

EL MENÚ DEL VIA VENETTO, O LA INTELLECTUALIDAD ESPECTACULAR. (LA GAUCHE DIVINE DE BARCELONA, ALREDEDOR DE 1971)

Teresa M. Vilarós
Duke University

A finales de 1971, y patrocinado por la discoteca Bocaccio, se celebra en Barcelona una lúdica exposición de fotografías que, bajo el francés rótulo de "La gauche qui rit" presenta un conjunto de actividades, vivencias, y "happenings" protagonizados por "la gauche divine" con motivo de la reapertura del vetusto club El Molino (Rubio, "Imágenes" 46). La exhibición fotográfica del 71 marca el cenit de la proyección pública de un grupo que se consideraba ante todo y sobre todo urbano y cosmopolita, y que mezcla la cultura, con considerable desparpajo, con política y economía. Sin embargo, la exhibición del 71 marca también su incipiente ocaso, precisamente en el momento en que en el ámbito global empieza la imparable carrera de des-diferenciación postmoderna entre tales sectores y en España resurge la represión de la dictadura franquista en un cruel recrudecimiento final. El cómo y el porqué del ascenso y caída de los propuestos vitales e intelectuales del grupo de la *gauche divine*, así como los efectos que el análisis de la expresión de una de las primeras culturas metropolitanas ligadas al inicio del proceso de globalización capitalista implica en la política de lo local, es el objeto de este ensayo.

Activo inicialmente en tanto grupo de amigos que se reunían desde principios de los sesenta, la eclosión popular de la *gauche divine* hay que situarla hacia 1967, coincidiendo con la apertura de la discoteca Bocaccio de Barcelona, así también con la aparición en catalán de la primera novela de (Ramón) Terenci Moix, *La torre dels vicis capitals* un poco más tarde, en 1968. El grupo, tachado de elitista, se caracterizó sobre todo por aglutinar en torno a sí a diferentes profesionales de la clase ilustrada catalana procedentes de varios ámbitos. Estuvo formado en parte por intelectuales y personalidades más o menos directamente influyentes en la política cultural interna (entre ellos los arquitectos Oriol Bohigas, Federico Correa y Ricardo Bofill; el empresario Oriol Regás; el crítico Román Gubern); en parte también por personajes pertenecientes al medio literario (Terenci y Ana María Moix, Esther Tusquets, Beatriz de Moura, Rosa Regás, Jaime Gil de Biedma, Carlos Barral) y al cinematográfico (toda la Escuela de Barcelona, incluidas sus musas y actrices, como Serena Vergano y Teresa Gimpera); y por último y sobre todo, por el mundo publicitario, del diseño y de la fotografía con nombres como los de Oriol Maspons,

EL MENÚ DEL VIA VENETTO, O LA INTELLECTUALIDAD

Colita, Leopoldo Pomés y Xavier Miserachs, acompañados también por sus respectivas modelos, entre ellas las españolas Romy y Teresa Gimpera y otras de nacionalidad foránea, a menudo nórdica, incluyendo una biznieta inglesa de Carlos Marx, Eve Field Marx.

El título dado a la exposición fotográfica de 1971 fue el guiño jovial con el que el grupo respondió al afortunado nombre de “*gauche divine*” acuñado por el escritor Joan de Sagarra en un artículo aparecido en el diario *Tele-Exprés* en octubre de 1969. Del agrado de todos ellos, y de inmediata aceptación, Sagarra lanzó el calificativo al dar razón de la convocatoria o recepción ofrecida por Beatriz de Moura en el salón de baile Price de Barcelona con motivo de la presentación inaugural de la editorial Tusquets Editores (Rubio, “*Imágenes*” 43).

La designación de Sagarra a los allí reunidos recogió con precisión el espíritu del variopinto grupo que también incluyó, según afirmaba Rosa Regás en 1998, a “los escritores latinoamericanos [que] entonces vivían en Barcelona: García Márquez, Mario Vargas Llosa, Alfredo Bryce Echenique y José Donoso entre otros” (*Gauche Divine* 13)¹. Sin embargo, y a pesar de la inclusión de los escritores del boom, el fenómeno de la *gauche divine* fue desde su inepción sobre todo una explosión local, un salto lúdico hacia una posibilidad de invención de nuevos modos de vida, fuera de la grisura mediocre ofrecida por el franquismo. Se trataba de buscar una vida alternativa, un “crearse una vida” tal como explicó Jaime Gil de Biedma, “más allá de la realidad empobrecida que les ofrecía la vida oficial, familiar, educacional, política, del momento” (Rubio “*Imágenes*” 44). Una vida que la intelectualidad de la *gauche divine*, rompiendo con el énfasis militante y de izquierdas característicos de aquella época, expresó primordialmente en forma espectacular y a través sobre todo de la arena ofrecida por el ámbito comercial publicitario.

La espectacular conjunción diferenciadora entre lo cultural, lo político y lo económico puesta en marcha por la *gauche divine* se hace visible sobre todo a través de sus dos significantes mayores, ambos directamente asociados a dos espacios públicos hasta aquel mismo momento claramente delimitados y separados: uno, el correspondiente al ámbito literario en catalán estrechamente comprometido en la política nacionalista en la modernidad desde su inepción en 1833 y que encuentra su mejor ejemplo a finales de los años sesenta en el grupo literario en catalán que lo apoyaba, liderado por su matriarca y oficiadora, la escritora María Aurélia Capmany. Dos, el mapa lúdico-social urbano de la élite cultural de Barcelona de la época, que se apiñaba en lugares de encuentro específicos en la ciudad condal.

Los estridentes y divertidos gestos de la *gauche divine* transformaron el espacio público-social barcelonés de finales de los sesenta. El Vía Veneto, el bar Stok, el “Pub de Tuset”, la discoteca Boccaccio, y la calle Tuset misma —renombrada por Oriol Maspons, siguiendo la moda de la Carnaby Street londinense, como Tuset Street—, se convierten para el resto de los barceloneses en espectaculares espacios virtuales, ámbitos casi mágico-maravillosos desde los que se efectuó una especial, y en la época muy nueva, representación: aquella concerniente al nacimiento de un proceso de re-significación (espectacular y cosmopolita) hecha posible por un también novel, y simultáneo, proceso de-significatorio (político, cultural). Y en el sentido que le daba Pierre Bourdieu, todos estos lugares de encuentro, antes anodinos, surgen de pronto como el espacio-escenario desde el que nace y se forma un nuevo *habitus* urbano.

1. - A pesar de la vinculación de muchos de los componentes del grupo con el medio literario, la inclusión de Regás respecto a los escritores que formaron el boom latinoamericano de los 60 o 70 es, sin embargo, discutible. Aun teniendo en cuenta su voluntad cosmopolita, la *gauche divine* es un producto local, un fenómeno directamente vinculado a la geopolítica cultural de la España franquista durante el período conocido como de apertura. La *gauche divine* estuvo desde su principio conectada con el mundo literario barcelonés, del cual naturalmente formaron parte los escritores latinoamericanos del boom. Pero aunque estos últimos participaron a menudo de muchas de las actividades organizadas, lo hicieron, en parte, como visitantes temporales, más bien siguiendo el desarrollo de los divinos barceloneses a la manera de un espectáculo que, tal como entendió José Donoso en la novela del mismo título, sucedía en “El jardín de al lado”.

Dentro de la lógica generada por el nuevo *habitus*, fueron los gestos del grupo —y no tanto su producción cultural, en su mayor parte, sobre todo en la cinematográfica, ahora caída en el olvido— los que producen una resonancia espectacular y especular local profunda, mucho más allá de cualquier expectativa del tipo de “épater le bourgeois” que hubiera originalmente puesto en marcha, y excitado, a los divinos. A la vista del ruido y algarabía política o cultural o económica provocado por el grupo, propongo que los nuevos modelos identificatorios que empezaron a prodigarse en España a partir del fin de la dictadura en el año 75, junto con su consecuente andamiaje económico, estaban ya incubándose en España durante los sesenta. No se trata de argüir solamente que el cambio paradigmático que resuena con fuerza a partir de los finales de la década de los setenta pueden ser rastreados sin dificultad en los sesenta. Se trata más bien de enfatizar que, situando el inicio del actual cambio paradigmático globalizador en los sesenta, en las áreas históricas de modernización desigual, como era el caso en España en aquellos momentos, los procesos de des-significación y re-significación impulsados desde las localidades hegemónicas producen geopolítica y culturalmente en las localidades receptoras no dominantes efectos y afectos muy distintos de aquellos derivados de las zonas emisoras (las áreas hegemónicas de modernización continuada).

La globalización cumplida de nuestros días no presenta más que meras grietas transitivas en el esqueleto estructural cultural y económico en las áreas hegemónicas de denominación angloamericana —o, si se prefiere de los sectores hegemónicos dominantes de aquello que recientemente Michael Hardt y Toni Negri han denominado escuetamente “Imperio”². Por el contrario, en las zonas intermedias o de modernización desigual —dentro y fuera del área imperio—, como en el caso de España en la época, o como en otros casos en nuestro presente actual, el avance del presente, apoyado en su incesante demanda de producción de un nuevo sujeto dehistorizado, genera específicos desgarros que tienen, desde la local reubicación hacia los nuevos modelos identificatorios exigidos, profundas, particulares y distintas implicaciones.

Los gestos y movimientos de la *gauche divine* en la década de los sesenta apuntan de forma clara en esta misma dirección. Utilizando con frenesí el espacio-plataforma público recién entonces permitido por una parcial apertura de la censura en los medios de comunicación a partir de los primeros años sesenta, y aprovechándose de la entonces incipiente expansión del proceso de comodificación cultural, los divinos son un primer síntoma en España del en aquel momento emergente paradigma des-diferenciador en el que actualmente todos estamos implicados: aquél que, haciendo uso de los nuevos medios de comunicación espectacular ha producido como resultado la borrada de los nítidos límites de los ámbitos sagrados de la modernidad: el cultural, el político y el económico.

El fenómeno de la *gauche divine* no es, a pesar de su escueta localidad, un proceso único y específico de la cultura catalana. Al contrario, es signo y síntoma, en tanto actuación local periférica dentro del estado español, de un proceso que involucra tanto a Catalunya como al Estado español, y sitúa a ambos de forma conjunta —seguramente a su pesar debido a las malas y largas relaciones entre ellos— en el mapa geopolítico global del momento. Tal acercamiento, a pesar de su obviedad, no ha sido sin embargo en ningún momento sugerido, por causa de un amplio proceso político-cultural que en el caso catalán, y empujado por los discursos nacionalistas emergentes desde la *Renaixença* de 1833, ha apuntado siempre a la diferenciación y especificidad local³. Emplazados los años sesenta en España (y en Catalunya) sin embargo ante la disyunción

2. - “Empire is materializing before our eyes ... Along with the global market and global circuits of production has emerged a global order, a new logic and structure of rule —in short, a new form of sovereignty. Empire is the political subject that effectively regulates those global exchanges, the sovereignty that governs the world” (Michael Hardt y Toni Negri, *Empire*, xi).

3. - La fecha de 1833, año de la publicación de la “Oda a la Patria”, de Bonaventura Carles Aribau, marca en la historiografía cultural catalana el momento inicial de lo que se denominará enseguida como la *Renaixença*.

EL MENÚ DEL VIA VENETTO, O LA INTELECTUALIDAD

bifurcativa que separó el paradigma moderno (nacional y nacionalista), del postmoderno (des, o post, nacionalizado), el específico proceso desintificatorio o re-identifario puesto entonces en marcha debe, me parece, entrar en consideración.

El grupo de la *gauche divine* surge del deseo de cosmopolitización y universalización de una generación nacida y crecida en el estrangulado ambiente cultural del franquismo, saliendo a la luz pública dentro del marco ofrecido por el parcial aperturismo del régimen entre los años de 1962 y 1969. Una época que inicia su marcha con la solicitud de ingreso por parte del gobierno español, denegada en su momento, en el entonces foro del Mercado Común Europeo el 9 de febrero de 1962, así como con el ascenso de Manuel Fraga Iribarne como ministro de la recién creada cartera de Información y Turismo un año después. La llamada "década Fraga" que permitió el fenómeno de la *gauche divine* se cierra en el 69 con el fin de la apertura política y el recrudescimiento, no por pre-agónico menos brutal, de la represión política durante los años del tardofranquismo, de 1969 a 1975, año en que muere Franco. 1969, fuertemente contaminado a su vez por la coletilla del mayo del 68 francés, termina en el Estado español con un fiero estado de excepción y con el cese inmediato de Fraga Iribarne como ministro, relegado en los últimos años del franquismo al semi-exilio político como nuevo embajador de España en Londres, cargo directamente asignado por Franco.

La cartera ministerial de Información y Turismo, tal como señalan Esteve Riambau y Casimiro Torreiro, es clave para entender los procesos político-culturales de la España (y por tanto, propongo, también de Cataluña) de los años sesenta. Especialmente importante, nos dicen, "por las dos macrocompetencias que poseía: por un lado, el monopolio de la reglamentación respecto a la información, en la que se incluyen el cine y el teatro; por otro, por el interés que mostró el régimen por el turismo, factor principal en la recaudación de divisas, juntamente con el dinero enviado por los emigrantes desde otros países, sobre todo europeos" (17, mi traducción).

En un modo que ya anuncia el modelo de-diferenciador decididamente empujado posteriormente por el capitalismo tardío en su avance globalizador, el período de la primera apertura queda históricamente ligado a la imbricada conjunción de los nuevos intereses que la creación de la también nueva cartera ministerial de Fraga Iribarne señala. Por una parte, la perteneciente al área económica, la cual entra en un nuevo paradigma a causa de la apertura de relaciones de España al resto de países europeos. Recordemos que es precisamente con Fraga cuando a partir de los primeros años sesenta se establecen los dos puntales en los que se va a asentar la nueva economía: uno, el ofrecido por la industria del turismo hacia España; y el otro, ligado al primero, el de la emigración masiva de los españoles hacia la Europa hegemónica, con el consecuente reenvío de divisas hacia la península.

Por otra parte, los efectos económicos de la década aperturista quedan inmediatamente reflejados en el área cultural, la cual, estimulada por la nueva economía emergente, se hace inesperada y aceleradamente proveedora de la primera. Es el Ministerio de Información y Turismo el que proporciona la vía por la cual la industria cultural en los años sesenta empieza su proceso de modificación. Un proceso por el que la industria cultural se va configurando a sí misma, de forma incipiente pero irreversible, como un neosistema de reconversión y diseminación cultural al servicio de la industria del turismo. Hecho de capital importancia ya que se siembra en estos años de primeros tanteos en el proceso de modificación cultural la semilla que en las próximas décadas florecerá en el nuevo espacio espectacular desdiferenciador.

Tal espacio no se configurará del todo en España hasta y a partir los primeros años ochenta, precisamente a partir del momento en que el país accederá al gobierno postsocialista de Felipe González, principal posibilitador del definitivo asentamiento geocultural y geoeconómico español⁴. El nuevo paradigma, sin embargo, supone y reclama a las áreas de modernidad intermedia,

4. - Pastiche que ha quedado inmortalizado para la posteridad en aquella ya famosa instantánea fotográfica de los años ochenta en la que el entonces alcalde socialista de Madrid, Enrique Tierno Galván, fue captado en amena charla y no menos ameno lenguaje corporal con la actriz Susana Estrada, jovialmente ataviada con un vestido que le dejaba un pecho al aire.

como en el caso de España en los años sesenta, una drástica dehistorización (y desnacionalización), seguida a su vez de una inmediata re-identificación cultural modelada conforme al modelo cultural hegemónico anglicante. Tal como explica Cristina Moreiras-Menor, no es hasta la liquidación del régimen franquista en 1975 cuando España abraza un presente deshistorizado y se sumerge plenamente en la cultura del espectáculo, “en un movimiento ideológico que, dedicado a eliminar el pasado que situaba a España en una posición de inferioridad respecto al resto del mundo [occidental], adopta nuevos modelos de identificación” (“Spectacle, Trauma, Violence” 135, mi traducción”). Pero ya es en los años sesenta cuando Fraga entiende sorprendentemente muy bien las señales dadas por el capitalismo tardío en dirección hacia lo que se va a convertir muy pronto en cambio paradigmático.

No es sorprendente pues que el estribillo repetido hasta la saciedad en los años sesenta y replicado *ad infinitum* por los diferentes medios de diseminación fuera el muy conocido de “Spain is different”, impecable eslogan publicitario dirigido al turismo. La machacona frase ejemplarmente retiene la antigua diferencialidad cultural moderna Española puesta en marcha desde el romanticismo. Pero en un gesto empresarial o estatal sin precedentes que muestra sin ambigüedades el inicio del camino que nos llevará hacia nuestro actual paradigma, la rémora de negatividad ligada a la moderna diferencialidad española queda transformada a partir de y desde el ministerio de Fraga en productiva y consumista positividad. Fraga entiende de forma maquiavélicamente anticipatoria —o quizá simplemente de forma ignorantemente anticipatoria— lo que Rob Wilson y Wimal Dissanayake han recientemente advertido como característica de los espacios de modernización desigual en el arrasante momento globalizador: que son éstos, precisamente, los que atestiguan “no tanto la defunción y entierro de la «cultura local original» sino, al contrario, su rehabilitación, afirmación y renovación” (3).

Fraga —es decir, Fraga como listo y exuberante oficiador de una política estatal— se da cuenta de que la negatividad moderna de la diferencialidad española no tiene valor ni uso económico en aquellos tiempos cambiantes de los sesenta, años que se movían de forma incipiente, pero imparable, en una dirección bien distinta a la poetizada por Bob Dylan. Apoyándose en la industria del turismo y anticipándose a las políticas de competitividad de espacio en el sentido en que fueron por ejemplo señaladas por David Harvey⁵, procederá al reciclamiento y reconversión (postmoderna) de la antigua diferencialidad negativa de España.

Es una nueva industria cultural estatal, por tanto, la impulsada por Fraga, y siempre al servicio de la industria del turismo. Y con ella queda ejemplificado, en un momento muy temprano, el proceso que, en la década siguiente, propiciará en los entonces llamados países en vía de desarrollo y ahora espacios emergentes, nuestras actuales y conocidas economías de servicio.

El Ministerio de Información y Turismo, flamante cartera inaugurada por Fraga, surge a primeros de los sesenta como un aparato estatal coherentemente articulado, listo para responder a la nuevas e incipientes demandas del futuro consumismo globalizador. Y la cultura, a partir de ese momento, queda en España geopolíticamente articulada como mercancía de consumo. Promocionada por el estado, la frase “Spain is different”, en inglés, resuena de pronto a partir de los sesenta con la liminal coletilla de “and therefore similar”. Vuelta de tuerca espectacular que ahora traba a la antigua diferencia española como nueva imagen cultural de alto valor económico para el uso y consumo turístico; y que da ejemplo de la decidida resituación de la industria cultural española de aquellos años en la vía de la lógica posmoderna en el sentido que le daba Fredric Jameson en su seminal trabajo⁶.

Este proceso de transformación de la industria cultural en tanto economía de servicio no es único en el caso español. Al contrario, forma parte del mismo contexto globalizador que, en un

5. - Ver por ejemplo su *The Condition of Postmodernity*.

6. - Ver *Postmodernism; or the Cultural Logic of Late Capitalism*, de Fredric Jameson.

EL MENÚ DEL VIA VENETTO, O LA INTELECTUALIDAD

cambio paradigmático sin precedentes, se impulsará con fuerza a partir de los ochenta. En muchas de esas zonas intermedias, como era el caso de España, fue el turismo el factor desencadenante. Bajo la batuta de Fraga, la industria del turismo se integró como un guante en la nueva economía, empujando a su vez hacia su servicio a una incipiente industria de la cultura. La nueva imagen diferencial cultural que se promueve en estos años hacia el exterior es precisamente una de uso y consumo rápido arrojada por una política populista que sustituye rápida y alegremente a los toros de Goya por los de cartón-piedra de los anuncios del brandy Osborne, y a los de Ignacio Sánchez Mejías y Manolete por los de Manuel Benítez, el Cordobés. En imparable torbellino, reemplaza a la tuna universitaria por el Dúo Dinámico; al *Marcelino pan y vino* de Pablito Calvo por Marisol, uno de los iconos simbólicos populares de más fuerza en aquellos años; y a nuestra esforzada Agustina de Aragón, mujer morena, bravía y patriota donde las hubiera, por la desnacionalizada turista 1.000.000, rubia y de ojos azules —enfaticándose así, *mutatis mutandis*, y a través de la blanca similaridad física con la muy nuestra y muy querida Marisol, la vocación nord-europeísta española.

Inmersa España en la nueva economía de servicio —hacia el turismo—, nace a su lado una paralela nueva economía cultural, proveedora de aquél, muy capaz de re-canalizar hacia nuevos y más globales mercados la vieja representación cultural promovida por el estado en los años cincuenta. España a partir de los años sesenta se afaná sin tregua en la divulgación extrafronterada de una imagen folklórico-costumbrista que dulcificara y allanara los agudos e hirientes ángulos de un régimen hasta entonces aislacionista y aislado. Siguiendo —y reciclándola— la de hecho muy eficaz y muy poco estudiada política populista nacional-catolicista-histórico-imperial del primer franquismo, los años sesenta de Fraga empujaron con fuerza desde esta nueva industria un especial producto consumista conocido como “la españolada”.

Los orígenes de tal producto hay que situarlos en la producción cultural populista puesta en marcha por el régimen en los primeros años de posguerra, el cual encontró en el cuplé y en el cine histórico o costumbrista su más adecuado medio⁷. De una exuberancia barrocamemente arrojada de imaginería romántico andalucista, la pre-españolada de los primeros años fue siempre, con gracia y garbo en su pasión, seductora, patriotería y defensiva. Terenci Moix mismo, el más divino representante de los divinos barceloneses, nos lo explica así: “A partir de un momento determinado, se identificó lo gitano con lo andaluz y lo andaluz con lo español. Todo ello daría lugar al verbo “españolear”; es decir, llevar por el mundo, especialmente a latinoamérica, [y sobre todo a México], la fama y el buen nombre de las Españas... Andalucía y España. Nunca lo uno sin lo otro. En todo caso la simbiosis que remite fatalmente a lo patriotería” (*Suspiros de España*, 19).

En los años sesenta la españolada de los cincuenta da un cambio fundamental del que el ministerio de Información y Turismo, con Fraga a la cabeza, es promotor importante. Del interés por las viejas representaciones culturales nacional-católico-patrióticas y trascendentes, que no encuentran ya excesivo mercado excepto el interno propio y, en muy pocas ocasiones, en el latinoamericano o mexicano, la españolada promocionada por el franquismo de los años sesenta se embarca decididamente en un fuerte cambio de imagen y de mercado. Conserva el calor y color de lo nacional, así como buena parte de las representaciones tradicionales de las llamadas esencias patrias, tan caras al régimen. Pero sin recato ni vergüenza alguno se lanza frontalmente hacia la producción de una serie de melodramáticos y festivos pastiches en los que el ratón de lo local, lo particular y lo patriotería quedará ya fuerte y definitivamente agarrado a la cola del naciente león universalizante, globalizador y desnacionalizado.

Es importante sugerir aquí que es precisamente de la muy lista y popular configuración de la españolada de los años sesenta de la que beberá Pedro Almodóvar quince años más tarde. Genial posdivino, Almodóvar rapta a la españolada para el mercado internacional y apropia para todos

7. - Ver por ejemplo el estudio de Jo Labanyi sobre el cine histórico-folklórico de los primeros años del franquismo.

los españoles, en pasmoso arte de birlibirloque, aquel de hecho maravilloso pastiche-cultural puesto en marcha durante el primer momento del estado franquista. Puede hacerlo, naturalmente, porque en los años medios setenta, los años en que se inicia Almodóvar, precisamente en Barcelona, en España el estado —al menos el estado tal como lo conocíamos— se ha desintegrado: primera de la larga serie de caídas en dominó característica del nuevo espacio político-cultural generado por la economía de globalización cumplida. Puede hacerlo también, porque, como ha señalado Alberto Moreiras en referencia a lo que él denomina “colectividades intermedias o vestibulares”, sólo en éstas “es posible entender la simultaneidad de homogeneización transnacional y resistencia nacional, de asimilación tendencial y de heterogeneidad de hecho” (118).

Almodóvar puede consumir el rapto porque siente a la española como suya —y, por lo tanto, del pueblo. En una vuelta de tuerca fenomenal y profundamente subversiva, Almodóvar le roba al estado, con un descaro folclórico digno de la sin par Lola Flores, un capital cultural que éste a su vez había secuestrado con anterioridad. Un secuestro que el divínísimo Terenci Moix nos explica en el año 1995 de la siguiente forma: “En el mundo cultural de hace sólo veinte años éramos pocos los que nos atrevíamos a suscribir una defensa de la copla sin temor a ser tachados de reaccionarios. Todavía en 1970, cuando Manolo Vázquez Montalbán publicó su *Crónica sentimental de España* y el que esto escribe una especie de manifiesto generacional titulado *El sadismo de nuestra infancia*, nuestra reivindicación de la copla pudo parecer herética a quienes sólo recordaban sus aspectos más vergonzantes, concretamente sus relaciones con el franquismo” (SE 38). Y añade con lucidez que fue “el condicionamiento ideológico, unido a la afición de las folclóricas por actuar en los festivales de doña Carmen Polo de Franco, [el] que hacía sospechoso a todo un género que, en última instancia, es anterior al franquismo. Sólo que el franquismo se apoderó de la copla como se apoderó de un país entero. Sirva lo antedicho para situar el ambiente intelectual en que nos movíamos y sus relaciones de menosprecio con la copla” (39).

Terenci Moix da en el clavo cuando, de rebote, denuncia el desencuentro fundamental producido en los sesenta entre la voluntad cosmopolita de los divinos catalanes —extrapolable, aunque de signo distinto y opuesto a la intelectualidad española de izquierdas, pro-marxista en general— y la cultura popular y populista representada por la española de los años sesenta. Una producción cultural que encuentra su mejores representantes en aquel cine de ínfima categoría protagonizado por Jose López Vázquez, José Sacristán o Andrés Pajares, antes de ser re-descubiertos por Saura en los setenta, o en la canción española pasada por agua cantada con brío y tronío por algunas de las llamadas folclóricas, tanto por las mayores, desde Lola Flores, a Carmen Sevilla y Rocío Jurado, como por las entonces mucho más jóvenes, desde la niña Marisol a Rocío Dúrcal.

Sin embargo, Moix, perteneciente al grupo de divinos de los años sesenta, se queda corto al no poder comprender que tal desencuentro responde sin embargo a un mismo afecto en los dos casos. Ambos sectores están, sin saberlo, impulsados por la geopolítica cultural generada por una industria del turismo significada por la europeidad o globalidad. Moix, por tanto, no puede ver que es precisamente el mismo tejido cultural popular de los sesenta que enamora a Almodóvar una década después, lo que el grupo de la *gauche divine* de Barcelona pisa y rechaza con garbo, como diría Sarita Montiel. Sin saber entonces que su grupo estaba de hecho implicado en el mismo incipiente cambio paradigmático que va muy pronto a coaptar a la española, Moix y sus divinos amigos, como fue el caso en general también en toda la esfera intelectual española de izquierdas de aquellos años, se declaran y se sienten en los sesenta absolutamente contrarios a ésta.

Quizá porque la *gauche divine* es antifranquista, y el antifranquista de pro de la época es tan enemigo de ella como del fútbol, otro de los demonios de los intelectuales de izquierda⁸. Pero quizá sobre todo y ante todo porque ser franquista —al menos hasta la época de Fraga— era, dicho de forma escueta, un no pertenecer al área hegemónica: es decir, un no ser cosmopolita, no

8. - Ver por ejemplo de Eduardo Haro Tecglen y su artículo “Odio al fútbol”.

EL MENÚ DEL VIA VENETTO, O LA INTELLECTUALIDAD

ser europeo. Y ser cosmopolita, aunque fuese un “ser de segunda mano” como nos dirá Regás (13), es en la España de los años sesenta, y sobre todo en Catalunya, ser de izquierdas.

En el momento en que se pone en marcha el paradigma dediferenciador tomarán los divinos catalanes y los populares españoles diferentes expresiones. Del lado de la *gauche divine*, y sin darse cuenta de que este tempo-espacialmente situado ante una bifurcación histórica, el cosmopolitismo del grupo, aun andando por el mismo camino que marca la lógica cultural global del momento, en lugar de la amplia avenida neopulista dediferenciadora impulsada por el aparato estatal franquista de la época de Fraga, toma el sendero sin salida de la postvanguardia y de la imitación fellinesca.

Increíblemente miope, la *intelligentzia* de la *gauche divine* no se da cuenta en ningún momento de que tal avenida —su avenida— está también contaminada por el paradigma populista, espectacular y des-diferenciador. Erróneamente creyéndose fuera de un proceso que va progresivamente transformando la industria cultural como una de servicio —y sintiéndose especialmente fuera del área de servicio al turismo y de las consecuentes imágenes de la España de pandereta patrocinadas por el estado—la *gauche divine* se autodefine y autopresenta como una neo o postvanguardia de élite, siempre situada, en apariencia, más allá de lo popular. Configura por tanto su culturalidad y su persona pública abrazando, por una parte, un cosmopolitismo político generalmente izquierdista a partir del modelo francés que patrocinara la izquierda parisina de la “Nouvelle vague”; y, por otra, a un cosmopolitismo estético que se autoconsidera alumno del mejor y más exuberante Fellini: el de la *Dolce Vita*.

Es precisamente en este sentido por lo que el grupo aceptó encantado la denominación de “gauche divine” propuesta por Sagarra. El apelativo de “gauche” confirmó la general autopercepción intelectual del grupo, marcado sobre todo por un antifranquismo más emotivo que políticamente activista. Y a su vez, el calificativo de divinos, en tanto postdecadentistas ilustrados y fellinescos, los desenmarca del ámbito de la españolada franquista. Amparados por el periódico *Tele-Expres* —que, como anotó Regás, tomó parecido rol al que en su momento tomaron *Cahiers du Cinema* para la *nouvelle vague*, o, posteriormente, el periódico *El País* para la Movida madrileña del período de la transición política (Regás 13)—, la *gauche divine* en ningún momento oculta su admiración por la cultura europeizante y cosmopolita dominante, a la que imita con pasión. No importa su rol, asumido, de segundones provincianos. Para el grupo, el calificativo “divine” añadía “toda una carga irónica y hasta sarcástica”, porque, nos dice de nuevo Regás, “conocíamos las distintas “divinidades” de cuya cultura nos nutríamos y que tenían su sede en Nueva York, París, Londres o Milán. Y la nuestra por comparación y contraste era, como la sociedad en la que vivíamos, una divinidad de segunda, por decirlo así” (Regás 13).

No es solamente en el gesto estético-intelectual, en sus formas y modos coherente con los variados y exuberantes movimientos de los sesenta, por lo que el grupo queda fuertemente conectado a la geopolítica global de aquellos años. La suya fue, desde luego, una puesta en escena desde lo local, no importa si de segunda o primera mano, del agotamiento de una modernidad que se autoconoce marchita en su exuberancia última. Pero es desde este casi patético —por bien que entrañable— canto de cisne de un sujeto histórico moderno ubicado en lejanas provincias imperiales, desde donde quizá mejor podemos oír los profundos y estridentes chirridos con que la nueva máquina globalizadora, en su cambio de dirección paradigmático, raya el cuerpo y el anhelo de aquellos al fin y al cabo pobres e imitadores segundones, festivos bufones de una pequeñísima y diminuta bacanal que sólo a los locales nos importa.

Los alocados gestos de la *gauche divine* no hacen sino reflejar desde la pequeña localidad el agotamiento [occidental] “de aquellos años felices que, como dijo [el fotógrafo] Xavier Miserachs en su libro *Fulls de contacte* «significó la clausura definitiva de la modernidad en el ámbito cultural»” (Regás 24). Como vio Román Gubern, la *gauche divine* fueron el espasmo agónico de la modernidad cultural en su momento y esplendor final, la dinámica puesta en marcha de un grupo que estuvo desde su primer momento, sin saberlo, tocado por el espectáculo y el pastiche. Un

espectáculo, que muy a su pesar, y de forma inadvertida, se engranó sin mayores problemas en el mismo sistema que hizo posible la españolada de los años sesenta dirigida al turista.

La diferencia entre unos y otros, mirando ahora hacia atrás y sin ira, es clara. La *gauche divine* fueron espectaculares imitadores de los decadentismos europeos de principios de siglo, enfras-cándose sus participantes en una elitista reedición-pastiche de los movimientos de vanguardia novecentistas. En este sentido, no fueron tanto, como pensaba Gubern, una "reedición atenuada" de las vanguardias europeas por causa de los límites y pobreza cultural del país y del momento en que vivían (Rubio, "Un espacio de libertad" 41), sino más bien una reedición años sesenta —no extenta a su pesar del muy denigrado adjetivo de "españolada"— de un decadentismo y vanguardismo obsoleto. Tal como fue la puesta en escena de la *gauche divine*, el suyo fue un espectáculo-simulacro que respondió totalmente, y de acuerdo con los medios de que disponían, a los nuevos tiempos mediáticos promocionados desde el Ministerio de Información y Turismo, e implicados por tanto en la emergente nueva economía del capitalismo tardío. De allí la importancia que tuvieron para el grupo las áreas culturales arropadas desde la arquitectura, el diseño, el cine y la fotografía, todas ellas áreas potencialmente aprovechables por el Ministerio de Información y Turismo para la promoción exterior de España. Y por encima de todas ellas, reina y señora, la publicidad, sobrepasando incluso esta última al área literaria, tan cara en Catalunya como vehículo de expresión y diseminación de su cultura en la modernidad.

Así pues, si desde la posición central amparada por una política populista, el estado patrocina las nuevas imágenes nacionales-europeizantes del icono Marisol, por ejemplo, proclamándolos comparables a la de la rubia turista, los divinos empujan por su lado las imágenes nacional-extranjerizantes de Romy y Teresa Gimpera, que ellos preconizan equiparables —de hecho indiferenciables— de aquellas nórdicas modelos transpirenaicas de los años sesenta. Es por ello que propongo que el fenómeno de la *gauche divine* debe ser entendido en conexión con el periodo de apertura y el Ministerio de Información y Cultura de Fraga, atento oidor de los incipientes cantos de sirena lanzados por la nueva economía emergente. Y no es de extrañar pues, que, en el siguiente diálogo entre dos de sus componentes, los fotógrafos Colita y Oriol Maspons, recogido hace dos años por Rubio, todavía se produzca, con pasmosa y alegre ignorancia nostálgica, la particular desdiferenciación político-cultural-económica, que, enlazada a la industria del turismo, propongo como fundamental en aquellos años:

—COLITA: Y luego, naturalmente las turistas con las que empezamos a trabajar porque eran rubias, monas, extranjeras. Eran nuestras modelos.

—TERESA GIMPERA: Se podían desnudar sin problemas.

—ORIOLO MASPONS: [Una de ellas.] Eve,... merece un punto y aparte... Era biznieta de Carlos Marx. Yo estuve en su casa en Londres... [y] me dijo ... "me apellido [Field] Marx". "¿De los hermanos Marx?", le pregunté. "De Carlos Marx, que era mi tío abuelo," me respondió. Pregunté a Eve por qué no nos lo había dicho. ¡Con el éxito que hubiera tenido siendo modelo! ¡Una biznieta de Carlos Marx! ¡Lo que hubiera lucido la *gauche divine*! ... ¡Imagínate si hubiéramos sabido que se apellidaba Marx! ¡Hubiera entrado bajo palio en Casa Mariona!" (Rubio, "Un espacio de libertad" 31).

Curiosamente sin embargo, es desde la literatura, uno de los puntos de anclaje del grupo, tal como demuestra el éxito de las novelas de Moix y de otros escritores catalanes vinculados al grupo en aquellos años, desde donde puede atisbarse una de las múltiples fisuras del por otro lado nunca compacto tejido globalizador. Es cierto que es a partir de este momento cuando la literatura empieza a convertirse y a significarse no tanto como tal (es decir, no tanto como literatura *per se*) sino como medio. Es cierto que fue el éxito fulminante de las tres primeras novelas de (Ramón) Terenci Moix aparecidas entre 1967 y 1969, el que da legitimidad local al grupo, y lo legitima más allá de imitaciones de segunda clase. Y es cierto también que el éxito inmediato que consiguió Moix con su trilogía, confirmó al medio literario, más que a la literatura, como vehículo de información y diseminación de un nuevo y despolitizado afecto consumista y espectacular.

EL MENÚ DEL VIA VENETTO, O LA INTELECTUALIDAD

Es cierto también que siguiendo en esta línea discursiva, sería relativamente fácil argüir que los gestos y happenings del grupo, es decir su afecto, quedan representados en su efecto, precisamente porque se encuentra este caso en el fuera o dentro tanto de lo político como de lo literario. Y que por tanto, más que ser agentes de la nueva posicionalidad política del resurgido nacionalismo catalán de los años sesenta; a pesar de ser los últimos años sesenta el punto álgido en la politización y activismo antifranquista de los que se hace el grupo solidario; y aun confirmándose varias de las obras literarias de aquella época, entre ellas las novelas de Moix, como vivos y excelentes ejemplos de la ansiada recuperación y buena salud de la cultura catalana, lo que la literatura de la *gauche*, por ejemplo la de Moix, provoca en aquellos años es sobre todo una admiración y deseo de imitación de las salidas diurnas y nocturnas del grupo de amigos con los que se movía el escritor.

El inmediato contacto en el orden de lo social inconsciente que el grupo estableció con el público local es parejo, a pesar de lo que se ha dicho, con la historia cotidiana y cultural de la época del franquismo. El proceso deseante, imitativo y admirativo adjudicado hacia el grupo se produjo porque, por primera vez en mucho tiempo, la clase media urbana y profesional en Barcelona (y en España) sintió como propio no tanto el reenactamiento, más o menos lúdico, de un decadentismo ya obsoleto, sino el espectáculo propiciado por un abanico de gestos cosmopolita-elitistas e izquierdo-afrancesados y, sobre todo y ante todo, la masiva y nueva escenificación pop-anglicanizada.

Aun no exentos de una controversia en gran parte buscada, la estridencia cultural y lúdica del grupo, y sobre todo sus ínfulas cosmopolitas, fueron asimiladas, dirigidas, incorporadas, y en último término recicladas como propias, por toda una generación hasta aquel momento estrangulada por el desierto socio-cultural emanante del franquismo. Tal vinculación especular entre grupo y público se forma en un primer momento, en gran parte, en directa conexión con lo literario. El fenomenal éxito inmediato, tanto en Catalunya como en el resto de España, conseguido por las tres obras publicada a finales de los sesenta por el entonces muy joven (Ramón) Terenci Moix —*La torre de los vicios capitales* (1968), aparecida en catalán en 1967; *Olas sobre una roca desierta* (1969); y *El día que murió Marilyn* (1969)—, responden sobre todo a este fenómeno. Ambas aparecidas en catalán en 1968, las novelas pusieron al ecléctico grupo con el que se relacionaba Moix en el candelero. Escritas y publicadas originalmente en lengua catalana, los tres volúmenes salen a la luz en castellano de forma casi inmediata, siendo inmediatamente recibidas, sobre todo ésta última, como un manifiesto generacional.

La razones de su éxito son varias y complejas, como lo es también el entramado geopolítico y cultural desde el que hablan estos textos. Desde la tradición literaria, tal como señaló Enric Cassany en su prólogo a la edición definitiva de la versión catalana de 1996, de Edicions 62, “de inmediato resulta evidente que estas fabulaciones [están] construidas sobre un entramado de experiencia vital y cultural —la del autor que habla a toda una generación con signos compartidos, hasta entonces ausente en nuestra literatura— y armadas desde la conciencia de la crisis de las convenciones artísticas que las hacen posibles” (5). Cassany insiste en que son esos elementos de experiencia y cultura los que propiciaron la complicidad con los lectores de la época (6). *El día que murió Marilyn*, como lúcidamente explica, sale a luz pública tanto como crónica social como confesión moral. En tanto crónica fue recibida como texto “que llegaba para liquidar al por mayor el orden burgués de la posguerra barcelonesa” (6); y en tanto confesión, fue recibida casi como manifiesto, como “una confesión moral que entraba directamente, con implacable sinceridad y con un lenguaje cruel si era preciso, en las zonas prohibidas o silenciadas de la vida personal o colectiva” (6).

La gran sorpresa, vistos los hechos ahora con distancia, es que las confesiones literarias de Moix no avanzaron ni reafirmaron el precario entablado nacionalista catalán. A diferencia de la intensa y profunda implicación que la literatura catalana tuvo en la formación del catalanismo nacionalista desde la época modernista —fuertemente persistente a primeros de los años sesenta

con la creación, por ejemplo, de la casa editorial Edicions 62, dedicada a la publicación de libros en catalán—, la escritura de Moix en aquellos años de la *gauche* es ya una escritura postnacionalista. Así lo entiende también en parte Román Gubern, otro de los participantes, cuando afirma en 1998 que “la *gauche divine* no era catalanista, sino cosmopolita” (Rubio 35); y así puede ser deducido de la afirmación de Cassany de que los primeros textos de Moix liquidaron, en tanto crónica social, la burguesía catalana de la posguerra (6).

El desencanche de Moix y del resto de amigos de la *gauche* con los discursos nacionalistas, y su ferviente alineación con el cosmopolitismo en tanto avanzadilla de la globalización por venir, implica el inicio de lo que más tarde se conoció en España como pasotismo político. Un desencanche que se da la mano no causalmente, en la esfera política local, con los gestos europeístas generados por los años postsocialistas del gobierno de Felipe González; y en la global, con la caída de las utopías marxistas en los ochenta. No es tampoco coincidencia que Jean Baudrillard titule una colección suya de escritos sobre la izquierda, aparecida en 1986, como *La gauche divine*, aun estando éste posiblemente desinformado de la apelación colectiva dada casi veinte años antes a los divinos barceloneses.

A nuestros divinos no les interesaba la política más que superficialmente, en una emoción antifranquista que puede ser considerada sin demasiados trabajos como simulacro espectacular. Un simulacro que se implicó también en una performatividad política, significada sobre todo por el histórico encierro en 1971 en el monasterio de Montserrat de toda la *intelligentzia* catalana de la época, incluidos los divinos. Acto político de trascendencia internacional en su momento, el encierro de Montserrat señala sin embargo el principio del fin del pensamiento marxista-izquierdista. Rosa Regás explica que

son muchos los que sitúan el final de la aventura [de los divinos] en el encuentro de Montserrat para protestar contra las penas de muerte del Proceso de Burgos. Son muchos los que tuvieron la impresión, la certeza incluso, de que entre la Iglesia y el PSUC se nos hizo una pinza que nos obligaba a rendirnos, a salir ordenadamente del recinto, a entregar nuestros pasaportes y a pagar después la multa que se nos había impuesto, como si fuéramos niños pequeños que no sabíamos lo que nos convenía. Sin rechistar, con ese sentimiento que con los años se convertiría para tanta gente en una decepción de todo lo que se relaciona con la política, incipiente entonces pero ya tan pactista y oscurantista, tan sinuosa y manipuladora que nos dejó descorazonados y tal vez desprevenidos, nos impidió reaccionar (23).

Memoria política falsamente autocomplaciente que nos lleva, para completar el círculo y este ensayo, al inicio de éste. A su encabezamiento y título. Porque, no solamente debemos recordar que Moix mismo instala su novela principal, el texto desencadenante de toda una serie de afiliaciones afectivas postmodernas, clara y nítidamente en el nuevo imaginario promocionado por el contexto hegemónico globalizador de los sesenta: es decir, en el día en que murió Marilyn, el icono más transnacional de todas las estrellas de Hollywood. Nos queda también para la reflexión el recuerdo de un especial menú, espectacular y virtual, que los divinos casi disfrutaron en el famoso encierro de Montserrat. Un deseo que, en palabras de ellos mismos, se expresa todavía ahora de la forma siguiente:

—ORIOLE REGÁS: Hay una cosa que marca mucho a la *gauche divine* en Montserrat. Era un sábado. Pere Portabella me llama a casa por la tarde: “Oye, que no nos dan comida”.

—COLITA: No era del todo cierto porque nos daban rancho.

—ORIOLE REGÁS: Pere me dice: “Oye, Oriol, necesitamos comida. Somos doscientos y pico”. Y yo que en aquel momento venía del [restaurante] Vía Venetto, llené una furgoneta con comida para enviarla. Lo más divertido era que había bocadillos de pularda, espárragos de Gavá, fresones del Maresme, y unas cajas de Vega Sicilia.

—TERESA GIMPERA: Un catering.

—COLITA: Sí, pero no llegó.

—ORIOLE REGÁS: No llegó porque la policía llegó antes, confiscó la furgoneta, y todo fue a parar al Cotolengo (Rubio, “Un espacio de libertad en un desierto cultural” 33-34).

EL MENÚ DEL VIA VENETTO, O LA INTELLECTUALIDAD

Menú histórico al fin y al cabo ausente, pero no por ello menos deseado, que señala la nueva organicidad que el intelectual de izquierdas, lejos ya de los presupuestos gramscianos y reconvertido en el intelectual espectacular, establece con un nuevo estado: nuestro actual estado global corporativo que, promovido por el nuevo Imperio a través del capital financiero, es el que pone sobre la mesa no solo el menú, sino las recetas.

Obras Citadas

- BAUDRILLARD, JEAN. *Gauche divine*. Paris: Bernard Grasset, 1985.
- DONOSO, JOSÉ. *El jardín de al lado*. Barcelona: Seix Barral, 1983.
- CASSANY, ENRIC. "Prólogo". En Terenci Moix, *El día que murió Marilyn*. Barcelona: Planeta, 1998.
- Gauche Divine*. María Oliva Rubio y Rosa Regàs (textos); Colita, Oriol Maspons y Xavier Miserachs (fotos). Barcelona/Madrid: Lunwerk, 2000.
- HARDT, MICHAEL y ANTONIO NEGRI. *Empire*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 2000.
- HARO TECGLÉN, EDUARDO. "Odio al fútbol". *El País*. Opinión. 11 de septiembre de 1988, p. 14.
- JAMESON, FREDRIC. *Postmodernism; or the Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham, NC: Duke University Press, 1991.
- MOIX, TERENCE. *El día que va morir Marilyn*. Barcelona: Edicions 62, 1969.
- *La torre del vicis capitals*. Barcelona: Edicions 62, 1968.
- *Onades sobre una roca deserta*. Barcelona: Edicions 62, 1969.
- *Suspiros de España*. Barcelona: Plaza y Janés, 1995.
- MOREIRAS, ALBERTO. *El tercer espacio. Literatura y duelo en América latina*. Santiago de Chile: Universidad Arcis, 1999.
- MOREIRAS-MENOR, CRISTINA. "Spectacle, Trauma, Violence". *Contemporary Spanish Cultural Studies*. Barry Jordan y Rikki Moregan-Tamosunas, editores. London: Arnold/Oxford, 1999.
- REGÀS, ROSA. "La Gauche Divine". En *Gauche Divine*, pp. 13-26.
- RIAMBAU, ESTEVE y CASIMIRO TORREIRO. *Temps era temps. El cinema de l'Escola de Barcelona i el seu entorn*. Barcelona; Generalitat de Catalunya, 1993.
- RUBIO, OLIVA MARÍA. "La Gauche Divine: Imágenes de una época". En *Gauche Divine*, pp. 43-50.
- WILSON, ROB y WIMAL DISSANAYAKE. *Global/Local*. Durham, NC: Duke University Press, 1996.