

Cesado el director

DESACUERDOS



LA LIRICA DEL POETA HORACIO T. CATALAN... PROF. DR. MAX BENSE



GÜNTER NEUSEL Dibujos Instituto Alemán, Plaza del Marqués de Salama...



Desacuerdos. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español es un proyecto editorial de investigación realizado en coproducción entre Centro José Guerrero – Diputación de Granada, Museu d'Art Contemporani de Barcelona, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía y Universidad Internacional de Andalucía – UNIA arteypensamiento.

DIRECTORA DEL CENTRO JOSÉ GUERRERO

Yolanda Romero Gómez

DIRECTOR DEL MUSEU D'ART CONTEMPORANI DE BARCELONA

Bartomeu Mari Ribas

DIRECTOR DEL MUSEO NACIONAL CENTRO DE ARTE REINA SOFÍA

Manuel J. Borja-Villel

RECTOR DE LA UNIVERSIDAD INTERNACIONAL DE ANDALUCÍA

Eugenio Domínguez Vilches



Índice

- 10 **Editorial**
JESÚS CARRILLO, JAIME VINDEL
- 16 **El giro sociológico de la crítica de arte durante el tardofranquismo**
PAULA BARREIRO LÓPEZ
- 46 **El Instituto Alemán, espacio de excepción en el último decenio del franquismo**
ROCÍO ROBLESTARDÍO
- 82 **Escrituras en transición**
NARCÍS SELLES RIGAT
- 114 **Arte y crítica durante la Transición en el País Vasco**
BEATRIZ HERRÁEZ
- 148 **Del consenso a la hegemonía: la crítica de arte en *El País* durante la Transición**
DANIEL A. VERDÚ SCHUMANN
- 176 **Crítica y posmodernidad: confrontaciones a propósito de un concepto**
JUAN ALBARRÁN
- 202 **Contra la Historia y el *Arte en general*: la tarea crítica de Ángel González y Juan José Lahuerta**
JOSÉ DÍAZ CUYÁS
- 250 **La institución y la institucionalización de la crítica en España ca. 1985-1995**
JESÚS CARRILLO
- 290 **Desplazamientos de la crítica: instituciones culturales y movimientos sociales entre finales de los noventa y la actualidad**
JAIME VINDEL

Del consenso a la hegemonía: la crítica de arte en *El País* durante la Transición

DANIEL A. VERDÚ SCHUMANN

Lo propio de la “cultura de la Transición” sería la precipitada liquidación de un concepto resistencial de la cultura en favor de un concepto [...] festivo y ornamental de la misma. [...] Vale la pena insistir en la siguiente idea: es determinante del orden cultural surgido tras la muerte de Franco la nueva alianza entre la cultura y el poder, tradicionalmente enfrentados en el transcurso de la historia de España y de pronto congregados en torno al mismo proyecto de modernización y progreso.

Ignacio Echevarría¹

El periódico El País ha sido uno de los obstáculos mayores de la sociedad española para modernizarse y culturizarse. Ha sido un freno hacia la libertad de pensamiento porque [...] ha apoyado permanentemente el consenso y el consenso es un medio contra la libertad del pensamiento [...]. [E]l consenso evita pensar.

Antonio García Trevijano, ex-accionista de El País²

Ahora que se ha convertido en un lugar común –peligroso, como todos, por lo que tiene de atajo intelectual– achacar a la Transición buena parte de los males que han sumido a nuestro país en el actual estado de crisis sistémica, quizá convenga recordar que, en el ámbito de los estudios humanísticos y culturales, hace ya más de una década (esto es, antes del comienzo de nuestro particular *fin de ciclo*) surgieron algunas líneas de investigación que, de modo independiente y tomando como objeto de análisis distintos fragmentos de la realidad, han llegado a conclusiones sorprendentemente similares sobre dicho período. Así, el relato de Vilarós en torno al *mono del desencanto*, la interpretación de Marzo de las políticas culturales desde el franquismo hasta nuestros días, el paradigma “Cultura de la Transición” de Martínez, las reivindicaciones de la memoria histórica llevadas a cabo por distintos colectivos, o las revisiones del arte y la crítica de los años setenta y ochenta realizadas por diversas personas e instituciones, como el seminario *Arte y Transición* o la propia serie *Desacuerdos*, han venido subrayando, con diferencias menores de matiz, cómo la supuestamente ejemplar Transición española, junto a incuestionables aciertos legales y políticos, implicó también una serie no menos importante de renunciadas y olvidos cuyas consecuencias fueron muy perniciosas –quizá entonces ni siquiera sabíamos hasta qué punto– para la cultura y la sociedad españolas. La confluencia de dicho sustrato y las actuales circunstancias no hace sino enfatizar la necesidad de revisar el legado de aquel período capital de nuestra historia reciente, de deslindar el mito de la realidad, para poder aquilatar adecuadamente sus virtudes y defectos y superar así definitivamente ese romo relato oficial que llama(ba) a perpetuar el consenso emanado de dicha época invitando a exaltar de manera constante e inequívoca su carácter modélico. Un consenso que se vendía como imprescindible para la llegada a buen puerto de la operación, y en nombre del cual muchas formas de movilización ideológica, de percepción crítica, de discrepancia intelectual y de praxis

cultural fueron paulatinamente silenciadas y arrumbadas, paralelamente a los “pactos de olvido” y “de silencio” indisolubles de los de la Moncloa o los que precedieron a la Constitución, en aras de un futuro mejor.

Como investigador cuyo trabajo puede englobarse dentro de ese –en el sentido más noble del término– *revisiónismo* historiográfico, me he ocupado por extenso de la crítica de arte de los años setenta y ochenta, y muy especialmente de sus avatares teóricos, ideológicos y estéticos; los cuales pueden resumirse, *grosso modo*, en la desaparición de cualquier tipo de debate –ya fuera en torno a la relación entre arte y política, ya entre arte retiniano y conceptual, ya entre realismo y abstracción– y su sustitución por una ferviente unanimidad acrítica e irreflexiva en torno a una pintura joven, colorista, desideologizada y posmoderna, a menudo en la estela de determinado arte alemán, italiano y estadounidense.³ El objetivo de las páginas que siguen, más modesto, es ofrecer un ejemplo de cómo se construyó esa unanimidad en un ámbito –el de la crítica de arte– y un contexto –el diario más influyente de la época– muy específicos, pero al mismo tiempo enormemente significativos, pues en ellos dicho consenso derivó en una hegemonía enunciativa tan monolítica –el famoso *entusiasmo*– que habría de marcar el arte español durante las dos décadas siguientes. Con ello se pretende poner de manifiesto hasta qué punto esa liquidación de la cultura “de resistencia” y su sustitución por la alianza entre el poder y el mercado que denuncia Echevarría, lejos de ser algo imprevisto o un daño colateral en el proceso de implantación de la democracia, fue, antes bien, una pieza esencial del mismo, algo promovido activamente, en nombre de la modernización y el progreso, por aquellas instancias que, como *El País*, tenían el suficiente ascendiente primero, y poder después, para encauzar en un sentido u otro el rumbo de los acontecimientos; particularmente –pero no solo– en el nivel simbólico señalado por García Trevijano. En este sentido, la confluencia en el diario de algunos de los principales poderes (legítimos y fácticos) de la época –la política, los intelectuales, los medios, el capital– se presta de manera inmejorable a rastrear sus interconexiones para intentar desbrozar esa maraña que dimos en llamar “consenso” y ver qué ocultaba en su seno.

***El País* en contexto**

Desde su salida en 1976 y al menos hasta mediados de la década siguiente, *El País* fue una verdadera metáfora de la sociedad española de la Transición, y ello por varios motivos. En primer lugar, por la propia evolución ideológica del periódico, que corrió paralela a la del conjunto de la mayoría de votantes del país, en parte gracias a una sintonía por la que ambos vectores “giraban” a la vez a derecha o izquierda (dependiendo del punto de vista del observador). En segundo lugar, por su actitud en pro del consenso y la reforma, que le llevó a intentar ampliar todo lo posible el espectro de su público objetivo. En tercer lugar, por el carácter institucional que pronto habría de caracterizarlo, una vez alcanzara el poder un Felipe González que tuvo en este periódico su mejor baluarte. Y en cuarto y último, por el modo en que dichos procesos se revistieron en este medio de una aureola de normalización y modernidad que hacía prác-

ticamente impensable cualquier otra opción, toda vez que lo sensato, lo culto y lo progresista era lo que aparecía en sus páginas. Simplificando mucho, podría decirse que el país –o buena parte de sus clases medias y altas– y *El País* se fueron moderando, aburguesando, institucionalizando, cultivando y modernizando a un tiempo y en relación dialéctica.

Este temprano éxito del diario es un ejemplo significativo *per se* de los intereses, entonces aún soterrados en buena medida, que agitaban las aguas más profundas de la oposición democrática. Como anticipándose a la expresión de los deseos más íntimos de buena parte del centro-izquierda ideológico del país, el auge del periódico invitaba en la segunda mitad de los setenta a sumarse a un proyecto en marcha que auguraba todo tipo de parabienes. No parece descabellado pensar en dicho éxito en términos de profecía autocumplida mertoniana, pues si bien el auge económico de su empresa editora (PRISA) es arrollador –en 1977, primer año de publicación íntegra del diario, ya obtiene beneficios; en 1978 supera a *ABC*; en 1983 dichos beneficios se han multiplicado casi por quince–,⁴ su ascendente en términos intelectuales, ideológicos y políticos fue abiertamente enarbolado por el propio diario y sus colaboradores desde bien temprano.

La primera mención al respecto se debe aparentemente a Manuel Vicent, columnista del periódico que, en un artículo publicado en *Triunfo*, señalaba ya en junio de 1980 que “«El País» es algo más que una sociedad anónima [...]. Se ha convertido en el medio escrito más influyente en la opinión pública, es como una institución intelectual que resume el talante de la España moderna.”⁵ Tan solo doce meses después, José Luis López Aranguren, una de sus firmas señeras, escribía un ya clásico artículo en las páginas de Opinión –sobre el que volveré al final– en el que canonizaba a *El País*. Ese mismo año de 1981 comenzaba un estudio sobre el diario a cargo del Comité Internacional de Comunicación, Conocimiento y Cultura de la Asociación Internacional de Sociología, presidido por José Vidal-Beneyto fundador y accionista del propio periódico, que culminaría en la conocida obra *El País o la referencia dominante* (1986). Y en 1983 Subirós glosaba, no sin una punta de ironía, el éxito del periódico desde sus mismas páginas: “deglutiendo un diario, EL PAÍS, basta y a menudo sobra no sólo para saber lo que conviene saber, sino también, y sobre todo, para saber lo que resulta inteligente pensar acerca de lo que se sabe.”⁶ Al margen, pues, del éxito de ventas y la calidad del diario, ambos evidentes, parece claro que su temprana elevación a los altares tuvo mucho de maniobra dirigida desde el propio medio, en una operación que pretendía acotar territorios políticos y económicos.

Se configuraba así lo que Imbert denomina “*poder performativo* del periódico: poder formal, que da realidad a lo que nombra, poder de institucionalizar cuanto dice, de dar carta de realidad a todo cuanto publica y, por consiguiente, de anular simbólicamente lo que omite, voluntaria o involuntariamente.”⁷ El diario, auto-instaurado en “su propia referencia”, se convierte en *auctoritas*, en “una instancia enunciativa, encarnación de un *poder-decir*”⁸ que determina lo que merece atención y lo que no. O, en otras palabras, lo que existe y lo que no: aquello que Cardín denominó el “poder ontológico” de *El País*.⁹ Imbert señalaba acertadamente el carácter dialéctico y totalizador del proceso:

El País se ha vuelto una especie de representante formal de una opinión pública que, por otra parte, ha contribuido él mismo a formar; ha llegado a ser, en algunos momentos críticos, el guardián casi exclusivo del espíritu democrático y, de manera oficiosa, ha asumido en ocasiones el papel de *alter ego* del poder, de mentor de la nueva clase política... *El País* ha creado e impuesto una voz, a menudo identificada, en su discurso editorial, con la voz colectiva.¹⁰

Esta tendencia del diario al discurso circular será especialmente relevante en la configuración de su ascendente intelectual. La promoción sistemática de productos culturales de sus colaboradores o de editoriales vinculadas al propio grupo de comunicación le permitió dictar “sus propias reglas de formación discursiva en la creación de realidad cultural.”¹¹ Como señala Negró, “[e]l juego de espejos así establecido crea una relación indisoluble entre *El País* y la cultura: el periódico refleja el hecho cultural que a su vez devuelve el reflejo del periódico.”¹² Pero en una época de mudanzas ideológicas e intelectuales, tan importante como el *qué* es el *cómo*. En este sentido, es incuestionable que los intelectuales que escribían en *El País* trabajaban “en la elaboración del discurso cultural con que va a leerse a sí misma la sociedad española del posfranquismo”; un discurso que emana de una autoridad “cuyo peso será tanto mayor cuanto que se ejerce en un proceso de cambio en el que no se han definido aún los valores que regirán el cuerpo social que resulte de ese cambio.”¹³ El diario no solo marcaba la agenda, por tanto, sino también los puntos de vista desde los que analizarla.

Semejante poder no se ejercería en vano. Un recorrido por la historia de los primeros años del periódico pone de relieve hasta qué punto la evolución empresarial e ideológica del periódico tendría un correlato en su tratamiento de la cultura y, específicamente, del arte y su crítica.

Los orígenes: liberalismo y desactivación de la izquierda (1976-1979)

El origen consensual de *El País* es bien conocido. Durante los últimos años del franquismo se fue extendiendo entre la oposición y los sectores más moderados del régimen la idea de que en la Transición sería necesaria una nueva prensa capaz de servir de plataforma de expresión y difusión de las diversas ideologías. En este contexto surgen en 1976 tanto *El País* como, unos meses más tarde, *Diario 16*. Frente al ya entonces consagrado Grupo 16, el primero era una creación *ex novo* en cuyo accionariado se encontraban personalidades de diferente sesgo ideológico, desde liberales de corte orteguiano (Julián Marías, José Ortega Spottorno) hasta sectores del entonces llamado eurocomunismo (Ramón Tamames), pasando por el socialismo democrático (Joaquín Ruiz Giménez).¹⁴ Ello garantizó en los primeros años una notable pluralidad de voces en sus páginas de Opinión, en las que escribían personajes del franquismo (Emilio Romero hasta el 23-F), opositores rocosos (Santiago Carrillo), demócratas ex falangistas (Pedro Laín Entralgo, José María de Areilza, Dionisio Ridruejo) y representantes de buena parte del espectro político de centro-derecha (UCD) y centro-izquierda (PSOE). En la elección del grupo editorial detrás del diario y de su director tuvo un papel fundamental Manuel Fraga –autor de la “aperturista” Ley de Prensa de 1966, pero también poseedor de un negro historial censor como ministro de Información y Turismo, cuyo punto culminante había sido el cierre y voladura

del *Diario Madrid* en 1971–, quien en un primer momento (el largo proceso de gestación de *El País* se había iniciado ese mismo año de 1971) creyó que podría emplear el nuevo periódico como plataforma de lanzamiento personal.¹⁵ La dirección recayó finalmente en Juan Luis Cebrián, a la sazón subdirector de *Informaciones* y director de los Servicios Informativos de TVE. El respaldo empresarial correría a cargo de Jesús de Polanco, quien recordaba así su entrada en el diario:

Paradójicamente, yo me incorporé a *El País* porque me lo pide Fraga, pero el promotor de la idea de *El País* era José Ortega Spottorno. Me piden que les ayude a hacer la gestión [de sacar el diario] porque yo no tenía antecedentes ni negativos ni positivos con respecto al franquismo. Yo entraba de gentil.¹⁶

Incluso sin entrar a cuestionar la veracidad de esta “falta de antecedentes” –varios periodistas sacaron a relucir, en el contexto del duro enfrentamiento mediático-político de los años noventa, la pertenencia de Polanco al Frente de Juventudes y los beneficios que obtuvo de sus contactos con altas instancias del régimen en los últimos años del mismo–,¹⁷ ya la mera consideración positiva de la falta de implicación política, subrayada por el nada inocente uso, en un contexto aún franquista, del término “gentil”, es representativa, como lo es el paso de Cebrián por TVE, del creciente descrédito en que iban cayendo en muchos ámbitos, ya antes del comienzo de la Transición, las posiciones ideológicas más duras. El continuismo en amplios sectores de las élites económico-sociales entre la dictadura y la democracia, la temprana victoria de la *reforma* frente a la *ruptura*, el empleo obsesivo del término *consenso* con “un valor más prescriptivo que descriptivo”,¹⁸ las llamadas a la superación de la dialéctica franquismo-antifranquismo, o la exaltación de la *Realpolitik* son solo algunos de los ropajes que adquirió esta búsqueda obsesiva de la moderación. En el caso de la izquierda, ello ocurrió en impecable paralelismo con el descalabro del PCE y el *sorpasso* de las elecciones de 1977, con el consabido *desencanto* de amplios sectores de la izquierda tradicional como resultado.

Aunque los candentes acontecimientos políticos relegaban entonces a un segundo plano la información cultural y artística, un recorrido por sus páginas permite rastrear también este proceso en dichos ámbitos. El tratamiento de la cultura en *El País* en estos años abarca, según Negró, desde la “recuperación de la cultura desterrada” a la “elaboración de una nueva imagen de la cultura”.¹⁹ Al tiempo que ponía de manifiesto lo desolador del panorama heredado del franquismo, el diario, a través de la propia nómina de firmas, de la recuperación de obras escritas durante la dictadura o de los contenidos de los editoriales, abogaba por el consenso y conminaba a dejar de lado veleidades revolucionarias:

En las páginas culturales de *El País* la idea de consenso que [...] partía del principio de evitar la ruptura, y más aún la puesta en cuestión del franquismo, se tradujo en una forma cierta de continuidad cultural, impuesta a su vez por el hecho de que entre sus accionistas y dirigentes había nombres que procedían del mundo cultural de la Dictadura [...]. Dicha línea era tanto más fácil de seguir cuanto que había pasado el tiempo en que la crítica considerada progresista [...] viera la literatura según los criterios puestos en circulación por Lukács o Sartre.²⁰

Se trataba por tanto de una apuesta ideológica consciente y vinculada al agotamiento del modelo cultural y crítico heredado del marxismo; un ejemplo de esos pactos de olvido cuyo efecto puede rastrearse en el rechazo firme, pero siempre genérico, de la dictadura, sin referencias concretas –más allá del dictador– a sus responsables directos.²¹

Similar función de *desmemoria* selectiva cumplía el tratamiento periodístico de la información cultural, que buscaba repetidamente su asociación con los principios de actualidad y modernidad: “Lo noticiable se superpone a la cultura –cuya marca más singular es mostrar el recuerdo frente al olvido.”²² En este marco de exaltación de la actualidad debe entenderse el surgimiento de los suplementos culturales (el primero fue *Arte y Pensamiento*, aparecido el 16 de octubre de 1977), que habrían de marcar decididamente el panorama cultural nacional durante las décadas siguientes. En última instancia, se trataba tanto de educar “el gusto de las clases medias, su formación intelectual” –lo que explica el carácter pedagógico de no pocas reseñas–, como de “crear las bases de una industria cultural que no tardará en desarrollarse en su órbita de gravitación.”²³ Así, como señala acertadamente Negró, el éxito temprano del diario se debió en buena medida a que sus creadores entendieron muy pronto que, como señalara Lyotard, el saber era, en la recién conquistada (pos)modernidad, una mercancía más.²⁴ Algo que el propio Aranguren se encargaría de admitir sin prejuicios desde las páginas del propio periódico.²⁵

En el ámbito artístico, el correlato de todos estos procesos de morigeración ideológica fue, como es sabido, la rápida desactivación de las prácticas críticas y políticas; y en el mediático, la sustitución de las figuras que habían encarnado su defensa (Valeriano Bozal, Tomàs Llorens, Simón Marchán) por los críticos partidarios de la pintura hedonista y desideologizada que encarnaba la llamada Nueva Figuración madrileña (Juan Manuel Bonet, Ángel González, Quico Rivas). El cada vez más crudo enfrentamiento entre ambas facciones, que cristalizaría en torno a tres episodios bien conocidos –la Bienal de Venecia (1976), el curso de verano *Vanguardia artística: ¿mito o realidad?* celebrado en la UIMP de Santander (1977), y las exposiciones madrileñas 1980 (1979) y *Madrid D.F.* (1980)–, ha sido relatado ya en varias ocasiones,²⁶ por lo que aquí me limitaré a analizar el tratamiento en *El País* de los dos primeros episodios, dejando para más adelante el tercero.

Este periódico fue, en sus primeros años, la principal plataforma mediática de los defensores de una pintura alejada de cualquier tipo de connotaciones políticas, y su posición respecto a la controvertida Bienal fue clara y contundente. Aunque se publicaron informaciones más o menos neutras de los acontecimientos, artículos con distintos puntos de vista, e incluso entrevistas con y cartas de los responsables del pabellón español (Alberto Corazón, Bozal, Llorens),²⁷ marcado como es sabido por un claro sesgo antifranquista, el juicio de los críticos del diario fue casi unánimemente negativo. El entonces primer crítico, Santiago Amón, cuestionó la legitimidad de la propuesta denunciando su partidismo, y trazó paralelismos –de dudosa pertinencia– entre el personalismo de su gestión y el del régimen franquista en los años cincuenta y sesenta, así como entre las distintas facciones enfrentadas en la Bienal y las dos Españas, la “del exilio” y la “interior.”²⁸ Una posición aún más dura mantuvo el entonces segundo crítico,

Ángel González. Tras calificar de “trivial” una polémica que ofrecía “materiales preciosos [...] de una posible sociología de la izquierda española”, y de tendenciosa la propuesta del comité, achacaba al mismo

el equívoco, peregrino sin duda, de que a Venecia irían los artistas *de izquierdas de toda la vida*. No sé muy bien cómo a alguien se le pudo ocurrir tal disparate. En este país quien más y quien menos ha jugado al fútbol en el Hogar del Frente de Juventudes, publicado sus ensayitos universitarios en una revista del SEU o contemplado entre sollozos *Embajadores en el Infierno*. Conque descartado el método genético por improbable sólo la poderosa sutileza del metafísico –y cada vez son menos desgraciadamente los metafísicos de izquierda– podría decidir sin sobresaltos los límites de nuestro progresismo artístico.²⁹

Las críticas al dogmatismo y el tono irónico son reveladores tanto de la concepción que este sector de la crítica tenía del arte como de la posición del propio diario hacia la cultura en general, y al mismo tiempo un buen ejemplo del tipo de formulaciones encendidas con las que, desde la nueva generación de críticos, se atacó a la precedente en nombre de la necesidad de “pasar página”.

Ello es aún más evidente en el tratamiento periodístico que del seminario de la Magdalena hiciera Juan Manuel Bonet –a la sazón hijo del director del curso y ponente él mismo– en *El País*, en tres crónicas que se reproducen en los documentos adjuntos. Así, en las dos primeras reseñas se destacaban la minuciosidad y pertinencia de las conferencias de Ángel González y Francisco Calvo Serraller, colaboradores del diario, mientras las posiciones de Llorens y Bozal eran duramente atacadas, siendo tildadas de tendenciosas, inflexibles y pasadas de moda.³⁰ En la tercera y última crónica, las tesis de Juan Antonio Ramírez eran calificadas de “simplistas”; el efecto de la presentación de Corazón, de “patético”; y la defensa de Antoni Mercader del vídeo, de “fascinación primitiva”; mientras se glosaban en términos positivos las de Fernando Huici o Federico Jiménez Losantos, vinculados asimismo al periódico. El artículo terminaba:

si algo ha quedado claro, ha sido, dentro del pensamiento crítico, la fractura, respecto a las demás, de las posiciones sociologistas. Toda la escuela que sigue empeñada en repetir los eternos prejuicios o silencios sobre la creación, las eternas incapacidades de una pretendida teoría marxista del arte, ha mostrado bien a las claras su agotamiento.³¹

Más allá del carácter prescriptivo de las reseñas y su defensa cerrada de los colaboradores del diario, resulta particularmente significativo el lenguaje empleado por Bonet para referirse a las propuestas izquierdistas, en el que destacan términos como “conflictividad”, “bronca”, “polémica” o “desacuerdo radical y de principio”, en un buen ejemplo tanto de la demonización del conflicto y la radicalidad en la España de la época, como de la virulencia empleada paradójicamente en denunciarlos. Este rechazo del arte político y de sus defensores podía encontrarse, por otra parte, en numerosas críticas de estos autores en el mismo diario.³²

Más moderado solía ser Calvo Serraller, quien aún no fungía de crítico de arte, sino de reseñista de libros sobre arte. Sin embargo, su negativa crítica del libro de Bozal *El arte del siglo XX. La construcción de la vanguardia 1850-*

1939,³³ le valió una dura respuesta del propio autor, en la que se refirió a Calvo Serraller como uno de esos “críticos dedicados a cubrir con barnices culturales, con avales culturales, actividades y productos netamente mercantiles”, y sugería la continuidad del statu quo cultural entre la Dictadura y la democracia al tildarlo de “mandarín que ejerce su poder desde la tribuna que le prestan las páginas del periódico. El ejercicio del mandarinazgo ha sido una práctica habitual de la dictadura y, por lo que veo, lo continúa siendo todavía hoy. Sólo si suprimimos a los pequeños dictadorzuelos podemos empezar a hablar de cultura.”³⁴ Calvo Serraller respondería entonando un irónico *mea culpa*, defendiendo sus afirmaciones con citas textuales de la obra de Bozal, y culminando con una promesa de “no atreverse a decir nunca más que su [de Bozal] libro sobre la vanguardia es, incluso desde un punto de vista marxista, pésimo, ni afirmar que su anterior *Historia del Arte en España* consiste en una curiosa ecuación en la que Plejanov se suma al Pijoán.”³⁵

Al margen de las descalificaciones personales, el cruce de acusaciones pone de manifiesto tanto el diferente valor que se daba al consenso desde las distintas posiciones como la creciente importancia en el debate ideológico del mercado, un nuevo factor en el contexto de la libertad, la democratización de la cultura y la sociedad de consumo y del espectáculo. Como señala Muñoz Soro, entre el modelo gramsciano propuesto por Bozal en *El intelectual colectivo y el pueblo* (1976), y “*El País* como intelectual colectivo” (1981) defendido por Aranguren en el diario en el que escribe Calvo Serraller, se había producido un quiebro fundamental en la manera de abordar la compleja relación entre el poder intelectual, el político y el pueblo.³⁶ A la altura de 1978, por tanto, la posición del diario estaba ya en plena consonancia con las premisas generales que habrían de marcar la Transición: abandono de las posiciones ideológicas “radicales”, asunción de la economía de mercado, y adopción de un tono desenfadado que subrepticamente deslegitimaba, por la vía de la ironía, las posibles críticas que pudieran hacerse a estas posiciones.

En la práctica, ello suponía desactivar el potencial *político*, en su sentido primigenio, de la cultura en la naciente democracia, y relegarlo a un ámbito más cercano a la mera realización personal y el entretenimiento. Buena prueba de hasta qué punto se consideraba el ámbito cultural como algo intrínsecamente autónomo y desligado de la teoría y la praxis política es un artículo en el que, tras hacer balance de la cultura surgida entre 1976 y 1979, los responsables de dicha sección se lamentaban de “la ceremonia de la confusión”, para afirmar solemnemente que, pese a la llegada de la libertad, “[l]a revolución ha sido imposible, la ruptura imaginaria”. Pero hay que convenir con Negró que “[l]amentar, como parece hacerlo el texto, la falta de revolución o de ruptura en el terreno cultural, cuando por otra parte, en las mismas páginas, se está proclamando que hay que evitar cualquier intento de revolución o de ruptura, en el ámbito cultural o en cualquier otro ámbito es, por lo menos, una frivolidad.”³⁷

Un ejemplo más de cómo se desmovilizó activamente a la izquierda cultural –o, en este caso, *contracultural*– lo tenemos en el modo en que *El País*, entre otros medios mayoritarios, fagocitó el espacio crítico ocupado por otros minoritarios pero muy activos, fundamentalmente revistas vinculadas a la izquierda radical, ya fuera en sus versiones libertaria y ácrata u órbita PCE. Se

trata de un proceso aún insuficientemente estudiado, creo, que aquí me limito a mencionar³⁸ (entre otras razones, porque las artes plásticas tuvieron una presencia muy minoritaria en dichas revistas, quizá por la aureola elitista que aún rodeaba a aquellas, en comparación con la literatura, el teatro o el cine; pero también, probablemente, por el mayor grado de despolitización que las caracterizó después de 1975). Sea como fuere, los años de asentamiento de *El País* (1977-1981) coinciden plenamente, como señala Imbert, con la desaparición de la prensa polémica, “conflictiva” –representada por revistas como *Ozono*, *Star*, *El Viejo Topo* o *Ajoblanco*, que ya en su nº 18 (enero de 1977) titulaba “¿La muerte de la contracultura?”–, quedando solo la “consensual”.³⁹ Aunque ello obedeciera a complejas dinámicas de la sociedad española, la responsabilidad al menos indirecta del diario en dicha desaparición ha sido señalada tanto por los propios implicados como por algunos investigadores, que han apuntado a la capacidad económica del periódico para hacerse con las firmas destacadas de unas publicaciones políticas en declive. Dichas firmas “facturaron hacia un nuevo destino el prestigio adquirido en los medios de la resistencia antifranquista”, pero no sin un evidente reajuste ideológico: “asumieron las pautas generales del discurso del consenso y los parámetros del mercado. Los tiempos democráticos demandaban acabar con las premisas revolucionarias del pasado y crear nuevos elementos discursivos caracterizados por la moderación y la negociación”.⁴⁰ Esta “domesticación” de los medios, que formaba parte del mucho más amplio proceso de desmovilización del activismo izquierdista que por la misma época estaban llevando a cabo todos los partidos, tanto de izquierdas como de derechas,⁴¹ no hace sino resaltar la complejidad de las dinámicas epocales.

El giro hacia el PSOE: la *purga* de los *liberales* (1979-1982)

A partir de 1978 se aprecian tensiones en el seno del periódico, que va a comenzar un lento pero firme viraje ideológico en dirección al PSOE, en detrimento de otras opciones políticas que habían estado representadas desde su origen en el ideario del diario: fundamentalmente la liberal-conservadora, pero también otras vías dentro del propio socialismo. Ya por entonces, el ascendente de *El País* sobre el PSOE empieza a ser tan fuerte que el partido comienza a adoptar buena parte de su discurso como propio.⁴² Esta creciente sintonía, sin embargo, provocará una dura lucha en el seno del diario por el control de un accionariado por entonces muy disgregado, pero claramente dividido en “familias”. Superada aquella primera fase en la que el antifranquismo y el talante democrático eran requisito suficiente para embarcarse en un proyecto común, ahora las distintas facciones comienzan a tomar partido, nunca mejor dicho, dentro de la llamada “sopa de letras” política. Así, el sector orteguiano liberal-conservador, aglutinado en torno a Miguel Ortega Spottorno, García de Vinuesa y Darío Valcárcel, se identifica progresivamente con la derecha de UCD y AP, mientras el liberal-progresista, con Jesús de Polanco a la cabeza, se escoraba progresivamente al centro-izquierda representado por el PSOE.⁴³ Finalmente, como es bien conocido, la pugna culminaría con la toma del control del diario por la PRISA de Polanco, que entre 1982 y 1984 se hace con la mayoría de las acciones de sus oponentes,

aunque ya desde el año de la victoria socialista era el hombre fuerte del diario. Los principales representantes del sector orteguiano, entre ellos Julián Marías y Miguel Ortega Spottorno, abandonaron decepcionados el periódico.⁴⁴

Coincidiendo con este giro, el diario multiplica la atención dedicada a la cultura y el arte. El suplemento *Arte y Pensamiento* se desdobra en *Artes y Libros*, aparecidos respectivamente el tres y cuatro de noviembre de 1979, aumentando con ello notablemente el número de páginas. Así lo reconocía años después Calvo Serraller, responsable de la sección de arte:

[T]uve el privilegio de formar parte del comité asesor de cultura, que el diario formó unos meses antes de salir a la calle, y, por tanto, conozco el interés que tenían los responsables de *El País* por el tratamiento de los temas culturales. En relación con el arte, este interés se concretó, no sólo en buscar a los mejores profesionales de la crítica, sino en que, como en las demás secciones, fueran dos los titulares y que estos dos representasen lo que podríamos llamar una opinión madura y otra joven. Esta dualidad [...] respondía a la acertada conciencia de que el arte era ya un hecho complejo y plural, que exigía actitudes y especialidades diversas.⁴⁵

Suplementos y secciones de cultura y arte se convirtieron así, efectivamente, en señas de identidad del diario. García Trevijano señalaba este aspecto como su principal novedad,⁴⁶ y recordaba cómo se convirtió en un símbolo de *status* cultural llevarlo bajo el brazo, apuntando con ello de paso al creciente peso de las apariencias en la España democrática. Esta transformación en la concepción de la cultura, que de ser entendida en los años setenta como una herramienta de aprehensión ideológica de la realidad pasa a ser considerada en los ochenta un símbolo social y un hábito de consumo vinculado al ocio, es típica, como señalara Jameson, de las sociedades tardocapitalistas, y por tanto no era en modo alguno un fenómeno exclusivo de nuestro país. Sin embargo, es evidente que las peculiares condiciones históricas y sociopolíticas favorecieron aquí una transición especialmente rápida y brusca de un modelo a otro, gracias, entre otras, a actitudes como las de *El País*.

Paradójicamente, las páginas de cultura eran vistas desde dentro como especialmente “progresistas”: “Si la sección de cultura y sociedad es la más izquierdosa del periódico es porque la realidad española y hasta los partidos, que ya es decir, abren mucho más la mano en esa temática que cuando les tocan los escaños o el dinero”,⁴⁷ afirmaba Vidal-Beneyto. En realidad, dicho izquierdismo debe entenderse aquí como sintonía con el partido socialista; sintonía que se está estrechando por entonces y que habría de marcar la línea editorial e ideológica del diario durante un largo período. Ello es perceptible incluso en el siempre marginal y relativamente autónomo ámbito de la crítica artística. ¿Cómo entender si no la salida del diario, entre 1979 y 1981, de aquellos críticos o personas vinculadas al ámbito artístico cuyas posiciones ideológicas habían evolucionado desde la izquierda más radical hacia un marcado liberalismo –en muchos casos en su vertiente conservadora, en otros en la más ácrata–, pasando así de largo por el izquierdismo moderado que representaba el PSOE?

El primero en dejar el diario fue Federico Jiménez Losantos, otrora crítico de arte y teórico del grupo *Trama* (si bien por estas fechas se encontraba ya bastan-

te alejado del arte), quien tuvo en *El País* una de sus principales tribunas entre 1978 y 1979. El detonante de su salida sería el rechazo de la editora de *El Viejo Topo* a publicar su libro *Lo que queda de España*, que pronto desembocaría en una dura batalla dialéctica en el seno del diario en torno al modelo de Estado: el centralismo españolista de Losantos habría de encontrar una dura resistencia tanto en la vieja guardia (Manuel Vázquez Montalbán) como en los nuevos intelectuales progresistas (Fernando Savater, Javier Marías) y el catalanismo (Ignasi Riera), que coincidían en ver en las posiciones de Losantos una mera revisión de los tópicos franquistas.⁴⁸ La obra sería finalmente publicada por *Ajoblanco* en 1979 —en un episodio más de la confrontación entre ambas revistas que habría de marcar el período— y presentada por Francisco Umbral con un texto publicado íntegramente en *El País*. En él, además de saludar el “nacimiento de un extraordinario escritor español”, Umbral glosaba en forma de parodia la máxima de Vázquez Montalbán de “contra Franco vivíamos mejor”, en un excelente ejemplo de la tensión *desencanto/entusiasmo* con que se viviría la pérdida de influencia de la izquierda tradicional en la Transición:

Franco nos hacía mucha falta, porque todo el que no estaba empleado en sindicatos, por entonces, se beneficiaba de la duda y podía pasar por comunista, marxista, maoísta, republicano o, cuando menos, por amigo de la UNESCO. Muerto Franco se acabó la rabia y entonces se ha visto que quienes sólo eran marxistas en función de su antifranquismo, ya no son nada. Unos están en el campus tocando la guitarra y esperando un diploma con orla, otros están en el café Ruiz pasando de todo, en los espejos, otros están en el pub Dickens escuchando a Fernando Savater, por saber cuándo habla él y cuándo habla Cioran, y otros, quizá los más, sensatos, los que mañana serán hombres de provecho, los más urbanos, retoman la vieja tradición liberal republicana, progresista, institucionista, regeneracionista, arbitrista (nunca fascista), y hale.⁴⁹

Umbral era ya entonces una figura intocable, pero tras el verano Jiménez Losantos no volvería a escribir en *El País*.

Muy cercano a él se encontraba entonces Javier Rubio Navarro, también exmiembro de *Trama* y con una deriva ideológica prácticamente idéntica. Durante 1979 y 1980 escribe crónicas de exposiciones en *El País* y en su suplemento *Artes*, cada vez más espaciadas; el 28 de febrero de 1981 escribe su última reseña.

Vinculado entonces a ambos a través de *Diwan*, una suerte de plataforma de pensamiento político liberal, se encontraba asimismo Alberto Cardín. Poeta, antropólogo, activista gay, exmarxista y defensor del psicoanálisis lacaniano, Cardín escribió en *El País*, fundamentalmente sobre este último tema, entre mayo de 1979 y mayo de 1980, cuando el periódico dejó de contar con él.⁵⁰ Su enfado fue monumental: si ya con anterioridad había sostenido, desde las páginas de *Diwan*, *La Bañera*, *Ajoblanco* y el suplemento “Disidencias” de *Diario 16*, duras batallas dialécticas con su bestia negra en *El País*, Fernando Savater, su salida del diario y las respuestas de este desde las páginas del periódico y de su libro *Criaturas del aire*⁵¹ le llevaron a publicar un opúsculo dedicado íntegramente a arremeter contra Savater, *El País* y otros de sus articulistas, como Juan Goytisolo o Francisco Umbral. Más allá de lo que tiene de desahogo per-

sonal, interesa aquí la crítica que Cardín elabora de la política de consenso que caracterizaba, en su opinión, la nueva etapa del diario. Una política de “desdramatización y concordia” que, procedente de la política, se estaba trasladando peligrosamente al ámbito de la cultura:

Una supuesta “política de Estado” de la cultura, remedo de la política de verdad, en un ámbito donde sólo las luchas discursivas pueden ser fructíferas. Una política de la paz, cuando la guerra de ideas aún no se ha desatado, porque nadie tiene ideas que defender, y todos temen, en cambio, que voces que nadie puede oír vengan a hacerles caer de unas poltronas supuestamente ganadas con ideas.⁵²

Aunque es evidente que Cardín respira por la herida, resulta revelador el modo en que plantea las transformaciones de la línea “editorial” del diario en el ámbito de la cultura como parte de un proceso general más amplio.⁵³

Con ser relevantes estos casos, en los que el componente ideológico –tanto en términos del espectro izquierda-derecha como en el de centro-periferia– tuvo un peso evidente, lo es aún más la salida del periódico de los críticos vinculados a *1980* y *Madrid D.F.*, los primeros intentos de lanzar una “nueva pintura española” acorde con los nuevos y despolitizados tiempos. En ellos, aun jugando probablemente también cierto papel la deriva ideológica de los implicados, esta tomó la forma de una más o menos abierta lucha de poder por la que ya era entonces la principal plataforma de enunciación de la crítica artística nacional, lucha en la que las tensiones personales y la sintonía con los poderes que acogían dicha plataforma iban a ser fundamentales.

La salida del diario de Juan Manuel Bonet, el más combativo de los tres, coincidió con la presentación de la segunda de las prescriptivas muestras. Siendo ya conocida la polémica que las acompañó, me limitaré aquí a señalar de qué modo esta representó no solo el último de los encontronazos con la “vieja guardia”, sino también el comienzo del final del idilio de este sector de la crítica con *El País*. Como es sabido, la polémica comenzó a raíz de un artículo de Victoria Combalía en *Batik* contra la falta de rigor de la “nueva crítica” madrileña, al que respondería Bonet desde las páginas de *El País* defendiendo la nueva figuración madrileña y a sus valedores, y arremetiendo de nuevo contra el arte y la crítica politizadas por su maniqueísmo, densidad y obsolescencia.⁵⁴ Aunque Combalía daría por cerrado el desencuentro con un artículo contemporizador, la inauguración en octubre de la muestra *1980* reabriría muy pronto las heridas, con Llorens como principal defensor del arte politizado y Rivas, Bonet y González contraatacando desde otras plataformas.⁵⁵ Todo ello, sin embargo, ocurría ya lejos de las páginas del diario, a las que empezaba a llegar el aroma de los nuevos tiempos, del consenso empresarial y la sintonía con la izquierda moderada. Ese mismo año, los tres responsables de *1980* abandonarían *El País*.

Más allá de la información concreta que sobre las diferencias personales aporta un testigo excepcional de aquellos hechos,⁵⁶ en algunos casos, como en el de Bonet, la secuencia de acontecimientos resulta por sí misma significativa. Así, el 15 de octubre de 1980 se inaugura *Madrid D.F.*, comisariada por él; el 18 del mismo mes se publica la que será su última reseña en *El País* (suplemento *Artes*),

dedicada a una muestra de Antón Patiño en Buades; y el 25 aparece la moderadamente positiva crítica de *Madrid D.F.* de Calvo Serraller, en la cual se cuestionaba sin embargo abiertamente el triunfalismo de Bonet en el catálogo, que se interpretaba como un intento de aprovechar en beneficio propio la pintura expuesta, mientras se ensalzaba repetidamente el texto de González, “sin duda el escrito más pertinente y brioso entre los que aparecen allí recogidos.”⁵⁷ Bonet no volverá a publicar en el diario, con la excepción de un artículo suelto al año siguiente.

Para entonces ya habían dejado también el periódico los otros dos críticos involucrados en ambas muestras: Quico Rivas, cuya última crónica para el suplemento de *El País* data del 10 de mayo, y Ángel González, que se despide del mismo el 21 de junio. Los tres llevaban vinculados al diario desde sus inicios, y los tres lo abandonan en el plazo de seis meses, entre mayo y octubre de 1980. Al frente de *El País* quedan Francisco Calvo Serraller –conectado por amistad y más tarde familiarmente con Javier Pradera, Jefe de Opinión desde la fundación del diario– como primer crítico y Fernando Huici March como segundo; a partir de octubre de 1982, una Victoria Combalía ya alejada de maximalismos ideológicos se encarga de reseñar lo ocurrido en Cataluña. Este “núcleo duro” –los tres eran colaboradores del periódico desde su fundación en 1976; en el caso de Combalía, con una pausa entre 1979 y 1982– se consolida aún más con la salida, en el período 1981-1983, de otros nombres vinculados hasta entonces a las páginas de arte y cultura del periódico, como José Miguel Ullán, Daniel Giralt-Miracle, Félix Guisasaola, Ana (luego Anna Maria) Guasch y Eduardo Westerdahl.⁵⁸

Leer estos acontecimientos exclusivamente en clave de enfrentamiento personal sería ignorar que ese es precisamente el modo en que en nuestro país se han disfrazado siempre los conflictos de cualquier índole, ya sea esta comercial, política o intelectual; y también que nuestro pequeño mundo del arte ha sido, en este sentido, paradigmático.⁵⁹ En este caso concreto, es evidente que bajo la lucha de poder individual que relata Huici March latía otro conflicto en el que estaban en juego intereses empresariales –uno está tentado de escribir *institucionales*, a la vista del ascendente de *El País* y de la evolución futura de los acontecimientos–, en cuyo resultado la fidelidad (real o potencial) a dichos intereses habría de resultar determinante. Desde esta óptica, una lectura plausible de lo ocurrido apuntaría cómo, una vez han realizado el “trabajo sucio” de *acoso y derribo* –otra expresión muy epocal– al arte politizado y la sufrida tarea de promocionar la nueva pintura como su alternativa natural, *El País* decide prescindir de aquellos colaboradores del ámbito artístico cuya querencia por el liberalismo conservador (Losantos, Rubio, Bonet) o ácrata (Rivas, González hasta cierto punto) empieza a considerarse excesivamente marcada, trasladando con ello al ámbito artístico el viraje hacia las posiciones socialdemócratas que por la misma época está teniendo lugar en los ámbitos editorial y empresarial del diario.

Teniendo un componente ideológico, la salida de estos críticos facilitaba también, no obstante, una más indefinible sintonía conceptual entre el medio de comunicación y las posiciones socialistas en lo referente al papel contemporizador que la cultura debía jugar en la España democrática. En este sentido, aunque no carente de elementos de purga política, la expulsión de las firmas más radicales e imprevisibles de su nómina de críticos debe entenderse también como una estrategia hasta cierto punto empresarial, una suerte de *restyling* estético-ideoló-

gico destinado a consolidar en el diario un núcleo duro y mucho más reducido de críticos, vistosamente moderno y competente, pero también contemporizador y optimista, afín a la mentalidad de los nuevos dirigentes, y por tanto, al menos potencialmente, a la nueva política artística y cultural que se anunciaba con la previsible llegada del PSOE al gobierno en las elecciones de 1982. Por otro lado, mientras los críticos salientes eran firmes defensores de la generación pictórica de los setenta, Calvo Serraller (no así Huici March) mostraba más entusiasmo por la joven hornada de los ochenta, con Barceló como clave de bóveda. También desde este punto de vista, por tanto, poseía ventajas el relevo crítico señalado, al despejar el terreno promocional en el seno del periódico para nuevas propuestas artísticas más acordes –en opinión de sus defensores– con los nuevos tiempos.

A la postre, todo en este *recambio* facilitaba esa asociación *ex novo* entre *El País*, la democracia y la modernidad que se convertirá en una de las señas de identidad del diario, como señalara Díaz Sánchez en relación al libro de Calvo Serraller *Libertad de exposición* (2000).⁶⁰ Que el proceso tomara la forma de enfrentamiento personal no hace sino subrayar hasta qué punto la obsesión por la moderación y el consenso llevó a disfrazar, quizá incluso inconscientemente, cualquier tipo de discrepancia ideológica o empresarial con los ropajes de la mera, pero aparentemente más digna, “incompatibilidad de caracteres”. En el mismo sentido apunta la neutralidad con que años más tarde se referiría Calvo Serraller a estos acontecimientos, como si no hubieran ocurrido en su entorno.⁶¹

Una última puntualización, importante por cuanto pone en evidencia la nula relevancia de los debates teóricos en todo este proceso de recambio, y por ende en el mundo del arte español de los ochenta: más allá de las querencias generacionales señaladas, ninguna verdadera discrepancia artística o estética desempeñó papel alguno en todo este proceso. Calvo Serraller y Huici March eran tan firmes defensores de la pintura y del arte apolítico como lo habían sido –y seguirían siendo– Bonet, González y Rivas. Tampoco existían diferencias entre ambos sectores en torno al papel central del mercado, en cuya defensa coincidían plenamente Rubio y Calvo Serraller, por ejemplo.⁶² Si lo segundo es una buena prueba de hasta qué punto habían sido desactivados los principios críticos marxistas en la teoría y la praxis artísticas, y lo primero un ejemplo temprano de la esterilidad teórica que seguirá a dicha desactivación y que habrá de marcar la década, ambos demuestran ejemplarmente la fuerza alienante del consenso a ultranza en el ámbito creativo, cultural y simbólico.

La alianza con el PSOE en el poder (1982-?)

Lo que viene después es bien conocido. Desde 1982, la sintonía entre el rotativo y el partido en el poder fue tal que *El País* sería considerado el periódico del *establishment*, o, en términos más irónicos, el Boletín Oficial del partido socialista. El ascendente que este tenía sobre el socialismo en la segunda mitad de los setenta se convirtió en los ochenta en pura simbiosis, y la defensa cerrada del felipismo por parte del periódico corrió paralela a la expansión de PRISA. Como es sabido, el control de *El País* sería solo el comienzo de una estrategia de expansión en radio y TV que daría lugar más tarde a una dura guerra político-mediática, con algunos de los antiguos colaboradores citados en estas páginas como destacados adversarios.

Resulta imposible desligar la hegemonía en el ámbito cultural del diario –que en 1983 recibe el premio Príncipe de Asturias de Comunicación y Humanidades– de dicha sintonía política, que en el ámbito artístico se tradujo, por ejemplo, en una connivencia sistemática con las políticas culturales del gobierno socialista. La colaboración entre ambas partes y el unánime entusiasmo (a)crítico alcanzaron cotas particularmente llamativas en el caso de la promoción, dentro y fuera de nuestras fronteras, de la joven pintura española, una de las instancias privilegiadas por el PSOE en su deseo de ofrecer una imagen moderna y renovada de España. Una colusión de intereses repetidamente denunciada desde los dos extremos del arco ideológico –desde *La Luna de Madrid* al *ABC*, pasando por Mar Villaespesa o un especialmente virulento José Luis Brea (véase documento adjunto)⁶³ y que se encarnaba, a ojos de sus detractores, en la connivencia profesional entre el primer crítico de *El País*, Calvo Serraller, y la directora del Centro Nacional de Exposiciones, Carmen Giménez, con el pintor mallorquín Miquel Barceló como invitado regular. Una sinécdoque quizá demasiado grosera, pero que respondía a la evidente acumulación de responsabilidades por parte de Calvo Serraller en un mundo artístico entonces en expansión, y a una sintonía tan estrecha con Giménez que llegaría a provocar en 1990 la solicitud, por parte del PP en el Congreso, de informes al gobierno sobre los numerosos comisariados realizados por el primero para el organismo dependiente de la segunda. Otros autores y yo mismo nos hemos ocupado por extenso y desde ópticas distintas de este período, y a esos textos remito para quien desee conocer los entresijos, complicidades y consecuencias de dicho período consensual.⁶⁴ Aquí baste con recordar cómo el abandono de la pluralidad de voces y su sustitución por la apoteosis del consenso, ejemplificados aquí en el paradigmático caso de *El País*, pero extensibles al conjunto del mundo del arte español, dieron como resultado una burbuja artística y especulativa que estallaría a comienzos de los 90, con consecuencias que aún sufrimos hoy.

* * *

Iniciaba estas líneas con una cita en la que Ignacio Echevarría denunciaba la sustitución en la concepción de la cultura del criterio de *resistencia* –frente al poder, frente al mercado– por el de *connivencia* con estas instituciones. En su condición de “expulsado” de *El País* por criticar la iniquidad moral subyacente precisamente a la visión idílica y consensual que del País Vasco diera uno de los novelistas más mimados por el grupo PRISA, la legitimidad de este crítico literario es, creo, incuestionable.⁶⁵ No se me ocurre mejor forma de cerrar estas páginas dedicadas a la crítica de arte que contrastar su dictamen con el de dos voces autorizadas del periódico analizado en las mismas.

En ellas me he referido ya al famoso artículo de Aranguren en el que se calificaba al diario de “intelectual colectivo”. En este contexto merece la pena citar *in extenso* su respuesta a las críticas de Cardín acerca de la “endogamia cultural” del periódico, pues pone de manifiesto el desparpajo con el que esta era admitida en nombre del signo de los tiempos:

Es también muy exagerado decir que en EL PAÍS apenas se publican reseñas o críticas sino de Taurus, Alianza Editorial y Siglo XXI. Pero, además de exagerado, es ingenuo. [...] Que en la *cultura-espectáculo* propia de nuestro tiempo, cada publicación, perteneciente total o parcialmente a la misma empresa, sirva de espejo y escarapate a las otras, viene exigido por la estructura misma de la *industria de la cultura* [...]. No culpemos, pues, a EL PAÍS de lo que es inherente al neocapitalismo, la sociedad de toda clase de consumos y esa sociedad tecnológica en la que, desde su fundación y ahora más decididamente todavía, con sus nuevas instalaciones, ha ingresado plenamente.⁶⁶

El reconocimiento desprejuiciado, no exento de cierto tono paternalista, de la colusión de información y mercado en las páginas de un diario supuestamente independiente, en nombre del pragmatismo y el *Zeitgeist*, es por sí misma suficientemente significativa. Que los mismos principios y el mismo tono resuenen más de dos décadas después en la respuesta del entonces director adjunto Lluís Bassets –director también de la sección de Opinión y del suplemento cultural *Babelia*, lo cual no deja de ser llamativo– a las preguntas de la defensora del lector tras el “caso Echevarría”, pone de manifiesto no solo hasta qué punto *El País* se ha considerado todos estos años por encima del bien y del mal, sino también cuán válido es, en este caso concreto, aquel dicho de *de aquellos polvos vienen estos lodos*, referido a la relación entre la crisis actual y los principios establecidos en la Transición:

¿Ha habido limitación al derecho a la información y a la libertad de expresión? Creo sinceramente que no y que en este bloque de derechos y libertades se incluye el de los lectores a elegir el diario que quieren leer y por parte de las empresas periodísticas el de contratar los artículos que desean ver publicados en sus páginas [...]. Que la crítica está mediatizada por los intereses editoriales del grupo empresarial es una opinión que no comparto. Como mínimo expresada en estos términos [...] No creo que EL PAÍS deba prestarse como plataforma para una acción [la publicación de una carta abierta de Echevarría a Bassets] contra el propio diario.⁶⁷

Notas

1. Ignacio Echevarría, *Trayecto*, Debate, Barcelona, 2005, pp. 34-35.
2. Antonio García Trevijano en Antonio Espantalón Peralta, “*El País*” y *la Transición política*, Universidad de Granada, Granada, 2002, p. 93.
3. Daniel A. Verdú Schumann, *Crítica y pintura en los años ochenta*, Universidad Carlos III de Madrid-B.O.E., Madrid, 2007. Más adelante se citan otros trabajos que profundizan en aspectos concretos del periodo.
4. Enrique Bustamante, “*El País*: análisis del poder”, en Gérard Imbert y José Vidal-Beneyto (coords.), *El País o la referencia dominante*, Mitre, Barcelona, 1986, p. 97; véase pp. 93-101 para un análisis económico de los primeros años del periódico.
5. Manuel Vicent, “El Estatuto de la redacción”, *Triunfo*, n° 909, 28 de junio de 1980, p. 19.
6. Pep Subirós, “EL PAÍS y el país”, 22 de febrero de 1983 (http://elpais.com/diario/1983/02/22/opinion/414716410_850215.html). En aras de la concisión se ha omitido en todas las citas a *El País* el nombre del diario; no así los de sus diversos suplementos, que no están disponibles en la red. Todos los hipervínculos fueron visitados por última vez el 25 de julio de 2013.
7. Gérard Imbert, “El discurso de la representación”, en Imbert y Vidal-Beneyto, *op. cit.*, p. 26.
8. *Ibid.*, p. 10.
9. Alberto Cardín, *Como si nada*, Pre-Textos, Madrid, 1981, pp. XXIII-XXIV.
10. Imbert, *op. cit.*, p. 25.
11. Amparo Tuñón, “Perfiles del discurso cultural periodístico (análisis de un acontecimiento en *El País*)”, en Imbert y Vidal-Beneyto, *op. cit.*, p. 117. Para algunos estudios concretos véase Cardín, *op. cit.*; Julio Vélez, *La poesía española*

según *"El País" (1978-1983)*, Origenes, Madrid, 1984; Manuel García Viñó, *El País: la cultura como negocio*, Txalaparta, Tafalla, 2006.

12. Luis Negró Acedo, *El diario El País y la cultura de las élites durante la Transición*, Foca, Tres Cantos, 2006, p. 117.
13. *Ibid.*, pp. 21-22.
14. Juan Pecourt, *Los intelectuales y la transición política*, CIS, Madrid, 2008, p. 246.
15. Antonio Alférez, *Cuarto poder en España. La Prensa desde la Ley Fraga 1966*, Plaza & Janés, Barcelona, 1986, pp. 237-239.
16. Manuel Vázquez Montalbán, *Un polaco en la corte del Rey Juan Carlos*, Alfaguara, Madrid, 1996, p. 116.
17. José Herrera Díaz y Ramón Tijeras, *El dinero del poder*, Cambio 16, Madrid, 1991; Jesús Cacho Cortés, *El negocio de la libertad*, Foca, Tres Cantos, 1999; Rafael Pérez Escobar, *Memorias*, Foca, Tres Cantos, 2005.
18. Javier Muñoz Soro, "La transición de los intelectuales antifranquistas (1976-1982)", *Revista Ayer*, n° 81 ("Los intelectuales en la Transición"), 2011, p. 40.
19. Negró, *op. cit.*, pp. 88-128.
20. *Ibid.*, p. 172.
21. *Ibid.*, p. 111.
22. Tuñón, *op. cit.*, p. 117.
23. Negró, *op. cit.*, p. 159.
24. *Ibid.*, pp. 175-176.
25. "La 'representación' de la cultura"; 27 de septiembre de 1977 (http://elpais.com/diario/1977/09/27/opinion/244162801_850215.html)
26. Ver mis trabajos "De la tregua a la deserción: la crítica de arte en España 1975-1989", *Revista de Historiografía*, n° 13, 2010, pp. 66-81; "De desencantos y entusiasmos. Reposicionamientos estéticos e ideológicos de la crítica de arte durante la Transición", en Juan Albarrán (ed.), *Arte y Transición*, Brumaria, Madrid, 2012, pp. 107-130.
27. Véase por ejemplo las entrevistas a Alberto Corazón del 25 de julio de 1976 (http://elpais.com/diario/1976/07/25/cultura/207093615_850215.html) y del 19 de diciembre de 1976 (http://elpais.com/diario/1976/12/19/cultura/219798023_850215.html), así como la "Declaración de la comisión organizadora" de la misma fecha (http://elpais.com/diario/1976/12/19/cultura/219798022_850215.html).
28. "La representación 'no oficial' de España en la Bienal de Venecia"; 8 de mayo de 1976 (http://elpais.com/diario/1976/05/08/cultura/200354405_850215.html).
29. "Invitación a la polémica"; 19 de diciembre de 1976 (http://elpais.com/diario/1976/12/19/cultura/219798021_850215.html).
30. Juan Manuel Bonet, "Los cursos de arte de la Magdalena, ante su nueva etapa"; 6 de julio de 1977 (http://elpais.com/diario/1977/07/06/cultura/236988007_850215.html); "Santander no participa en sus cursos de arte"; 12 de julio de 1977 (http://elpais.com/diario/1977/07/12/cultura/237506402_850215.html), ambos documentos reproducidos en los adjuntos.
31. "Balance del curso de la Magdalena sobre la vanguardia en la cultura"; 28 de julio de 1977 (http://elpais.com/diario/1977/07/28/cultura/238888806_850215.html), documento reproducido adjunto.
32. Bonet descalifica el "arte sociológico" en "¿Una alternativa de los medios?"; 27 de junio de 1976 (http://elpais.com/diario/1976/06/27/cultura/204674416_850215.html); rechaza las propuestas pedagógicas de Bozal en "Hacia una nueva enseñanza de la Historia del Arte"; 2 de junio de 1976 (http://elpais.com/diario/1976/06/02/cultura/202514402_850215.html); Rivas cuestiona las posiciones sociológicas en "Los artistas plásticos intentan crear un sindicato"; 22 de enero de 1977 (http://elpais.com/diario/1977/01/22/cultura/222735604_850215.html); ambos descalifican a dúo el trabajo de Corazón y Bozal en "Corazón"; 3 de marzo de 1977 (http://elpais.com/diario/1977/03/03/cultura/226191612_850215.html); y González arremete contra la sociología del arte en "Estética del Franquismo"; *El País. Arte y Pensamiento Crítico*, 23 de octubre de 1977, p. XI.
33. "Vanguardia artística y vanguardia política"; *El País. Arte y Pensamiento*, 4 de junio de 1978.
34. "Valeriano Bozal y 'La construcción de la vanguardia'"; 6 de junio de 1978 (http://elpais.com/diario/1978/06/06/cultura/265932001_850215.html). Bozal ampliaría la tesis continuista en "Atado y bien atado"; 28 de enero de 1986 (http://elpais.com/diario/1986/01/28/opinion/507250814_850215.html).
35. "Mea culpa' de un crítico: respuesta a Valeriano Bozal"; 8 de junio de 1978 (http://elpais.com/diario/1978/06/08/cultura/266104802_850215.html).
36. Muñoz Soro, *op. cit.*, p. 31.
37. Negró, *op. cit.*, p. 109. Se refiere al artículo "Tres años de cultura española entre la espera y el desencanto"; *El País Número 1000*, 22 de julio de 1979, p. XVI.
38. Cf. Jordi Mir Gracia, "Salir de los márgenes sin cambiar de ideas. Pensamiento radical, contracultural y libertario en la Transición española"; *Revista Ayer*, *op. cit.*, pp. 83-108, así como las revisiones de las dos principales revistas de la época: Jordi Mir Gracia, *El Viejo Topo treinta años después. Cuando la participación es fuerza*, Ediciones de Intervención Cultural/El Viejo Topo, Madrid, 2006; José Ribas, *Los 70 a destajo. Ajoblanco y libertad*, RBA, Barcelona, 2007.
39. Imbert, *op. cit.*, p. 29. Cf.: "Las nuevas revistas que durante la transición han ido apareciendo han tenido que someterse, más bien de buen que mal grado, a esta cadena de vasallajes y behetrías. Y las que han intentado oponerse a tan tupida red de controles, o han perecido en el empeño, como fue el caso de *La Bañera*, o han tenido que reciclarse, introduciendo elementos de los aledaños del Villorrio Global [*El País*] y cambiando su estilo crítico, como es el caso de *Diwan*"; Cardín, *op. cit.*, p. LXXVIII
40. Juan Pecourt, "Activismo, medios y transición política", en Albarrán, *op. cit.*, p. 188.
41. Riera habla de un "PSOE cooptando un potente agujero negro a la mayor parte de la izquierda de este país"; mientras "el PC de Carrillo estaba desactivando todo lo que había de movilizado en la sociedad civil"; Miguel Riera, "Resurrección en el desconcierto", en Mir Gracia, *El Viejo Topo...*, *op. cit.* p. 319. Cf.: "Yo me afilié a la CNT en 1976 y fui testigo presencial de cómo la fontanería del Estado consiguió laminar un pujante movimiento libertario, la única oposición real a los Pactos de la Moncloa"; declaraciones de Quico Rivas en "La crítica de arte da vergüenza ajena"; *ABC*, Edición Sevilla, 25 de mayo de 2008 (http://www.abcdesevilla.es/hemeroteca/historico-25-05-2008/sevilla/Home/la-critica-de-arte-da-vergüenza-ajena-quico-rivas_-critico-de-arte_1641890992126.html). Cf. Darío Corbeira, "Arte y mi-

litancia en (la) transición”, en Albarrán, *op. cit.*, pp. 71-103, y los textos de Juan Albarrán “Entre el viejo arte político y las nuevas políticas artísticas: la desactivación del arte español durante la transición democrática”, *Trasdós*, nº 11, 2009; “Del ‘desarrollismo’ al ‘entusiasmo’. Notas sobre el arte español en tiempos de transición”, *Foro de Educación*, nº 10, 2008, nota 46, pág. 181.

42. “Te diría, sin peligro de ser pretencioso porque no lo hacía yo, era más mérito de Juan Luis [Cebrián], que cuando el PSOE está en la oposición toma su línea política de la de *El País*. El diario va diciendo una serie de cosas que el PSOE va haciendo suyas. Durante la transición y hasta 1982, las relaciones fueron cordialísimas”; declaraciones de Polanco en Vázquez Montalbán, *op. cit.*, p. 117.

43. Bustamante, *op. cit.*, p. 81.

44. Para distintos relatos de estas luchas de poder cf. Bustamante, *op. cit.*, pp. 63-92; José Fernández Beaumont, “Etapas y cambios en la redacción y la sociedad”, en Imbert y Vidal-Beneyto, *op. cit.*, pp. 267-273; Alférez, *op. cit.*, pp. 230-254; Carlos Barrera, *Sin mordaza. Veinte años de prensa en democracia*, Temas de Hoy, Madrid, 1995, pp. 65-66. Es significativo cómo en el relato que Polanco hace del conflicto éste parece ser de carácter exclusivamente empresarial, desprovisto de componentes ideológicos: “Me vinculo con un equipo profesional formidable, tenemos éxito y entonces los dueños fundamentales del periódico, que eran los que nos habían contratado, nos dicen que no hemos cumplido con lo que ellos querían y nos quieren echar. Ahí empieza una guerra interna que tuve la suerte de poder aguantar, después ganar”; Vázquez Montalbán, *op. cit.*, p. 116.

45. Francisco Calvo Serraller (coord.), *Libertad de exposición. Una historia del arte diferente*, El País, Madrid, 2000, p. 10.

46. “[T]iene una cultura que puede parecer moderna y de izquierdas. Y eso es lo que F. González vende y con lo que conquista los votos, que es conservadurismo pero rodeado por una cultura moderna y progresista”, Espantalón, *op. cit.*, 92. Trevijano, como Vázquez Montalbán o Anguita en el mismo volumen, consideran esta posición del diario típicamente posmoderna.

47. José Vidal-Beneyto, *Diario de una ocasión perdida*, Kairós, Barcelona, 1981, p. 210. Esta opinión no era necesariamente compartida desde fuera: “La parte de información cultural es la más abundante y mejor hecha [...]. Contra lo que pudiera pensarse, el pluralismo aquí es menor que en la información política”; Amando de Miguel, *Los intelectuales bonitos*, Planeta, Barcelona, 1980, p. 89.

48. Véase los artículos de Jiménez Losantos “España, como un libro abierto”, *El País. Arte y Pensamiento*, 20 de mayo de 1979, p. III; “Don Tancredo, el monosabio y el salto de la rana”, 16 de agosto de 1979 (http://elpais.com/diario/1979/08/16/cultura/303602411_850215.html); o su “Prólogo sentimental” en *Lo que queda de España*, Temas de Hoy, Madrid, 1995, pp. 15-151. Para algunas réplicas de Fernando Savater, véase “La cultura española: ¿mito o tauromaquia?”, 23 de junio de 1979 (http://elpais.com/diario/1979/06/23/opinion/298936805_850215.html); “Las termitas en el Senado”, 4 de agosto de 1979 (http://elpais.com/diario/1979/08/04/opinion/302565608_850215.html); o “La vanidad en vano”, 21 de agosto de 1979 (http://elpais.com/diario/1979/08/21/cultura/304034401_850215.html). En cuanto a las de Javier Marías, véase “La nueva máscara de lo de siempre”, 15 de julio de 1979 (http://elpais.com/diario/1979/07/15/opinion/300837606_850215.html); o “Desahogos particulares”, 26 de agosto de 1979 (http://elpais.com/diario/1979/08/26/cultura/304466404_850215.html).

49. “Jiménez Losantos: la tradición liberal de la cultura española”, 29 de junio de 1979 (http://elpais.com/diario/1979/06/29/cultura/299455209_850215.html).

50. Cardín volvería a *El País* entre 1988 y 1990; moriría en enero de 1992.

51. Savater se refiere a él como “la hábil modista y animosa *basbleu* Albertina Cardo, que popularizó el pseudónimo de *Pamphiloa Neutraliter* en sus colaboraciones hebdomarias en *Sofá*, revista del hogar moderno” en *Criaturas del aire*, Planeta, Barcelona, 1979, pp. 178-179. Savater arremete contra la “nueva derecha” en “La mesocracia liberal”, 1 de noviembre de 1980 (http://elpais.com/diario/1980/11/01/opinion/341881204_850215.html).

52. Cardín, *op. cit.*, p. XVII; véase asimismo p. XXV.

53. “[Al principio] parecía, en cambio, que *El País* abría una puerta a gente nueva y no muy conocida, y que permitía decir cosas que en un periódico como *El País* y al principio de la Transición hubieran sido impensables –de hecho mi primer artículo en el periódico se titulaba ‘Escribir como locas’, y aunque una mano caritativa añadió la coletilla: ‘el fin de un disimulo’ (25-7-78) no hubo cortes ni interpolaciones. No pasó ni un año [...] antes de que empezara a haber problemas”; *Ibid.*, p. LIII, nota 111.

54. Victoria Combalía, “La crítica desde la crítica”, *Batík*, nº 50, junio-julio 1979, pp. 13-15. Juan Manuel Bonet, “La crítica desde la crítica”, sobre un artículo de Victoria Combalía”, 26 de julio de 1979 (http://elpais.com/diario/1979/07/26/cultura/301788004_850215.html).

55. Victoria Combalía, “Bonet ‘promadrileño’”, 14 de agosto de 1979 (http://elpais.com/diario/1979/08/14/opinion/303429605_850215.html). Los mayoría de los artículos de la polémica han sido reproducidos en *Los Esquizos de Madrid. Figuración madrileña de los 70*, MNCARS, Madrid, 2009.

56. Véase la entrevista a Fernando Huici March que sigue a este texto.

57. “¡Que vienen los federales!”, *El País Artes*, 25 de octubre de 1980, p. 3; la reseña contenía un epígrafe titulado “Crítico al crítico”. Calvo Serraller arremetería contra los críticos militantes en “Geografía y política del nuevo arte español”, *El País Artes*, 22 de febrero de 1985, p. 2, y muchos años más tarde criticaría el narcisismo de Bonet en “Visión de una década. El Madrid de los años setenta según Juan Manuel Bonet”, *El País Artes*, 23 de febrero de 1991, p. 5.

58. Previamente, en 1978, habían abandonado el diario por otros motivos su entonces primer crítico, Santiago Amón (véase al respecto la entrevista con Huici March) y Mariano Navarro.

59. Tan solo un ejemplo, de los innumerables que podrían citarse, particularmente cercano en tiempo y protagonistas: cuando Calvo Serraller fue suspendido en las oposiciones a profesor adjunto en la Universidad Complutense de Madrid, Fernando Savater publicó un artículo en *El País* en el que calificaba el suspenso de venganza personal del presidente del tribunal, Antonio Bonet Correa (padre de Juan Manuel Bonet): “La farsa de las oposiciones”, *El País*, 10 de octubre de 1982, (http://elpais.com/diario/1982/10/10/opinion/403052409_850215.html).

60. Julián Díaz Sánchez: “Narrativas críticas en el arte español de las últimas décadas”, en Juan Antonio Ramírez (ed.): *El sistema del arte en España*, Madrid, Cátedra, 2010, pp. 148-149. Cf. Calvo Serraller (coord.), *op. cit.*; esta obra,

una recopilación de críticas artísticas publicadas en *El País* entre 1975 y 2000, no incluye ninguna de Bonet ni de Rivas, pese a que Calvo Serraller los incluye en el listado de grandes críticos que han trabajado en el diario.

61. "Dado que por aquellas fechas se había producido en España una especie de vacío crítico y que, por un momento, algunos de los más conspicuos representantes de '1980' llegaron a controlar la crítica de arte de los más poderosos medios de información [...]"; *Del futuro al pasado. Vanguardia y tradición en el arte español contemporáneo*, Alianza, Madrid, 1990, p. 150.

62. Cf. por ejemplo Javier Rubio Navarro, "Spanish Art Today", *Flash Art International*, n° 121, marzo 1985, p. 59; y Francisco Calvo Serraller, "La legitimidad del comercio", *El País. Temas de Nuestra Época "Crear y vender"*, 8 de febrero de 1990, p. 3.

63. Véase José Luis Brea, "Por una nueva crítica", *Figura Internacional*, n° 2, pp. 4-6; revista incluida en *Sur Exprés*, n° 9, 1988; documento reproducido adjunto; A.A., "El mundillo del arte, al descubierto", *ABC de las Artes*, 2 de junio de 1988, pp. 18-19; Javier Olivares, "El crítico ubicuo", *La Luna de Madrid*, n° 44, noviembre 1987, p. 44; Mar Villaespesa, "Síndrome de mayoría absoluta", *Arena*, n° 1, febrero 1989, p. 80.

64. Jorge Luis Marzo, "El triunfo de la nueva pintura española de los ochenta", en *¿Puedo hablarle con libertad, excelencia?*, CENDEAC, Murcia, 2010, pp. 161-194; Daniel A. Verdú Schumann, *Crítica y pintura...*, op. cit., pp. 257-289.

65. Ignacio Echevarría fue invitado a abandonar *El País* en 2004 tras retener el diario una reseña suya sumamente negativa de la novela de Bernardo Atxaga *El hijo del acordeonista*, publicada por Alfaguara, editorial perteneciente al grupo PRISA. El caso alcanzó una notable repercusión pública por cuanto sacaba a plena luz el habitualmente solapado conflicto entre la independencia de la crítica y su sumisión a los intereses económicos que la hacen posible.

66. "EL PAÍS como empresa e 'intelectual colectivo'", 7 de junio de 1981, p. 11 (http://elpais.com/diario/1981/06/07/opinion/360712807_850215.html).

67. Malen Áznárez Torralvo, "El 'caso Echevarría'", 19 de diciembre de 2004 (http://elpais.com/diario/2004/12/19/opinion/1103410808_850215.html).