de una coyuntura internacional. Con más claridad: que los pueblos tienen un instinto que consigue llegar a dirigir las circunstancias, y que en este caso hay un instinto de paz que fuerza incluso a los gobernantes más negativos a moderarse y a buscar a veces soluciones contra su propia mentalidad. Esto no quiere decir que no haya ‘períodos negros’ en los que todo se congela y en los que parece volver atrás la corriente histórica [...] ¿Estamos ahora en el umbral de uno de estos períodos? Me inclino a pensar que no. Y una base es que precisamente el instinto hacia la paz, hacia el saldo de los conflictos menores para evitar un conflicto mayor que es la tónica de las naciones en estos últimos años se ha nutrido más con la muerte de Kennedy, que ha dado una sana reacción».

A partir del año histórico de 1968, sin embargo, comenzó una tendencia creciente al desencanto, como se puede observar claramente en “El fin de la Utopía”, la crónica que publicó Haro Tecglen al clausurar el primer año de la nueva etapa de *Triunfo*²⁸. En ella se refleja la crisis de identidad de los ideales emancipadores de la izquierda a partir de 1968, crisis que venía de lejos:

²⁷ *Triunfo*, 79 (7-XII-1963), pp. 14-17.

²⁸ *Triunfo*, 447 (26-XII-1970), pp. 4-5.

«Podía haberse comenzado a sospechar a partir de Wells (*The time machine*, 1895; *The shape of things to come*, 1933) que el sentido de la utopía había cambiado. Podía haberse acentuado la sospecha con Huxley (*Brave New World*, 1932) y luego con Orwell (*Animal's farm*, 1945; 1984, 1949); la utopía se había vuelto negativa, pesimista. Durante siglos –quizá desde *La República* de Platón, quizá desde antes–, la descripción de la utopía era la del reino de lo perfecto, la solución del problema social. Su pesimismo radical estaba inyectado en su propio nombre, que la diera en el siglo XVI Tomas Moro: *Utopia*, ‘ninguna parte’. Pero a partir del arranque de este siglo, a los escritores imaginativos el pensamiento utópico se les vuelve amargo, negativo.

Los tres nos estaban diciendo hacia dónde iba el mundo. Y los tres lo denunciaban. En el ánimo de los utopistas negativos estaba, como sin duda en el de los positivos, no solamente describirlo, sino también intervenir en él, ayudar en cierta forma a cambiarlo. Los utopistas positivos de los siglos pasados se refugiaban tímidamente en el condicional, en lo que podría ser, en lo que sería si no fuese por... Pero [...] como, los utopistas negativos, trataron de evitar el camino del error poniéndole de manifiesto. En esta época, tan próxima, se creía aún que la denuncia del error [...] de lo que se llamaba ‘el mal’, era suficiente para desterrarlo».

Suscribe el autor con estas palabras la definición de la *Utopía* de Tomas Moro, y hace entender además que él (ya) no cree que denunciar el mal sea suficiente para desterrarlo: es importante que el paciente conozca la causa profunda de su neurosis, sin embargo no basta para hacerla desaparecer. La utopía del pasado medio siglo se había planteado al terminar la segunda guerra mundial, mediante una fácil localización del mal y una construcción de la utopía en la tierra:

«El mal eran Hitler y Stalin, los regímenes totalitarios. Cuando la Unión Soviética condenó al estalinismo –y no hace más que quince años cortos– hubo un cierto respiro: el último gran representante del Mal (...) no sólo había muerto, sino que era denunciado por sus propios discípulos. Pero ya para entonces la noción del Mal había tomado una misteriosa forma abstracta: la bomba nuclear».

Examinando su época –el año 1970– cree que es la del final de la utopía, observando signos relacionados con ese desencanto tan dispares como que la “coexistencia”, que sólo unos años antes suponía la utopía de la paz perpetua, se considera ahora como una “complicidad”. En Moscú, donde precisamente se celebraba el centenario de Lenin, las palabras y actos de éste habían sido previamente vaciadas de su significado, por el terrible desgaste de la revolución y la contrarrevolución. Para Haro Tecglen «el marxismo-leninismo era, precisamente, antiutópico. Había nacido sobre los socialismos utópicos del siglo XIX y contra ellos. Era, por antítesis, científico. Pero la obsesión por conservarlo en forma de dogma [...] ha podido llegar a hacerlo utópico después de haber sido real».

Observa un desencanto similar en Estados Unidos, donde se está preparando la conmemoración del segundo centenario de la Declaración de la Independencia, que era en sí una declaración de los derechos del hombre y que «contenía el más fuerte elemento utópico enunciado hasta entonces: el de la ‘persecución de la felicidad’». Durante mucho tiempo, continua Haro Tecglen, «muchos americanos han creído que vivían en esa utopía: ahora se denuncia como una ilusión, como un *american dream*, que termina inevitablemente en pesadilla».

El mito de la desestalinización se rompió en mil pedazos al topar con la revolución blanda de Checoslovaquia, el del mundo libre se topó con Vietnam y el de la democracia europea de la OTAN en Grecia, enumera los acontecimientos fundamentales que provocaron el desencanto tanto en el mundo occidental como en el del este. Otros mitos de la construcción política posterior a la guerra fría seguían cayendo continuamente, como el del nacionalismo utópico en Bolivia bajo el contragolpe de Estado del general Torres. Haro Tecglen advierte de que todo esto conduce al estallido de «revoluciones con la ideología de la carencia de ideología», como las de los tupamaros o los palestinos, que con sus secuestros, sus sorpresas, son «revoluciones frías». La realidad del año 1970 era la del final de la utopía, sin prescindir, sin embargo, de los preceptos del proyecto modernista:

«El final de la utopía (quizá provisional, quizá en espera de una más fuerte, más espectacular) no es, naturalmente un hecho que pueda considerarse como negativo o como catastrófico para el género humano. Podría ser que este proceso que ahora parece iniciarse [...] condujera a un mundo sin ilusiones, un mundo en el que la esperanza no se manipule para sustituir las necesidades actuales y se pueda vivir en la inmersión total de la realidad. Naturalmente, todo esto parece otra utopía. Pero lo que sí parece es un modelo nuevo de utopía».

Para realizar este nuevo modelo de utopía es urgente, siempre siguiendo a Haro Tecglen, que los poderes enmascarados sustituyan su mitología y su utopía por una doctrina política propia y directa, liberen el mercado de las ideas y reconozcan las doctrinas de la oposición. O sea, aboga —y no refiriéndose únicamente al nivel de la política internacional, como bien comprendía el lector— por el diálogo. Otra actitud, concluye, sería suicida. A lo largo de los años siguientes, no sólo los últimos cinco de la dictadura franquista sino también los siguientes de la primera transición, éste es el mensaje principal con que se dirige desde la perspectiva de la izquierda a todos los lectores, o grupos de lectores, proclives al cambio, tomando en cuenta las diferentes orientaciones ideológicas así como los diferentes niveles de preparación política de su posible público.

También Vázquez Montalbán, y a pesar de la tendencia personal a entrar y salir constantemente del desencanto, defiende en *Triunfo* el proyecto modernista, por mucho que, en cuanto al estilo y ambigüedad de sus textos, pertenezca a la posmodernidad. Nunca prescinde del propósito de intentar transmitir conocimiento social con la finalidad histórica de transformación en favor de

mayores niveles de libertad, igualdad y solidaridad. El primer año de su colaboración en *Triunfo*, hasta junio de 1970, Vázquez Montalbán todavía no usaba seudónimos. Entre 1969 y 1975 elaboró ciertos temas tratados en la *Crónica Sentimental de España*, desde los que en términos actuales denominaríamos “estudios culturales” (temas de cultura popular, incluidos los referentes a los medios de comunicación de masas), a los más variados relacionados con el catalanismo, con la situación política y social internacional, con la sociología o psicología, históricos, alguna crítica de cine o temas relacionados con la “alta cultura”. También escribía con mucha frecuencia críticas literarias.

Como *Manolo V*, unas veces con y otra sin el *Empecinado*, Vázquez Montalbán hizo en colaboración con Nuria Pompeia la famosa serie de historias dibujadas titulada “La educación de Palmira”. En ella se indaga, a través de la lenta formación de la rebeldía de una muchacha oculta bajo su mutismo sorprendido, que no es lo mismo apoderarse del discurso de la progresía que aplicar su ideología en la práctica, o empleando términos más “montalbanianos” (o “cernudianos”), la difícil relación entre el deseo y la realidad. Para poder escribir más libremente sobre el mundo, o mundillo, cultural del que formaba parte, Vázquez Montalbán inventó el seudónimo de la *Baronesa D'Orzy*, en recuerdo de la baronesa Emmuska de Orczy, escritora británica de origen húngaro de lúdicas novelas de aventuras, famosa más que nada por *La pimpinela escarlata* (1903) sobre las peripecias del personaje Sir Percey Blakeney, siempre empeñado en salvar a los aristócratas que iban a ser decapitados en el transcurso de la Revolución Francesa.

El alter ego más desarrollado de Vázquez Montalbán fue sin duda *Sixto Cámara*, en recuerdo al personaje histórico, socialista utópico del siglo XIX. Publicó como tal a partir de 1971 su columna “La Capilla Sixtina” en la que comenta —como haría Haro siendo *Pozuelo*— la realidad social y política del país empleando un lenguaje agudo y elíptico²⁹. Metiéndose en la piel de *Sixto Cámara* se sentía diferente, en primer lugar porque *Sixto Cámara* no era un socialista científico, lo que le permitía dar una visión más abierta, más libre, más lúdica de la realidad. El autor, que por aquel entonces tenía unos treinta años, se imaginaba al narrador como un hombre de unos cuarenta y tantos años, con una experiencia diferente y ya con cierto cansancio histórico (casi igual al de Haro Tecglen, escribe Vázquez Montalbán en el prólogo del libro), con unos sentimientos diferentes, basados en el socialismo utópico, y a partir de allí razonaba de manera diferente³⁰.

Otro seudónimo muy popular que introdujo Vázquez Montalbán en *Triunfo* fue el de *Luis Dávila*, cuya máscara usaba preferentemente para temas deportivos, en particular el fútbol. En la *Crónica Sentimental de España* ya había dedicado amplia atención a lo que significaba el fútbol dentro de la sociedad española, en especial en la segunda entrega de la serie dedicada a los años cincuenta, titulada “Cuando

²⁹ En forma de libro salió en 1975 gran parte de lo publicado en *Triunfo* hasta entonces como *La Capilla Sixtina: del proceso de Burgos al espíritu de febrero*, con una introducción del propio Vázquez Montalbán.

³⁰ Entrevista personal a Vázquez Montalbán, Barcelona, 29-XI-1992.

Di Stefano y Kubala llenaban los estadios”³¹. Un mes más tarde vuelve al tema en “*Barçal, Barçal, Barçal: Más allá del fútbol*”, sobre la trayectoria, posición actual y significado del club de fútbol barcelonés, que tenía el acierto simbólico, según él, de ser la única asociación de masas que existía (y a punto estuvo de estar prohibida en 1969)³². Creo que en el fondo inventó a *Luis Dávila* para dirigirse en un lenguaje más simple, con menos connotaciones intelectuales, al gran público, para poner en práctica la lección de Gramsci de usar los temas de la cultura popular con una intencionalidad transformadora, intentando dotar al pueblo de un saber crítico. Y claro, para llegar al alma del pueblo, o si se prefiere de la gran masa, de los años setenta, los temas relacionados con la televisión y el fútbol formaban materia obligada para cualquier crítico de cultura de la época.

Luis Dávila-Vázquez Montalbán se va decantando por el fútbol como medio a través del cual influir en la conciencia del pueblo español. Es muy ilustrativa en este sentido la introducción del artículo “Lentejas para los esclavos, la rebelión de los futbolistas españoles”, en que intenta explicar al español medio y en términos comprensibles que el espectáculo del fútbol es el carnaval del mundo capitalista y que –como había explicado Bajtin– no tiene el valor absoluto del desfogue, sino que implica resignación, aceptación, integración:

«Para cualquier persona normal y corriente, no dotada de conciencia crítica ante la realidad, la riqueza de un fabricante, un ‘manager’, un torero, un comerciante o una señora estupenda no le inspira excesivos recelos. En cambio es tema frecuente de queja la riqueza de los futbolistas. Los hay que razonan esa queja por la cantidad y cualidad del trabajo futbolístico: dan dos horas de patadas a un balón, y a cobrar millones. Esta reflexión no impide que haya más seguidores de clubs y futbolistas que de diputados por el tercio familiar. Es simplemente una queja masoquista de algo que en el fondo es nuestro, nuestro muñeco dominical, nuestro objeto de ‘vudú’. Otros no llegan siquiera a este nivel de reflexión y se lamentan de la riqueza de los futbolistas cuando no ganan, sólo cuando no ganan, es decir, cuando hacen perder al propio quejoso.

Los futbolistas están para eso. Más que pagárseles para que jueguen bien, se las paga para que encanten bien y dirijan las tensiones sociales hacia estadios profilácticos. Deberían estar en la nómina de los Ministerios del Interior de todo el mundo o, a lo sumo, en la nómina de los Ministerios de Educación Nacional. Tal vez esta ubicación clarificaría el sentido de su

³¹ *Triunfo*, 382 (29-IX-1969), pp. 29-35.

³² *Triunfo*, 386 (25-X-1969), pp. 23-28, y entrevista personal a Vázquez Montalbán, Barcelona, 29-XI-1992. Firma este texto todavía con su propio nombre, pero es sin duda allí donde Vázquez Montalbán empieza a ser también *Luis Dávila*, ERBA, Roberta, “Los seudónimos de Vázquez Montalbán”, en *vespionet.com*, s/f. Consultando la colección, vemos, sin embargo, que al principio también usaba el seudónimo para otros temas de cultura de masas, como “Lo ‘sub’: televisión frente a literatura” y “‘Mass media’: la subcultura”, *Triunfo*, 423 (11-VII-1970) y 447 (26-XII-1970).

existencia. Ese sentido aparece totalmente mistificado para ese hombre normal y corriente, al que hay que elegir como máximo protagonista de los dramas sociales occidentales»³³.

El espectador medio suele acudir a la prensa especializada para leer lo mismo que leyó ayer, ironiza, por lo que sólo está acostumbrado a que los futbolistas sepan decir más o menos cosas como «Estoy rindiendo a un 70 por 100 de mis posibilidades. Si me dieran una oportunidad no lo desaprovecharía. Saldremos a ganar. Me gusta leer biografías». Por eso el hombre normal y corriente se sorprende ante «lo insólito de una nueva dimensión del futbolista: su dimensión de trabajador sometido a unas relaciones de producción más próximas al de los siervos de la gleba que a la de cualquier asalariado del siglo XX». A continuación pasa a explicar en qué consisten estas condiciones laborales penosas de los futbolistas, circunstancias todas que el gran público desconoce. De esta forma, empleando un lenguaje accesible pero no exento de humor, Vázquez Montalbán intentaba educar y repolitizar al hombre normal y corriente, aproximándose a la sentimentalidad de éste, cuya afición compartía (socio del *Barça* él mismo).

En *Triunfo*, con Haro y Montalbán, se da en cierta medida el paso de la modernidad a la posmodernidad, pero un posmodernismo explícitamente histórico, resultante del final de la aventura del vanguardismo. En última instancia, *Triunfo* significa siempre la defensa del proyecto humanista, a veces, según el momento y/o el autor, formulada desde el optimismo, otras veces desde el pesimismo histórico. La creencia en el camino de la historia hacia la libertad y la igualdad es entonces substituida por la creencia en la necesidad de postular este camino de la historia para poder ir progresando. Es así como hay que entender la dimensión utópica en *Triunfo*: la utopía no existe, es el mensaje de Vázquez Montalbán, disfrazándose como *Menelao*, habitual de “La Capilla Sixtina”, exiliado griego y socialista romántico, al decir que nunca volvería a Atenas, cuando en realidad tal vez nunca estuvo en Atenas. Sin embargo, y como en algo hay que creer, nos hace entender Vázquez Montalbán en muchas ocasiones, la razón romántica del Sur sigue siendo necesaria para poder hacer frente a la razón pragmática del Norte, sólo de esta manera es factible la (re)construcción de la razón democrática. O, como ya decía en la *Crónica Sentimental de España* y con Machín, «hay que aprender a querer y a vivir».

De la misma manera Haro Tecglen, *Aldebarán* o *Pozuelo*, hacen entender constantemente que, a pesar de que ya no hay fuerza humana capaz de luchar con las ideas recibidas y transmitidas, con un par de siglos de alegre intoxicación: ¡Hay que luchar por la democracia hasta que llegue! Así escribía en marzo de 1975 que «aprehender el verdadero sentido de la democracia es considerablemente difícil, porque, en realidad, es algo que no existe. Es un ideal que se persigue. Es un

³³ *Triunfo*, 483 (1-I-1972), p. 19.

sistema político, una forma de gobierno, un régimen: pero está en elaboración»³⁴. En una misma línea observó más de veinte años más tarde, en 1996, dirigiéndose a un público de, en mayoría, jóvenes estudiantes españoles:

«*Triunfo* terminó, quizá, por una mala interpretación de lo sucedido entonces: mucha gente dijo que si ya estábamos en democracia para qué íbamos a luchar por la democracia. Yo pienso que hemos de seguir luchando por la democracia hasta que llegue, que el incidente no ha terminado (es un poema de Eugenio de Nora), que estamos todos envejeciendo dentro de esta historia que prosigue, que es un continuum, que se va enredando y ahí está, en vuestras manos, el seguir con ella»³⁵.

A través de *Triunfo* la izquierda española pudo formular su respuesta democrática al lenguaje totalitario de la dictadura franquista. Su reconstrucción de la razón democrática consistía en un análisis crítico de la realidad y en la recuperación de una memoria perdida desde la esperanza –aunque una esperanza a menudo desesperada– de que algún día se realice la esencia de los ideales revolucionarios de libertad, igualdad, y fraternidad.

³⁴ *Triunfo*, 648 (1-III-1975), p. 6.

³⁵ HARO TECGLÉN, Eduardo, “El incidente no ha terminado”, en VVAA, *De la memoria y...*, cit., p.31.