

Barcelona en blanco y negro. La politización del debate urbano en el entorno de la *gauche divine*¹

Patricia Mayayo²

Recibido: 23 de octubre de 2018 / Aceptado: 8 de marzo de 2020

Resumen. Los intelectuales y profesionales de la cultura barceloneses conocidos como la *gauche divine* han sido descritos con frecuencia como un grupo elitista que, a diferencia de otros sectores más militantes, circunscribió su oposición al franquismo al campo de las costumbres y el estilo de vida. Este artículo intenta cuestionar este tipo de interpretación, subrayando la importancia que tuvo el activismo cultural, y más en particular el debate sobre la ciudad, en el entorno de la *gauche divine*. A pesar de las muchas trabas impuestas por la dictadura y de sus propias contradicciones, los “divinos” lograron articular una reflexión crítica sobre la ciudad que abonó el terreno a las luchas vecinales y sirvió para sentar las bases de una esfera pública de discusión ciudadana.

Palabras clave: Gauche divine; Barcelona; debate urbano; activismo cultural en el franquismo.

[en] Barcelona in Black and White. Urban Politics and the Cultural Movement of the *Gauche divine*

Abstract. The term *gauche divine*, coined by journalist Joan Segarra in 1967, was used to designate a heterogeneous group of writers, photographers, architects, designers, and intellectuals active during the late 60's and early 70's in Barcelona. Often described as elitist and frivolous, they were accused of limiting their opposition to Franco's dictatorship to the realm of sexuality and everyday life. This article resists this type of interpretation, underlying the centrality of cultural activism, and particularly urban activism, in the group's activity. Despite the limitations imposed by Francoism as well as their own ideological contradictions, the “divinos” contributed to fostering a sphere of public debate on the city that paved the way for the neighbourhood movements of the Spanish Transition to Democracy.

Keywords: Gauche divine; Barcelona; urban debate; cultural activism in Francoist Spain.

Sumario: 1. Introducción. 2. Contra el “porciolismo” 3. Más allá de la Barcelona de postal. Fotolibros y guías secretas 4. Genealogía arquitectónica y razón democrática 5. Donde la ciudad cambia su nombre. El problema de la vivienda social 6. ¿Todo por el pueblo, pero sin el pueblo? 7. Conclusión. Referencias.

Cómo citar: Mayayo, P. (2020) Barcelona en blanco y negro. La politización del debate urbano en el entorno de la *gauche divine*. *Arte, Individuo y Sociedad* 32(3), 565-580.

¹ Este artículo ha sido realizado en el marco del proyecto HAR2015-67059-P (MINECO/FEDER).

² Universidad Autónoma de Madrid (España)

E-mail: patricia.mayayo@uam.es

<https://orcid.org/0000-0001-9687-5423>

1. Introducción

La expresión *gauche divine* fue acuñada por el periodista Joan de Sagarra en 1967. Con ella trató de poner nombre a un grupo variado de jóvenes profesionales de la cultura que, en la Barcelona de la segunda mitad de los sesenta y primeros setenta, se rebelaron contra la grisura del franquismo: escritores como Terenci Moix, Rosa Regás, Juan Marsé o Manuel Vázquez Montalbán; arquitectos como Ricardo Bofill, Oriol Bohigas, Federico Correa u Óscar Tusquets; editores como Josep María Castellet, Jorge Herralde, Beatriz de Moura o Esther Tusquets; fotógrafos como Oriol Maspons, Colita o Xavier Miserachs; directores de cine como Joaquín Jordá, Jacinto Esteva, Vicente Aranda o Gonzalo Suárez; modelos y actrices, como Serena Vergano o Teresa Gimpera; empresarios como Oriol Regás; y profesores como Román Gubern. Según apunta Alberto Villamandos (2011), la propia denominación del grupo denotaba su actitud provocadora: “*gauche*, izquierda en francés, frente a la ‘derecha satánica’ del franquismo, y *divine*, divina, frente a la grave izquierda marxista, reacia a los lemas de la revolución sexual y del anarquismo del mayo francés” (p. 18).

Provenientes en su mayor parte de la burguesía, los “divinos” suscitaron en sus contemporáneos una mezcla de repulsa y fascinación. Admirados en secreto por su modernidad *chic*, también fueron criticados por su carácter frívolo y elitista y lo que se entendía era su falta de compromiso político. Ciertamente es que su condición social les permitió vivir experiencias inalcanzables, en aquel momento, para la mayor parte de los españoles: los viajes y estudios en el extranjero, las vacaciones en la Costa Brava, las copas en la discoteca Bocaccio y toda la serie de ritos colectivos y nuevas formas de consumo que conformaron la identidad del grupo. ¿Debemos concluir, por tanto, siguiendo a Villamandos (2011), que la aportación de la *gauche divine* tuvo más que ver con lo individual que con lo colectivo? Para este autor, la mayor parte de los miembros del grupo pasaron por una breve etapa de militancia en su juventud y, decepcionados con la experiencia, fueron transformando el “programa político originario” en “una actitud cultural”, en un estilo de vida: “Ante la imposibilidad de estructurar un discurso político de oposición, optaban por una revolución limitada a las costumbres, una subversión vagamente de izquierdas, más cercana a la contracultura del 68 que al programa del PC (...)” (p. 41).

Puede que muchos de los “divinos” se distanciaron de la ortodoxia comunista, pero ello no implica, en mi opinión, que abandonaran la iniciativa política en favor de una rebeldía circunscrita a su vida privada. En primer lugar, porque no deberíamos olvidar la dimensión micropolítica que pueden revestir la sexualidad y las prácticas cotidianas. Pero, sobre todo, porque el compromiso del grupo se canalizó fundamentalmente a través de la producción cultural: como lo habían hecho desde finales de los cincuenta los situacionistas franceses, los “divinos” harán de la cultura un territorio privilegiado de intervención política. En este sentido, la *gauche divine* es un reflejo de la importancia central de los intelectuales en el escenario que se abre en torno al 68, según han señalado autores como Pierre Bourdieu (2012), François Dosse (2003) o Thomas Crow (2004). Uno de los temas centrales en torno a los que se articuló el activismo cultural de los “divinos” fue el debate sobre la ciudad. El grupo no sólo se sentía profundamente vinculado a Barcelona, sino que le otorgó a la reflexión crítica sobre su ciudad un protagonismo central, anticipando algunas de las reivindicaciones del movimiento vecinal en la Transición. Como intentaré mostrar

en este artículo, la preocupación por Barcelona no fue para ellos un asunto menor, sino que atravesó gran parte de su producción cultural.

Según ha observado Jorge Ribalta (2009), el urbanismo franquista en la etapa desarrollista se caracterizó por su voluntad de implementar políticas capitalistas en el marco de una dictadura; políticas similares a las que estaban poniendo en práctica en otras urbes europeas, pero sin la mediación de la opinión pública ni los mecanismos de transparencia propios de los ayuntamientos democráticos. En este sentido, podría decirse que el trabajo de la *gauche divine* en torno a Barcelona respondía a un proyecto político, a un intento de generar un debate público sobre la ciudad dentro de las muchas trabas que imponía la censura del franquismo. El corsé asfixiante de la dictadura, así como las propias contradicciones de los “divinos”, coartaron en no pocas ocasiones, como veremos, el alcance de sus actuaciones. No obstante, a pesar de estas limitaciones, fue el trabajo en paralelo de esta “clase profesional de arquitectos e intelectuales” y “de un movimiento social que se amplía progresivamente y se articula en movimiento vecinal” la que consiguió dotar de una nueva vitalidad al debate sobre la ciudad (Ribalta, 2009, p. 29).

2. Contra el “porciolismo”

¿Cómo era la Barcelona en la que surge la *gauche divine*? En 1957 el régimen franquista había designado como alcalde a Josep María de Porcioles, que no abandonaría el cargo hasta ser destituido en 1973. Esos 16 años de “porciolismo” —según el término acuñado en la época— significaron para Barcelona un cambio profundo. Los especialistas suelen distinguir dos etapas diferenciadas en el mandato de Porcioles: durante los primeros ocho años, que le granjearon una gran popularidad, el alcalde mejoró la urbanización de la ciudad y reorganizó algunos servicios municipales; los últimos ocho años, por el contrario, fueron los de la especulación y la edificación sin freno (Genovés, 2005). Para Martí Marín Corbeira (2000), el “porciolismo” permitió la adaptación del papel de Barcelona al nuevo contexto del desarrollismo, pero a costa de una corrupción y una endogamia que dejarían una impronta indeleble en la ciudad y que agravaron muchos de sus problemas urbanos: falta de zonas verdes, contaminación galopante, mala calidad de la vivienda protegida y ausencia de servicios sociales o educativos en los barrios obreros, circunstancias que servirían de caldo de cultivo para el desarrollo del movimiento vecinal en los setenta y que contribuirían a provocar la destitución de Porcioles en 1973.

Las críticas que un sector de la *gauche divine* venía realizando al “porciolismo” desde la década anterior también sirvieron para desgastar al alcalde. Quizá el caso más evidente sea el del arquitecto Oriol Bohigas, que desde su época de estudiante desarrolló una incansable actividad como polemista opinando en la prensa sobre temas tan variados como la continuación del edificio de la Sagrada Familia de Gaudí, la destrucción del patrimonio arquitectónico, la necesidad de un Plan Director para Barcelona o la tala de árboles. Alguno de estos textos le valió problemas con la justicia³: Bohigas no se limitaba, en efecto, a denunciar los problemas de Barcelona, sino que reclamaba —de forma más contenida al principio, más abierta después—

³ Según recuerda Rosa Regás, Bohigas fue acusado y finalmente absuelto por un artículo publicado en *Serra d'Or* en contra de la tala de árboles en las carreteras de Cataluña (Regás, 1999, p. 14).

una gestión democrática de los asuntos de la ciudad: “En un país con exigencia democrática, el Plan Director de un área metropolitana como la de Barcelona habría estado ya inicialmente fundado en unas consultas públicas, con una participación colectiva eficaz”, escribía por ejemplo en 1966 (Bohigas, 1966, p. 29).

También en el cine de la *gauche divine* se deslizarán frecuentes críticas al “porciolismo”. La gran mayoría de los films de la Escuela de Barcelona fueron realizados en exteriores y con luz natural, lo que implicaba a veces tener que rodar de forma clandestina. Las calles de Barcelona se convertían así en escenario privilegiado de sus narraciones, pero también en material de experimentación de nuevas ideas sobre el urbanismo. Un ejemplo interesante a este respecto es *Dante no es únicamente severo* (Joaquín Jordà y Jacinto Esteva, 1967) que, según Jean-Paul Aubert (2005), puede leerse como un ataque a las políticas de Porcioles (Fig. 1). La película arranca con varios planos largos que se abren sobre un bosque de edificios en construcción. El personaje interpretado por Serena Vergano coge el periódico *La Vanguardia* y lee: “La Barcelona del futuro”. Un primer plano sobre el diario nos descubre entonces un fotomontaje, en el que se distinguen unos rascacielos atrapados en una especie de maraña de autopistas. La fotografía sirve de transición a una secuencia documental: un largo plano panorámico que permite al espectador apreciar los edificios del Paseo de Gracia, especialmente los de Gaudí, antes de que la cámara se detenga sobre unos inmuebles en construcción que desfiguraron el horizonte. Según declaró el director de fotografía de la película, “estos planos fueron rodados como protesta contra el Ayuntamiento por el elevado precio que cobraban por rodar en las calles. No estábamos dispuestos a pagar y sacarles una ciudad bonita que les sirviera de promoción turística” (Aubert, 2005, p. 6). El film se cierra, de hecho, con otra referencia a la especulación inmobiliaria: las últimas escenas se desarrollan en la parte alta de un edificio en construcción, en un apartamento sin puertas ni ventanas, abierto al vacío, un vacío que se hace eco del que destila el protagonista masculino.



Figura 1. Fotograma de *Dante no es únicamente severo* (Joaquín Jordà y Jacinto Esteva, 1967). Recuperado de <http://tallerlaotra.blogspot.com>

3. Más allá de la Barcelona de postal. Fotolibros y guías secretas

La voluntad de alejarse de la imagen idealizada de la ciudad que promovía la propaganda oficial se percibe también en los libros de fotografía sobre Barcelona, un género ampliamente cultivado por los editores y fotógrafos próximos a la *gauche divine*. Uno de los libros de fotografía más influyentes del periodo es sin duda *Barcelona. Blanc i Negre*, publicado en 1964 por la editorial Aymà (Espinás y Miserachs, 1964). Se trata de un proyecto ambicioso que reúne 371 fotografías de Xavier Miserachs, con breves comentarios de Josep María Espinás y un diseño y puesta en página firmados por Albert Ràfols-Casamada. El contraste entre el “blanco y negro” al que alude el título no sólo se refiere al color de las imágenes, sino a la voluntad de escapar de una visión edulcorada de Barcelona, al deseo de mostrar la ciudad con sus luces y sus sombras. En efecto, siguiendo el paradigma de la fotografía humanista, a Miserachs no le interesan los grandes monumentos, sino el “hombre de la calle”, y en particular la vida urbana. Como ha señalado Ribalta (2009), el interés de los fotógrafos humanistas por la ciudad responde a unas determinadas condiciones históricas:

La época posterior a la Segunda Guerra Mundial en Europa constituye un momento de emigración masiva de zonas rurales a la ciudad (...) La observación de este fenómeno de la emergencia de una clase popular desenraizada en las periferias urbanas a lo largo de los años cincuenta es quizá el tema y la cuestión política por excelencia de las poéticas neorrealistas. (p. 31)

En el caso español, las políticas de desarrollo puestas en marcha, a finales de los cincuenta, por los llamados “tecnócratas” favorecerán el crecimiento y la industrialización aceleradas de la economía, así como un aumento masivo de la llegada de turistas extranjeros, que vendrán a España en busca de sol y playa, pero también de esa España exótica, “diferente” que prometía la propaganda del Ministerio de Información y Turismo dirigido por Manuel Fraga Iribarne⁴. Son años de una marcada movilidad social ascendente: al crecimiento de la clase media se le añade la adopción de patrones de ocio y de consumo que aproximan cada vez más a España al modelo de sus vecinos europeos. No obstante, el desarrollismo tendrá también consecuencias nefastas. La explosión del turismo promueve un *boom* urbanístico descontrolado que destruye de forma irreparable el paisaje costero. Por otra parte, la industrialización rápida del país provoca un verdadero éxodo rural: más de tres millones de trabajadores abandonan la agricultura en las décadas de 1950 y 1960. Muchos de ellos, empujados por la miseria, emigran al extranjero o se trasladan a las grandes ciudades, especialmente Madrid y Barcelona, y se hacen en los barrios insalubres que florecen en la periferia.

Son las contradicciones de esta Barcelona del desarrollismo las que retrata Miserachs. Inspirándose en los libros sobre ciudades del norteamericano William Klein, del que toma prestados muchos efectos formales, *Barcelona Blanc i Negre* no solo propone un recorrido a través de los lugares emblemáticos, sino también de las zonas periféricas e industriales. Es interesante observar, además, que muchas de las críticas que la *gauche divine* estaba haciendo al “porciolismo” aparecen sugeridas

⁴ Nos referimos a la campaña que, bajo el lema de “Spain is Different”, lanza en 1962 Manuel Fraga Iribarne, recién nombrado ministro de Información y Turismo.

asimismo en las imágenes de Miserachs. Ya desde el prólogo del libro, el fotógrafo nos confronta a algunos de los problemas urbanos más acuciantes de la Barcelona de los sesenta: la contaminación y la expansión descontrolada de la ciudad (foto 11, *La ciutat desde la carretera del Tibidabo*); el desarraigo de los habitantes de los polígonos de vivienda social en la periferia (12, *Barri de la Verneda, al sud-est de la ciutat*); el éxodo rural y la inmigración (16, *Inmigrants a la ciutat*); la especulación inmobiliaria (18, *Edifici en construcció, zona del Guinardó*); o la desaparición del mundo rural y la urbanización acelerada (22, *La ciutat envaeix el camp, zona de la Verneda*).

Este nuevo reportaje urbano con intenciones críticas se canaliza también a través de la publicación de lo que podríamos denominar “guías secretas” o contra-guías (Carandell, 1974). Se trata, como apunta Ribalta (2009), de una serie de trabajos que se apropian del formato tradicional de la guía turística para subvertirlo y “visibilizar nuevas formas de vida y resistencia popular” (p. 36). Esta intención aparecía ya apuntada en *Aixó també es Barcelona*, publicada por la editorial Lumen en 1965 (Espinás, 1965), pero será sobre todo *Barcelona pam a pam* —comercializada en 1971 por la editorial Teide con dibujos y textos de Alexandre Cirici y fotografías de Oriol Maspons— quien vaya más lejos en la deconstrucción de la guía clásica (Fig. 2). Versión completamente renovada de una guía anterior que había publicado Cirici en 1952 (Cirici, 1952), el libro tenía, según Itziar González Virós (2012), “la ambición estratégica de refundar la ciudad (...) en el corazón mismo de sus ciudadanos”, impulsando así “una ciudadanía comprometida (...) con la condición de ‘polis’ que tiene toda ciudad” y “el poder civilizador” de la urbe (p. IV).



Figura 2. Portada de *Barcelona pam a pam* de Alexandre Cirici (Barcelona, Teide, 1971).
Fotografía de la autora.

En efecto, el prólogo de *Barcelona pam a pam* se abría con un subtítulo que era toda una declaración de intenciones: “Otra Barcelona”. Mientras que la versión de 1952, según reconocía el propio Cirici, seguía reproduciendo “el mito de la Cataluña ideal”, centrándose más en la Barcelona “histórica” que en la “real”, en la versión de 1971 su objetivo era “dar una visión totalmente diferente”: “nuestra Barcelona es hija tanto de los condes francos como de los jornaleros de Jaén, y tan Barcelona es la plaza de Sant Jaume como la Vía Favència” (Cirici, 2012, p. 3). Resulta significativo, así, que entre los recorridos que proponía el autor no solo estuviesen los barrios del centro, sino también una serie de “pueblos agregados y barrios periféricos” como Horta, Poblenou, Sant Andreu de Palomar o Can Tunis. Más adelante, hablaremos de la atención que prestaron los intelectuales de la *gauche divine* al problema de la vivienda social. Esa Barcelona de los “charnegos” es la que nos revela también Cirici, mostrando la segregación que separa a la Barcelona burguesa de la obrera: “De nada va a servir la circulación mecánica si los hombres siguen confinados en barriadas separadas por desniveles sociales que erigen murallas invisibles. En el siglo XIX se derribaron las murallas de piedra, pero queda todavía mucho trabajo por hacer” (Cirici, 2012, p. 6).

4. Genealogía arquitectónica y razón democrática

Refundar cívicamente la ciudad suponía, asimismo, reescribir su historia arquitectónica. La apelación constante, en el trabajo de los “divinos”, a la arquitectura del modernismo catalán puede verse como un intento de emular a la generación de antecesores de la burguesía industrial del XIX y de reivindicar “su genealogía prestigiosa y el privilegio de clase” (Villamandos, 2011, p. 79). No obstante, también podría interpretarse como un gesto político: como apunta Manuel Vázquez Montalbán (1999), frente al “potemkinismo y colosalismo” de la arquitectura del primer franquismo, que intentaba tapar las destrucciones de la guerra con “una estética neoescurialense” nostálgica de tiempos imperiales, reclamar una genealogía arquitectónica alternativa era una forma de vincularse a otro pasado, de reconstruir “la razón democrática” (pp. 15-16).

Para Bohigas, la reconstrucción democrática pasa por reivindicar los dos momentos más brillantes, a su juicio, de la arquitectura catalana: el modernismo de finales del siglo XIX y principios del XX (Bohigas, 1973) y el racionalismo del grupo GATEPAC, en la época de la Segunda República (Bohigas, 1970). No solo se trata, según el arquitecto, de las dos corrientes que más se aproximan a los modelos europeos, sino de dos hitos muy destacados dentro de “un hilo delgado de continuidad progresista” (Bohigas, 1970, p. 27) que recorre la historia de la arquitectura catalana desde fines del XIX hasta la Guerra Civil y que los arquitectos de la *gauche divine* intentarán retomar en su propio trabajo⁵. El propio templo nocturno del grupo, la sala de fiestas Bocaccio, fundada por Oriol Regás y otros 46 accionistas en la parte alta de la calle Muntaner, presentaba en su interior, diseñado por Xavier Regás, una decoración a base de terciopelos y maderas oscuras de formas sinuosas que

⁵ Ver, por ejemplo, los detalles modernistas que se incluyen en el edificio de viviendas de la Calle Pallars (1958-59) del equipo MBM (Oriol Bohigas, Josep Martorell y David MacKay) o los Apartamentos de la Plaza Sant Gregori Taumaturg (1965), de Ricardo Bofill.

remitía a la tradición modernista del Eixample. Estas referencias al pasado burgués se mezclaban con una nueva estética Pop, como podía verse en el anagrama del bar, en el que la línea serpenteante de inspiración modernista se reactualizaba con una grafía colorista al estilo *sixties*.

El cine de la Escuela de Barcelona abunda, asimismo, en referencias al modernismo. Varios planos de *Cada vez que* (1968), de Carlos Durán, se recrean en la decoración pedregosa del Parque Güell, pero será José María Nunes en *Biotaxia* (1968) quien lleve el homenaje a Gaudí a su paroxismo. Según se indica en los títulos de crédito (“Rodada en la Barcelona de Gaudí”), varias escenas de la película se desarrollan en la Casa Batlló, la Sagrada Familia y otras obras emblemáticas del arquitecto catalán. Según apunta Steven Marsh (2016), la arquitectura compleja de Gaudí, hecha de curvas y circunvoluciones caprichosas, funciona como un equivalente de la deconstrucción narrativa del relato puesta en práctica en el cine de la *gauche divine*:

Biotaxia es una película recursiva; como una cinta de Moebius, es un texto filmico que se desdobra sobre sí mismo y queda señalado por recodos y pasajes que reflejan la arquitectura de su propia composición y material diegético. Es un homenaje a Gaudí que, a la vez, reproduce el barroquismo del arquitecto en los movimientos de cámara y fotografía. (p. 100)

El guion se centra en dos personajes: María López (Nuria Espert), una actriz insatisfecha con su vida y su matrimonio, y Pablo Busoms (José María Blanco), un escritor con el que mantiene un romance. Aunque, como señala Lucy Fisher (2017), el punto de partida pueda parecer algo convencional (la mujer burguesa asfixiada en un matrimonio sin amor que se encapricha con su amante), el hecho de que la película esté ambientada en la España franquista le confiere otras capas de significado. A lo largo de todo el film, la arquitectura gaudiniana aparece asociada a la libertad y la creatividad oponiéndose al modelo de vida tradicional que encarna María. Frente a la apropiación por parte del régimen de estos hitos arquitectónicos para la promoción turística, Nunes los transforma en escenarios de la pasión, del encuentro sexual fuera de las normas burguesas: aunque sea entre líneas, la película puede verse, en este sentido, como un alegato en contra de los valores del franquismo.

5. Donde la ciudad cambia su nombre. El problema de la vivienda social

Las implicaciones políticas del debate urbano en el grupo la *gauche divine* se hacen especialmente evidentes en las reflexiones que éste dedica a la vivienda social. Entre 1967 y 1975, se produce una llegada masiva de inmigrantes a Cataluña, en su mayor parte concentrados en el área metropolitana de Barcelona (Busquets, 2004). A su llegada a la alcaldía, Porcioles se encuentra con miles de viviendas autoconstruidas, las llamadas “barracas”, en las faldas de Montjuïc y otros lugares de la ciudad. La solución adoptada será erigir polígonos-dormitorio, con los que se enriquecieron muchos especuladores y constructores, pero que dejaron graves problemas sin resolver. Se trataba, por lo general, de torres en altura y bloques lineales que aplicaban con poco rigor los principios del Movimiento Moderno: los materiales de construcción eran de baja calidad y los polígonos se emplazaban en descampados,

terrenos baratos no urbanizables que conformaban una periferia desordenada sin plazas, ni asfaltado, ni escuelas u hospitales. En ese lugar donde “la ciudad cambia su nombre”, en palabras de Francisco Candel (1957), fueron muchas veces los propios vecinos los que tuvieron que ocuparse de la provisión de servicios básicos para el barrio, un proceso de trabajo en común y politización que sería fundamental para la gestación del movimiento vecinal.

El problema de los polígonos también se visibiliza gracias a las denuncias que difunden arquitectos y profesionales, algunos de ellos próximos a la *gauche divine*. En 1957, Bohigas publica un texto titulado “Elogio de la barraca”, donde critica los nuevos barrios protegidos, que responden según él a “la especulación más inmoral que se pueda imaginar” (Bohigas, 1957, p. 153). ¿Cómo es posible —se pregunta— que “la pobre pero alegre barraca sea una solución más humana, mejor planteada urbanísticamente y más ética” que estos polígonos oficiales (Bohigas, 1957, p. 155)? Del mismo modo, Óscar Tusquets (1965) analiza el polígono del Besós, representativo, a su juicio, de los problemas de muchos de estos barrios obreros: un diseño a base de la repetición de bloques que crea espacios despersonalizados; una construcción poco esmerada, con acabados deficientes y, sobre todo, la lejanía del centro, agravada por la ausencia de transportes públicos adecuados, que hace que estos suburbios permanezcan encerrados en sí mismos y no tengan relación alguna con la ciudad.

Los “divinos” no se limitarán a criticar la política oficial de vivienda, sino que harán sus propias propuestas alternativas. Por ejemplo, en las Viviendas de la Avenida Meridiana (1964), el equipo MBM, formado por Oriol Bohigas, Josep Martorell y David David MacKay, incorpora todo un abanico de elementos variados a las fachadas (ventanas, balcones, terrazas o tribunas), que le permiten escapar de la uniformidad característica de los polígonos (Bohigas, 2003). No obstante, será Ricardo Bofill quien vaya más lejos en la experimentación con la tipología de la vivienda social. En los años sesenta, funda el Taller de Arquitectura, reuniendo a su alrededor a un grupo multidisciplinar de arquitectos, ingenieros, sociólogos y filósofos, que intentarán no solo plantear soluciones arquitectónicas distintas, sino inventar nuevos modos de vida, desafiando el concepto de propiedad privada y el modelo de familia tradicional. Este enfoque marcadamente político los llevará, de hecho, a varios enfrentamientos con las autoridades franquistas⁶.

Una de las propuestas más arriesgadas del Taller será el complejo de viviendas Walden 7, construido en 1975 en Sant Just Desvern, en la periferia de Barcelona (Fig. 3). Se trataba de una densa agrupación de viviendas autogestionadas que conformaban una pequeña ciudad en vertical, con calles y comercios. La mitad de la superficie en planta estaba destinada a usos comunitarios, circulaciones y jardines, en un intento de huir del aislamiento de los polígonos. Formado por dieciocho torres, que se desplazaban de su base formando una curva y conectando con las torres contiguas, el Walden 7 constituía una especie de laberinto vertical con siete patios interiores comunicados horizontalmente y en altura. Los callejones y pasadizos tenían nombres de grandes personalidades del siglo XX, como Chaplin, Marx, Kafka o Einstein, y el aparcamiento estaba decorado con versos de José Agustín Goytisolo.

⁶ Por ejemplo, el proyecto de viviendas a gran escala *Ciudad en el espacio*, diseñado por el Taller de Arquitectura para el barrio de Moratalaz en Madrid, fue prohibido por orden de las autoridades franquistas y se tuvo que interrumpir la construcción una vez iniciada.

Las ventanas exteriores mostraban una peculiar forma semicircular y su distribución en las fachadas era irregular, rompiendo la uniformidad habitual en la vivienda social. También el color contribuía a crear una sensación de variedad: aunque el exterior del edificio era de un color rojo arcilloso, en el interior este color se combinaba un azul intenso.



Figura 3. Taller de Arquitectura, Edificio Walden 7, Sant Just Desvern, Barcelona, 1975.

© Creative Commons Fuente: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/5b/Walden-7_Sant_Just_Desvern_1.jpg

Con un presupuesto notablemente inferior que las viviendas de la época y una financiación atípica (Bofill tuvo que asociarse con un amigo economista, ya que ningún promotor quería llevar adelante el proyecto), el edificio tomaba su nombre de la novela de ciencia ficción *Walden 2*, publicada en 1948 por el psicólogo B.F. Skinner. Libremente inspirado, a su vez, en el *Walden* de Henry David Thoreau, el libro de Skinner imaginaba una comunidad utópica en la que las normas culturales eran rechazadas en favor de un código de comportamiento basado en las teorías conductistas. Basándose en estos precedentes, el Taller de Arquitectura ideó un tipo de diseño interior alejado de los modelos convencionales:

Queríamos construir, en primer lugar, una comunidad distinta, siguiendo un poco el comunitarismo del filósofo Henri Lefebvre, que trabajó con nosotros (...) El “Walden 7” era una propiedad, pero una propiedad por acciones, cada uno compraba una parte del edificio y elegía una forma de vida. [Estaba] construido por módulos, así que si eras solo una persona, podías quedarte con uno, si vivías en pareja con dos, o si formabas un grupo mayor varios. Cada uno elegía cómo quería vivir allí. El modo de vida interior era distinto, los espacios eran principalmente multifuncionales. La vivienda que proponíamos en esos momentos no tenía entrada, sala de estar, un cuarto de baño etc., sino que cada módulo podía servir para cualquier cosa. (Bofill, 2013, s. p.)

6. ¿Todo para el pueblo, pero sin el pueblo?

¿Eran desmedidas las ambiciones de los jóvenes integrantes del taller? En un artículo de 1976, José Ignacio Paradinas se preguntaba si el equipo de Bofill no había mostrado un excesivo optimismo respecto al poder de transformación social de la arquitectura:

El Taller de Arquitectura pretende crear, sobre la base de una arquitectura desconvencionalizada, una nueva concepción de las relaciones humanas sin tener en cuenta que la organización social es fruto de las relaciones productivas entre los distintos miembros de la comunidad y no el resultado del marco arquitectónico que los rodea. (Paradinas, 1976, p. 26)

En efecto, si bien hay que reconocer que los “divinos” lograron darle un nuevo protagonismo al debate sobre su ciudad, también es necesario interrogarse acerca del alcance de sus actuaciones: ¿Qué capacidad de incidencia política tenía el activismo cultural en el contexto de la España franquista? ¿Cómo sortear la contradicción fundamental que suponía intentar generar un debate abierto y democrático sobre la ciudad en el marco de una dictadura? ¿Qué obstáculos ideológicos, pero también materiales, podía encontrarse una vanguardia cultural de espíritu sesentayochista en un país que apenas había empezado a incorporarse al circuito de las economías capitalistas europeas?

El problema de la censura era, a este respecto, un asunto central. Como ya señalábamos anteriormente, los cineastas de la *gauche divine* optaron por un cuestionamiento del relato tradicional y el cultivo de nuevas formas narrativas. A su entender, el cine realista que se hacía desde el llamado Nuevo Cine Español se había topado rápidamente con los límites impuestos por el régimen y se enfrentaba a una alternativa difícilmente aceptable: o bien contemporizar con la censura, o bien renunciar a la realización de películas susceptibles de incomodar a las autoridades. Ante la imposibilidad de hacer un cine social en un país dictatorial, los cineastas de la Escuela decidieron volverse, así, hacia nuevas formas de expresión vanguardistas. De ahí la frase que se hizo famosa dentro del grupo: “ya que no podemos ser Victor Hugo, seremos Mallarmé” (Aubert, 2009). Esta toma de postura, no obstante, los llevó a un cierto esoterismo críptico, a un cine experimental y arduo que no solo limitó la vida comercial de sus películas, sino que hizo que fueran difícilmente accesibles a gran parte del público. ¿Hasta qué punto era perceptible, por ejemplo, para el espectador de *Dante no es únicamente severo* la crítica a la especulación inmobiliaria que planteaba la película? ¿Era sencillo hacer una lectura política de un film que convertía la ruptura de la lógica narrativa en su principal señal de identidad?

Además de la censura, otro de los problemas a los tuvieron que enfrentarse los “divinos”, especialmente los arquitectos, fue el limitado desarrollo tecnológico de la España de los sesenta. A diferencia del optimismo futurista que mostraban algunos arquitectos contemporáneos, como los metabolistas japoneses, uno de los aspectos más interesantes del trabajo del Taller de Arquitectura fue el intento de diseñar proyectos de vivienda social con un componente utópico que estuvieran, al mismo tiempo, adaptados a un contexto de escasez. Sus edificios tempranos se hicieron así con una tecnología bastante rudimentaria, renunciando por ejemplo a incorporar piezas prefabricadas. No obstante, a la postre, fue esa misma necesidad de acomodarse a una situación de infradesarrollo tecnológico, no siempre bien resuelta, la que terminó provocando la decadencia, cuando no la ruina, de muchas

de sus creaciones. En 1977, por ejemplo, el Ministerio de la Vivienda emitía un informe alertando acerca del mal estado en el que se encontraba el primer proyecto de viviendas sociales firmado por el Taller de Arquitectura, el Barrio Gaudí de Reus (Barey, 1983). Del mismo modo, en el Walden 7, a los pocos meses de inaugurarse, empezaron a aparecer los problemas: desprendimiento de las baldosas de la fachada, humedades y grietas en el interior de las viviendas, suelos levantados, a los que se sumó la lucha entre la comunidad de propietarios y la empresa promotora del edificio, que terminó declarándose en quiebra. Este fue el inicio de la fuga de los habitantes “históricos”: “La vida social de este barrio vertical y las fiestas de sus vecinos fueron memorables, hasta que la degradación física del edificio empujó a muchos de sus moradores a huir”, recuerda el periodista Joan Carles Valero, que vivió en el Walden en estos primeros años (Iborra, 2016). Desde entonces, el edificio, declarado Bien de interés Local, ha sufrido diversas remodelaciones importantes pagadas con fondos públicos, la última de ellas en 2011.

Si examinamos las crónicas de la época, es fácil observar que las protestas de los vecinos del Barrio Gaudí (Fig. 4) o del Walden 7 no solo tenían que ver con el estado físico de sus viviendas, sino también con determinados elementos del diseño que, según ellos, no se adecuaban a sus necesidades reales. A. Barey (1983) escribía a propósito de las viviendas de Reus:

Si se puede admitir efectivamente que ciertos defectos de construcción no pueden ser imputados a los arquitectos del Taller, no puede decirse otro tanto de su concepción (...) Así es como el demonio de la puesta en escena arquitectónica (...) ha podido conducir hasta la anulación de ciertos valores privativos elementales como esas ventanas curiosamente ocultas por los “aisladores” que *adornan* las crujías. Los célebres espacios de circulación en los tejados, en los que debía extenderse la vida social de la comunidad y en los que nunca nadie ha circulado, están hoy adornados por jaulas zoológicas en las que los vecinos están condenados a ir a tender su ropa una vez por semana a falta de no poder hacerlo en sus casas como es costumbre en el mediterráneo. (p. 25)



Figura 4. Taller de Arquitectura, Barrio Gaudí, Reus, 1963-64. © Creative Commons [https://ca.wikipedia.org/wiki/Barri_Gaud%C3%AD_\(Reus\)##/media/Fitxer:083_Barri_Gaud%C3%AD,_de_Ricard_Bofill.jpg](https://ca.wikipedia.org/wiki/Barri_Gaud%C3%AD_(Reus)##/media/Fitxer:083_Barri_Gaud%C3%AD,_de_Ricard_Bofill.jpg)

Por tanto, podríamos preguntarnos si estas propuestas alternativas destinadas, en principio, a mejorar la vida de las clases populares y los inmigrantes no se hicieron, en realidad, a sus espaldas. ¿Qué protagonismo tuvo el usuario en estos experimentos arquitectónicos? ¿Hasta qué punto se tuvieron en cuenta sus demandas, sus formas de vida? Según ha estudiado Villamandos (2011), salvo en el caso de aquellos intelectuales que provenían de familias inmigrantes, como Francisco Candel o Juan Marsé y Manuel Vázquez Montalbán, en general en la *gauche divine* hubo una tendencia a hablar en nombre de unos “desfavorecidos” cuya voz rara vez era escuchada. Las novelas de Marsé y Vázquez Montalbán son en este sentido iluminadoras, ya que “presentan la relación entre el intelectual burgués progresista y el inmigrante del sur a Cataluña como la prueba de fuego que desvela los límites de sus ideales revolucionarios” (Villamandos, 2011, p. 141).

En efecto, en las declaraciones de algunos de los arquitectos de la *gauche divine* se percibe un deseo de “reeducar” estéticamente a unos habitantes empeñados en aferrarse a formas de vida “equivocadas”. En *La immigració a Catalunya* (1968), por ejemplo, Josep Martorell evocaba las dificultades que muchos de los vecinos de origen rural tenían para adaptarse a sus nuevas viviendas y aun reconociendo que esto podía llevar a una “una absoluta falta de diálogo entre los arquitectos y la gente que ha de ocupar”, escribía:

¿Hasta qué punto el arquitecto situado en un mundo diferente del del inmigrado ha de forzar culturalmente el sistema de vida de las familias que vivirán en las nuevas casas? Personalmente, creo que es preciso forzarlo en un sentido de progreso, aun cuando existan dificultades en su captación por parte del usuario. (Fullaondo, 1974, p. 138)

Esta especie de despotismo ilustrado, esta afirmación del “todo para el pueblo, pero sin el pueblo”, muestra las dificultades que tuvieron muchos de los miembros de la *gauche divine* para relacionarse con “lo popular”. Los fotógrafos y los editores del grupo mostraron un interés recurrente por el folklore, las tradiciones y las manifestaciones populares, como reflejan los títulos de algunos de sus fotolibros más conocidos: *Toreo de Salón* (Lumen, 1963, con textos de Camilo José Cela y fotos de Maspons y Ubiña); *Los días iluminados. Semana Santa en Andalucía* (Lumen, 1965, texto y selección de poemas de Alfonso Grosso y fotos de Francisco Ontañón) o la *Chunga, la gitana de los pies descalzos* (Lumen, 1964, con fotos de Colita y Leopoldo Pomés). Según señala Ribalta (2007), estas imágenes pueden ser leídas de distinto modo, como una crítica a los clichés culturales del franquismo o, al contrario, como una exotización de lo marginal peligrosamente próxima a los estereotipos del “Spain is different” promovido por el régimen.

La trayectoria de Joan Colom es significativa a este respecto. La primera exposición de Colom, “El carrer” (Sala Aixelà, 1961), había despertado polémica por el tipo de ambientes marginales que retrataba, pero también había sido saludada por parte de la crítica como un soplo de aire fresco en el panorama cultural catalán. Alentada por este éxito, la editorial Lumen le propuso a Colom que realizase un libro sobre el Barrio chino de Barcelona, que contaría con la colaboración literaria de Camilo José Cela y que terminó publicándose en 1964 con el título de *Izas, rabizas y colipoterras*. Aunque el fotógrafo quería hacer un reportaje amplio sobre el barrio, el escritor insistió en que se centraran en el tema de las prostitutas. El texto de Cela establecía un juego literario, muy poco respetuoso con las mujeres retratadas, a decir

de algunos críticos del momento (Doménech, 1964), con el significado de la palabra “puta”, mientras que las fotos de Colom ejemplificaban lo que se conocía como “fotografía de calle”: el fotógrafo actuaba a escondidas, ocultando su Leica de la mirada de las fotografiadas y disparando casi siempre sin utilizar el visor para pasar inadvertido. Para Joan Fontcuberta (2004),

[el libro] puede leerse como la apropiación gauchedivinista del Barrio Chino, como la reivindicación por parte de un sector culto y progresista de la burguesía catalana de una marginalidad canalla que deviene así marginalidad castiza (...) A las desvencijadas prostitutas les toca aparecer entonces como figuras pintorescas, como mascotas de la identidad popular (...) (p. 48)

Prueba de los peligros de esta aproximación fueron los acontecimientos que se desencadenaron tras la publicación del volumen. Una de las mujeres retratadas, Eloísa Sánchez de Gadeo, se reconoció en las imágenes y decidió llevar a juicio al escritor, al fotógrafo, al impresor y a los editores. Según declaró a la prensa, el texto de Cela era “repugnante” y las fotos de Colom habían sido “tomadas a traición” (Anónimo, 1964, sp.). Algunos testimonios señalan que la mujer retiró finalmente la denuncia, otros que tanto Cela como Colom tuvieron que declarar en el juzgado. Pero lo que sí se sabe a ciencia cierta es que el suceso resultó profundamente traumático para el fotógrafo, que decidió abandonar la fotografía y estuvo más de veinte años sumido en el silencio. Como apuntan David Balsells y Jorge Ribalta (2014),

además de los problemas legales, los problemas éticos que suponía su modo de trabajar y el uso que hacía de las imágenes de un grupo social estigmatizado debió de revelársele con toda su crudeza. No era solo el riesgo de ser descubierto y perder su ‘invisibilidad’; había una desigualdad estructural y una violencia en sus fotografías. (p. 30)

7. Conclusión

En 2011, preguntado acerca del deterioro experimentado por algunos de sus edificios tempranos, Ricardo Bofill se veía obligado a reconocer en unas declaraciones al diario *El País*: “Medimos mal las posibilidades de construirlo con la realidad” (Maiol, 2008). En efecto, era difícil escapar en la España de finales de los sesenta a esa realidad aplastante que representaba el régimen franquista. Tampoco era fácil sortear las contradicciones ideológicas que suponía querer ser herederos, a la vez, de la contracultura y de Gaudí. La Barcelona del “porciolismo” nunca llegó a parecerse, como soñaban los “divinos”, al Londres de Twiggy y la minifalda, al París del Mayo francés o al Milán de la Escuela semiótica italiana. Ello no significa, sin embargo, que la amplia actividad política y cultural desarrollada por la *gauche divine* en esos años fuese simplemente un gesto esnob de burgueses rebeldes. A través de sus películas, libros o edificios, lograron articular una reflexión crítica sobre la ciudad que abonó el terreno a las luchas vecinales y sirvió para sentar las bases de una esfera pública de discusión ciudadana.

Referencias

- Anónimo (1964). De cuándo un personaje se rebela contra el autor. *Por qué. Semanario Nacional de sucesos y actualidades*, 191, s. p.
- Aubert, J.-P. (2005). Un cinéma d'avant-garde, une ville: l'École de Barcelone. *Cahiers d'études romanes*, 12, 131-145. Recuperado de <http://etudesromanes.revues.org/2580>
- Aubert, J.-P. (2009). Dante n'est pas uniquement sévère (Dante no es únicamente severo) ou comment ne pas raconter une histoire. *Cahiers de Narratologie*, 16, 1-11. Recuperado de <http://narratologie.revues.org/1056>
- Balsells, D. y Ribalta, J. (2014). Introducción. En *Yo hago la calle. Joan Colom, fotografías 1957-2010* (pp. 13-36). Barcelona: Museu Nacional d'Art de Catalunya.
- Barey, A. (1983). La cara oculta del Barrio Gaudí. *On diseño*, 40, 18-27.
- Bofill, R. (2013). Conversación entre Ricardo Bofill, Guillermo López y ARQUITECTURA-G. *Apartamento Magazine #11*. Recuperado de <http://arquitecturag.wordpress.com/2013/06/21/escritos-g-un-mundo-a-mi-medida/>
- Bohigas, O. (1966). El "Pla Director" de Barcelona, dins un armari. *Serra d'Or, VIII* (10), 29.
- Bohigas, O. (1970). *Arquitectura española de la Segunda República*. Barcelona: Tusquets.
- Bohigas, O. (1973). *Reseña y catálogo de la arquitectura modernista*. Barcelona: Lumen.
- Bohigas, O. (2003). *Realismo, urbanidad y fracasos, Lecciones/Documentos de arquitectura 8*, Pamplona: Escuela Técnica Superior de Arquitectura, Universidad de Navarra. Recuperado de <https://www.unav.edu/documents/29070/375865/la08.pdf/12e147fe-da5b-429c-8928-d35f38024f69>
- Bourdieu, P. (2012). *Intelectuales, política y poder*. Madrid: Clave Intelectual.
- Busquets, J. (2004). *Barcelona: la construcción urbanística de una ciudad compacta*. Barcelona: Ed. del Serbal.
- Candel, F. (1957). *Donde la ciudad cambia su nombre*. Barcelona: José Janés.
- Carandell, J. M. (1974). *Guía secreta de Barcelona*. Madrid: Al-Borak.
- Cirici, A. (1952). *Barcelona*. Barcelona: Teide.
- Cirici, A. (2012). *Barcelona pam a pam*. Barcelona: Comanegra.
- Crow, T. (2004). *The Rise of the Sixties: American and European Art in the Era of Dissent*. New Haven: Yale University Press.
- Dosse, F. (2003). *La marche des idées. Histoire des intellectuels – histoire intellectuelle*. París: Éd. La Découverte.
- Espinás, J.M. y Miserachs, X. (1964). *Barcelona. Blanc i Negre*. Barcelona: Aymà.
- Espinás, J.M. (1965). *Aixó també es Barcelona*. Barcelona: Lumen.
- Fisher, L. (2017). *Cinema and Design: Art Nouveau, Modernism and Film History*. Nueva York: Columbia University Press.
- Fontcuberta, J. (2004). Izas, rabizas y colipoterras: un álbum furtivo. En David Balsells y Jorge Ribalta (Eds.), *Joan Colom. Fotografías de Barcelona, 1958-1974* (pp. 44-51). Madrid y Barcelona: Ministerio de Cultura, Fundación Telefónica y Lundberg.
- Genovés, M.D. (2005). *Les Barcelones de Porcioles. Un abecedari, Barcelona*. Barcelona: Proa y Televisió de Catalunya.
- González Virós, I. (2012). Pròleg a la nova edició de Barcelona pam a pam. En Alexandre Cirici, *Barcelona pam a pam* (pp. I-XI). Barcelona: Comanegra.
- Iborra, Y. S. (2016). Cuando la puta y el cura entraron al Walden 7. *Magazine SomAtents*. Recuperado de <http://somatents.com/es/magazine-es/cuando-la-puta-y-el-cura-entraron-al-walden-7/>

- Maiol, R. (2008), "Más dinero público para el complejo de Bofill en Sant Just", *El País*. Recuperado de http://elpais.com/diario/2008/11/10/catalunya/1226282838_850215.html
- Marín Corbera, M. (2000). *Catalanisme, clientelisme i franquisme: Josep Maria de Porcioles*. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans.
- Marsh, S. (2016). Nunes un cosmopolita marginado. En J. Minguet i Batllori (Ed). *Nunes. Mes enllà del temps* (pp. 99-102). Barcelona: Arts Santa Mònica.
- Martorell, J. (1968). *La inmigració a Catalunya*. Barcelona: Ed. de Material. Reproducido en Fullaondo, J. D. (1974). *MBM Arquitectura 1951-1972* (pp. 128-140). Madrid y Barcelona: Alfaguara.
- Paradinas, J. I. (1976). Walden 7. La utopía de una comunidad autónoma. *Hogar y Arquitectura*, 117, 21-23.
- Regás, R (1999). Arte, literatura y compromiso. En *Oriol Bohigas. Pasión por la ciudad* (pp. 56-57). Barcelona: Institut de Cultura de Barcelona/Electa.
- Ribalta, J. (2007). AFAL como síntoma. La ambivalencia de la vanguardia fotográfica española. *El Viejo Topo*, 228, 78-87.
- Ribalta, J. (2009). *Paradigmas fotográficos en Barcelona*. Barcelona: Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona.
- Ribalta, J. (Ed.) (2016) *Barcelona, la metròpolis en la era de la fotografia, 1860-2004*. Barcelona: La Virreina.
- Tusquets, Ó. (1965). Reflexiones en torno al suburbio del Besós. *Cuadernos de arquitectura*, 60, 41-47.
- Vázquez Montalbán, M. (1999). Introducción. En *Oriol Bohigas. Pasión por la ciudad* (pp. 15-17). Barcelona: Institut de Cultura de Barcelona/Electa.
- Villamandos, A. (2011). *El discreto encanto de la subversión. Una crítica cultural de la gauche divine*. Pamplona: Laetoli.