

El *noi* y la literatura: sociedades y sociabilidades desde los años barceloneses de la *gauche divine*

A la memoria de Juan Marsé, con agradecimiento de lectora

Quizá la tramoya de todo cuanto pueda esbozar aquí se resume en las escenas iniciales de un reportaje a cargo de la emblemática revista barcelonesa *Fotogramas*, en su número 1.250, recogido por Javier Pérez Escohotado (2002).¹ La entrevista de marras se titula “Tres cerebros frente a dos *stars*” y está fechada el 29 de septiembre de 1972. Allí comparecen frente al periodista y equipo (cuyos nombres se han omitido) el cineasta Jaime Camino, los escritores Juan Marsé y Jaime Gil de Biedma, el cantautor Joan Manuel Serrat y la actriz argentina Analía Gadé (hermana menor de Carlos Gorostiza), exiliada en España después del derrocamiento de Perón. Este encuentro colectivo ha sido convenido dado que los participantes mencionados están filmando una película, en principio titulada *Tocar el piano mata* pero que finalmente llevará por nombre *Mi profesora particular*. Si bien la trama parecía prometedora, con toques negros, un alto erotismo, obsesiones diversas y desenlace filicida, termina evaluándose por la crítica como la típica película de cantante atractivo y popular, con poca experiencia y sin formación actoral (al estilo de las nuestras de Sergio Denis y Sandro, entre otros ejemplos), donde se entreveran una profesora de piano de unos

40 años y su joven alumno. La dirige un cineasta de renombre (Camino), escritor a su vez del guión, en comandita con dos autores ya absolutamente consagrados, Marsé y Gil de Biedma.

El título de la entrevista refiere, claramente, esa mixtura dentro del campo cultural barcelonés, y las sociedades y sociabilidades propiciadas por la “movida” condal de la *gauche divine*, que entre 1967 y 1971 agrupó a escritores, pintores, cineastas, arquitectos, fotógrafos, cantautores, académicos, empresarios, modelos, ilustradores, historietistas, en una suerte de bohemia exquisita cuyo escenario fue, entre otros, el célebre bar Bocaccio. A las noches de debate cultural, diversión, liberaciones sexuales varias y excesos étlicos se unían por ese entonces intercambios, complicidades y, sobre todo, la conformación efímera de un progresismo (bastante cuestionado, por lo demás) que desde la “gauche” (izquierda) se oponía a la moral nacionalcatólica del franquismo, y en su condición “divine” (elegante, exquisita, “progre”, liberal, “moderna” y diletante) se enfrentaba al catecismo duro y severo del realismo socialista que hasta entonces había predominado como práctica disidente contra la dictadura. En este ambiente coinciden Serrat, Marsé y Gil de Biedma, si bien los dos primeros seguirán haciéndolo en años posteriores, más allá de ese variopinto y fugaz colectivo.

El periodista recoge, en el principio del encuentro y ante su fingida sorpresa, las opiniones desencantadas de Marsé y Gil de Biedma respecto del cine. Un poco “desinflado” (25), dice, porque había esperado de ellos la consabida respuesta elogiosa y elaborada en torno del séptimo arte, les pregunta: “-Siendo

¹ Las citas de la entrevista corresponden a esta edición, incluida en *Referencias bibliográficas*.

como sois, dos señores que no van al cine después de *Fu-Manchú*, ¿por qué razón estáis metidos en este tinglado?” (en relación con el guión en el que están colaborando) (23-24). Responde Marsé: “Porque me gusta, y para ganar unas pesetas” (24). Y luego Gil de Biedma: “Primero, para ganar dinero. Y segundo, porque trabajar con Jaime Camino me divierte” (24). Las acotadas intervenciones de ambos dejan al entrevistador “a punto de cantar un tango de puro desengaño” (24), lo que demuestra, jocosamente, además de la complicidad de la revista (uno de los medios gráficos donde se expresó la *gauche divine*), los desplazamientos de la cartografía cultural de entonces en una Barcelona que busca, ante todo, provocar, dando vuelta las imágenes de escritor consagradas y sus estereotipos. La entrevista prosigue con la entrada de Serrat, cuya socarrona descripción abona lo anteriormente expuesto, respecto de las nuevas canonizaciones del campo intelectual en favor de las culturas populares y masivas:

(Llega a la reunión Joan Manuel Serrat (...). Con barba de cinco días –se la está dejando crecer por exigencias de su papel- y gimiendo que tiene hambre y necesita un filete: la imagen misma de la desesperación. A lo largo de este coloquio, Joan Manuel no aparecerá muy entusiasmado, ni muy comunicativo, ni de muy buen humor (...) Ahí está, sólido y majestuoso, contemplándonos fríamente. Y nadie se decide a tocarlo, ni a hacerle fotos.) (25)

A estas alturas, Marsé había publicado ya cuatro novelas, entre ellas la consagratoria *Últimas tardes con Teresa* (1966), premiada por Seix-Barral (otro apellido ilustre de la Escuela de Barcelona, como también se llamó a algunos agrupamientos de la *gauche divine*) en su afamada colección Biblioteca Breve. Asimismo estaba en curso o ya había terminado su quinto libro, *Si te dicen que caí*, de 1973, que obtendría el Premio Internacional “México” de Novela y en el cual Marsé, sin abandonar sus cartografías barcelonesas de posguerra como referente habitual de su narrativa, juega exitosamente a una escritura experimental y opaca, muy en consonancia con otros contemporáneos suyos. No obstante, su marca registrada es una literatura basada en la fascinación pura del relato, de imágenes poderosísimas, que llevó a varias novelas suyas a transposiciones cinematográficas, como las de Vicente Aranda y Fernando Trueba, algunas desestimadas por el propio autor. Y, si bien participó activamente de la *gauche divine*, entre otras cosas dirigiendo la revista *Boccaccio70*, su procedencia charnegada y extraterritorial (al igual que Manuel Vázquez Montalbán) respecto de la burguesía “pija” de la mayoría integrante de esa movida, lo llevó a una distancia crítica e irónica a la hora de evaluar esas prácticas y esa mitología, al cabo elitistas. Así escribió “Noches de Boccaccio”, un relato crudamente satírico y desopilante que editó dentro de la compilación de cuentos *Teniente Bravo*, de 1987, desagregado en ediciones posteriores y reeditado bastante después, en 2012.

Por su parte, Gil de Biedma en 1968 había dado por finalizada su obra con la publicación de *Poemas Póstumos*,

su tercer poemario que, junto con los anteriores –*Compañeros de viaje* (1959) y *Moralidades* (1966)–, integrarían la edición total de *Las personas del verbo* (1975). Era ya un poeta de referencia para algunos *novísimos* y lo fue sustancialmente para los poetas de la “experiencia” de los años 80. Su enorme y poderosa presencia dentro del campo literario y, también, dentro de las prácticas burguesas de la sociabilidad barcelonesa y sus excesos, lo hizo dar a luz, como Kafavis, a “ciento un mil hijos”, lo que autorizó a su compañero generacional José Agustín Goytisolo, más tarde, a denostar a muchos de estos “discípulos” con un epigrama feroz: “Crees que porque enculas a cualquier muchachito/ alcanzarás el arte de Jaime Gil de Biedma./ Él era homosexual y altísimo poeta/ y tú un escritorzuelo y un triste maricón” (“No alcanzarás su arte”, *Cuadernos de El Escorial*, 1995, en Goytisolo 2009: 783).

Fue, claramente, un *gauche divine* antes de la *gauche divine*, porque, además de su noche canalla, cultivó desde antes, junto con su po(ética) social, la curiosidad y reconocimiento por y de los géneros orales y populares, en gran medida a partir de su adopción consciente de la retórica compositiva de la literatura medieval. Textos romanceados o en octavas agudas de arte menor, relatos nimios cercanos al folletín (“La novela de un joven pobre”, de *Moralidades*) y una canción traducida (casi como propia) del cantautor catalán Jaume Sisa (“Canción de verbena”, *Poemas póstumos*), conviven con sus poemas “mayores” y memorables. Ello nos habla del entrecruzamiento *camp* o *kitsch*, según quiera leerse, que deslumbró a la *gauche divine*, seducida, asimismo, por los aportes y validaciones críticas y teóricas

de las culturas populares que por los sesenta llevaron a cabo los italianos Umberto Eco y Gillo Dorfles, entre otros. Lo expuesto explica también entre otras cosas la participación de Gil de Biedma en guiones filmicos (como en este caso) y en la adaptación, también junto con Marsé, de una opereta del músico húngaro Franz Léhar, *La viuda alegre*, entiendo que nunca finalizada.

La entrevista de *Fotogramas* exhibe, por tanto, una pose de época, montando un escenario donde construyen y deconstruyen sus imágenes “tres cerebros” y “dos stars”, porque Analía Gadé (como la Sara Montiel de la película *Tuset Street*, de 1968, también concebida por los “divinos”, que finalizó en escándalo y en un producto azotado por la crítica) era una actriz de un Panteón más o menos “menor”, cuya belleza impactó por encima de sus posibles dotes profesionales. Las cartas del juego entre los “cerebros” y el “star” (a ellos tres nos estamos ciñendo) ya estaban echadas, y seguirían jugándose con posterioridad.

Cuando en 1966 Marsé publica su referida *Últimas tardes con Teresa*, un nostálgico y a la vez cínico folletín romántico-social, la protagonista es bautizada “Teresa Serrat”, en homenaje al *noi* de Poble Sec, hijo de catalán y aragonesa (esto es, sangre impura catalana), y a sus dos apellidos, paterno y materno. Para ese entonces Serrat ya se había consagrado como el *jutge* número trece de la Nova Cançó, y a la fecha todavía no había sido expulsado de esta agrupación por violar el dogma de cantar exclusivamente en catalán. Este paso lo daría en 1969, en particular con su álbum *Dedicado a Antonio Machado, poeta* (Zafiro/Novola), lo que le valió una proyección peninsular y latinoamericana sin precedentes y todavía en plena

vitalidad, al igual que su LP *Miguel Hernández* (1972).

Más allá de que las canciones de su autoría pueden y deben legitimarse, al igual que en otros actores de este campo, como poéticas alternativas (hoy no cuesta pensarlo así, dada la actual profusión de oralidad/es y oralizaciones en *performances* en vivo y mediaciones diversas en plataformas digitales), sus relaciones con la literatura escrita construyeron una imagen de artista que interesó a las clases medias ilustradas y progresistas. Así pueden leerse entre las líneas espigadas por sus versos distintos registros de la tradición peninsular y de la específicamente comarcana. *Mediterráneo*, de 1971, por ejemplo, es el paradigma de una poética intimista y meditativa, de un laconismo austero, que tiene en Machado su más claro precedente. Una década más tarde, será *En tránsito* de 1981 el álbum modélico de otro ademán, en todo lúdico, distanciado e irónico, que recoge cierto George Brassens, cierto Jacques Brel y también la voz catalana de los poetas Pére Quart y Salvat-Papasseit y la poesía conversacional, “exteriorista” o como quiera llamársela, de autores latinoamericanos como Benedetti y Cardenal.

Ciertas *afinidades electivas* comienzan, sin embargo, en esa década “machadiana”, en pleno auge de la *gauche divine*. Afinidades electivas culturales, en aquella Barcelona ya mestiza, en tensión diglósica, con un alto índice de migrantes andaluces y murcianos, mano de obra barata de la poderosa y pujante ciudad condal y su comarca toda, que por estos días sigue sin aceptar la diversidad de su propia historia.

Si bien Gil de Biedma articula la dualidad en la totalidad de su proyecto

creador a partir del “personaje poético”, el *doppelgänger* que resulta de su ávidamente leída biblioteca anglosajona y que cristaliza ya en su libro último, con los extraordinarios “Contra Gil de Biedma” y “Después de la muerte de Jaime Gil de Biedma”, luego de los cuales el autor deja literalmente de escribir, las políticas de exclusión segregacionista de la hegemonía catalana son bien conscientes en textos como “Barcelona ja no és bona o un paseo solitario en primavera”, de *Moralidades*. Allí, en su final, nos habla desde la voz del poeta de alta cuna con mala conciencia de clase, tópico común entre sus compañeros generacionales. Durante el paseo solitario entre las ruinas de una ciudad “destartalada” por la guerra y la posguerra, asoman esos otros rostros: los murcianos empobrecidos y segregados en el Montjuich, los charnegos vanamente dueños del futuro a los que se les desea, en el cierre del texto “que la ciudad les pertenezca un día./ Como les pertenece esta montaña,/ este despedazado anfiteatro/ de las nostalgias de una burguesía” (1998: 88).

Serrat parece seguir de cerca estos merodeos. Veinte años después de los textos biedmanos centrados en su personaje poético, escribe una canción en catalán titulada “Si no fos per tu” (“Si no fuera por tí”), incluida en su álbum *Material Sensible*, de 1989 y dedicada, también a su propio doble, aunque en una clave más humorística que se aleja de la paradoja desesperada propuesta por Gil de Biedma. Sin embargo, su conversación intertextual será más prolífica con Juan Marsé. A partir del cuento-guion “Los fantasmas del cine Roxy” (1985), en el que Marsé recrea una época, una sensibilidad y una épica barriales ya extinguidas, con fantasmas

cinematográficos que se resisten a desaparecer, edita apenas dos años después Serrat, en su álbum *Bienaventurados*, una canción de título similar, “Los fantasmas del Roxy”, acentuando, como lo hará con Gil de Biedma, el ademán lúdico de una poética que, como dijimos, había tomado forma a partir de 1981.

No obstante es especialmente la charneguía lo que sigue vinculándolo a Marsé. De esa dislocada hibridez cultural daba cuenta ya “Caminito de la obra”, canción incluida en *Para piel de manzana* (1975), que narra los desvelos y frustraciones de un albañil andaluz en Barcelona, con aires de rumba, quizá uno de los textos más “locales” del *noi*, dadas sus referencias culturales y su jerga: “Vale, que se le empasó el porvenir la chala.../ Vale, que el sol lo ha marcado con hierro de paleta/ y que al nacer le pusieron la trabanqueta” (2000: 218). Sin embargo, hubo un gesto más reciente, quizá inadvertido para algunos, que lo unió definitivamente al autor de *Ronda del Guinardó*. Cuando en 2000 Serrat edita bajo el nombre de Tarrés *Cansiones*, un álbum de textos ajenos en el que el catalán rinde homenaje a buena parte de su educación sentimental, el doble toma cuerpo en un nombre invertido, anagramático, que sigue el ejemplo de su amigo, primero bautizado como Juan Faneca Roca, de acuerdo con su también duplicada biografía. Marés había sido presentado en una fiesta popular dentro de la novela de 1966, pero será en un texto más tardío, *El amante bilingüe*, de 1990, donde esta figura se convierte en protagonista, con la particularidad de que este doble del autor acarreará tras de sí, también, el estigma de la duplicidad, con la aparición, insidiosa primero y letal después, al promediar el texto, del

charnego Juan Faneca. Emplazado en las Ramblas y especialmente en el mítico Walden 7 –una utopía arquitectónica surgida del taller de otro “divino”, Ricardo Bofill, utopía cuyo fracaso revelan las losetas que caen y caen de ese edificio en ruinas– el texto de Marsé profundiza en la duplicidad tanto en el nivel existencial cuanto cultural y lingüístico: la diglosia de una Cataluña “bilingüe”, en puridad, como este amante mitad catalán, mitad charnego, que en su figura ejemplifica la imposibilidad de la unificación, el rechazo xenófobo, las paradojas de los nacionalismos y sus consecuentes políticas “normalizadoras”.

Esta apuesta *políticamente incorrecta*, producida y publicada dentro de una comunidad que exhibió y exhibe como bandera la recuperación de su cultura y de su lengua, es también la del Serrat de *Tarrés*. Allí se acerca otra vez y más hondamente al castellano a través de unas “cansiones” (atendiendo a la fonética de nuestra América) que Tarrés/Serrat canta en su casa, en rueda de familia y amigos, haciendo gala de una charneguía latinoamericana –y latinoamericanista– detrás de la cual subyace otra entrañable banda sonora: tangos, boleros, vallenatos, sones, candombes, la “Mazúrquica Modérrnica” de Violeta Parra, presente junto a Víctor Jara, canciones en guaraní y populares mexicanos. Además de incluir “Tarrés”, canción escrita junto al publicista y creativo del disco, Tito Muñoz, y que remeda a aquella de 1989 (me refiero a “Si nos fos per tu”), desde la producción gráfica del álbum nos asedian constantes guiños referidos a esa hibridez cultural. El más ostensible aparece en la contracubierta. Allí toma cuerpo, en un juego infinito de espejos, el charnego Juan Faneca, el doble de Juan Marés,

doble de Juan Marsé, en la citada *El amante bilingüe*: un sujeto de *fin de estampa*, con traje a rayas, sombrero y sin rostro, que sostiene entre sus manos la novela *Rabos de Lagartija*, publicada por Marsé en 2000.

La imagen final del charnego sosteniendo y leyendo una de las novelas más arduas del escritor barcelonés, diseñada como contraportada del álbum de un cantautor también consagrado, revela para nosotros bastante más que una comunión ideológica y, digamos, local, entre ambos. Cifra, prioritariamente, el diseño de un croquis –croquis, no mapa– del que la *gauche divine* se hizo explícitamente cargo en su momento pero que aparece dibujado, antes y después, y en toda latitud: las citas, los préstamos, las negociaciones entre la(s) cultura(s), provechosos intercambios que, contra el desdén de muchos, la teoría y la práctica críticas de parte del siglo XX y lo que va del siglo actual han estudiado y legitimado como necesidad y por justicia.

Marcela Romano²

² Marcela Romano es Magíster en Letras Hispánicas (UNMDP) y Doctora en Letras (UNLP) y trabaja como profesora adjunta exclusiva de Literatura y Cultura Españolas II, Taller de Otras Textualidades (centrado en las relaciones entre literatura y culturas populares) y seminarios y talleres de grado y posgrado en la Universidad Nacional de Mar del Plata. Sus temas de investigación, de los cuales se desprenden numerosas publicaciones en importantes revistas nacionales e internacionales, libros de autoría única y colectiva y participaciones en encuentros científicos, seminarios y conferencias, giran en torno a dos áreas centrales: el grupo del 50 (con trabajos sobre las obras de Valente, Ángel González, Gil de Biedma, Brines, Goytisolo, y sus redes y prácticas de sociabilidad dentro del campo artístico), y las poéticas de la oralidad, específicamente la canción “de autor” española (cuestiones teóricas, vinculaciones con la poesía

Referencias bibliográficas

- Gil de Biedma, Jaime (1998). *Las personas del verbo*. Barcelona: Lumen.
- Goytisolo, José Agustín (2009). *Poesía Completa*. Barcelona: Lumen.
- Marsé, Juan (1990). *El amante bilingüe*. Barcelona: Planeta.
- Pérez Escobedo, Javier (2002), “Dos cerebros frente a dos stars”. En Jaime Gil de Biedma. *Conversaciones*. Barcelona: El Aleph Editores.
- Serrat, Joan Manuel (2000). *Cancionero*. Madrid: Aguilar.

Referencias discográficas

- Serrat, Joan Manuel/Tarrés (2000). *Cansiones*. Madrid: BMG/Ariola.

tradicional, relaciones con el canon literario y las artes del espectáculo, autores específicos como Serrat, Sabina, Amancio Prada, etc.).