

LA CULTURA COMO MERCANCÍA. UNA APROXIMACIÓN A LOS *NOVÍSIMOS* DESDE LA PERSPECTIVA ADORNIANA DE LA INDUSTRIA CULTURAL

María Ayllón Barasoain

Universidad de Salamanca

Cita recomendada || AYLLÓN BARASOAIN, María (2014): "La cultura como mercancía. Una aproximación a los novísimos desde la perspectiva adorniana de la industria cultural" [artículo en línea], 452°F. *Revista electrónica de teoría de la literatura y literatura comparada*, 11, 110-123, [Fecha de consulta: dd/mm/aa], <http://www.452f.com/pdf/numero11/11_452f-mono-maria-ayllon-barasoain-orgnl.pdf>

Ilustración || Raquel Pardo

Artículo || Recibido: 06/12/2013 | Apto Comité Científico: 05/05/2014 | Publicado: 07/2014

Licencia || Reconocimiento-No comercial-Sin obras derivadas 3.0 License



Resumen || Una investigación crítica en torno al ámbito literario implica necesariamente el acercamiento desde herramientas de análisis que pongan de relieve las implicaciones políticas, económicas y de dominio que muchas veces imperan en la configuración de los cánones y modelos culturales. En este sentido, el presente texto propone abordar un fenómeno editorial de gran relevancia en el panorama español, como es la antología poética *Nueve novísimos poetas españoles*, a partir de la perspectiva del concepto adorniano de industria cultural, no sólo desde la acepción teórica propuesta por el filósofo alemán sino también considerando sus usos concretos en el panorama nacional del tardofranquismo.

Palabras clave || Poesía española | Crítica cultural | *Novísimos* | Theodor W. Adorno | Industria cultural.

Abstract || A critical investigation into the literary field necessarily implies an approach employing analytical tools that highlight the political, economic and domination implications often prevalent in the configuration of the canon and accompanying cultural models. In this sense, this paper proposes an approach to a publishing phenomenon of great relevance in the Spanish panorama, the poetic anthology *Nueve novísimos poetas españoles*; this analysis departs from the perspective of the Adornian concept of cultural industry, not only taking into account the theoretical meaning proposed by this German philosopher but also considering its specific uses in the national panorama of the late Francoist regime.

Keywords || Spanish poetry | Cultural critic | *Novísimos* | Theodor W. Adorno | Cultural industry.

0. Introducción

La reflexión sobre el presente conlleva un necesario ejercicio de memoria para entender el porqué de determinados fenómenos y, sobre todo, de ciertas estructuras que los definen y legitiman. Este esfuerzo de clarificación se hace especialmente arduo al ocuparse de las cuestiones relacionadas con la literatura, debido a la pluralidad de significados que adquieren no sólo las obras, sino los sistemas teóricos que se ocupan de ellas. Al mismo tiempo, al estudiar el proceso de democratización en España, esta investigación en torno al discurso literario necesariamente ha de ser incorporada, puesto que los iconos de reconciliación de este periodo, así como sus mitos de regeneración de una nueva cultura, esconden la conexión con procesos anteriores en muchos casos no sólo no superados, sino perpetuados. La aproximación al estudio literario desde la perspectiva de una crítica de la cultura permitiría, así, desentrañar determinados mecanismos de ejercicio de poder, explícito o implícito, que determinarán los cánones y las líneas de funcionamiento de la literatura oficial y de la propia concepción nacional. De esta forma, un acercamiento cuidadoso de la cultura española en los últimos años del franquismo revela la existencia de una estructura firme de creación, difusión y consumo que empieza entonces a ser descrita y criticada como industria cultural, a pesar de la frecuente afirmación del cambio radical que la Transición supuso para el mundo de la cultura. Dentro de este contexto, el caso de la antología poética *Nueve novísimos poetas españoles* puede abordarse como ejemplo canónico de una nueva formulación de relaciones de poder, en adelante profundamente mercantilizadas, que terminarán por configurar en buena medida las líneas de producción cultural a partir de ese momento.

1. Industria cultural en España

El concepto de industria cultural es un buen ejemplo de esos términos teóricos que se devalúan con el tiempo y los contextos, perdiendo la carga crítica para la que fueron pensados originalmente. Por eso, es fundamental explorar esta progresión, en primer lugar para poder entender cómo, por qué y en qué momento se produce esta pérdida de significado y, en segundo lugar, para tratar de esclarecer si este concepto puede resultar todavía operativo desde su perspectiva original. En el caso concreto del concepto de industria cultural esta investigación tendría pleno sentido, puesto que se ha convertido en un término de uso corriente que aplican tanto las instituciones como los mismos representantes de distintos ámbitos de la cultura para referirse a la situación cultural¹.

NOTAS

1 | El papel relevante de este concepto dentro del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte se hace patente en su página web: <http://www.mcu.es/industrias/> (última consulta 4/12/13).

En España la utilización de este concepto comienza a ser relativamente habitual desde finales de los años sesenta del pasado siglo. Esto significaría, por una parte, que los autores españoles tienen, a partir de ese momento, un conocimiento teórico suficiente no sólo de Adorno, sino de otros pensadores (como Umberto Eco y Dwight McDonald²) que lo emplean y, por otra, que podríamos llegar a suponer que existen al menos ciertos elementos en dicho contexto cultural a los que se puede describir y analizar desde este marco teórico. La reflexión en España sobre la industria cultural va a ir acompañada de un análisis más amplio, de carácter político y económico, que permitiría justificar el uso de este concepto centrándose, sobre todo, en esos dos puntos: en primer lugar, en la consideración de si la España de finales de los años sesenta puede definirse como una sociedad neocapitalista y, en segundo lugar (y estrechamente vinculado con el primer aspecto), si puede considerarse una sociedad de consumo³. Los motivos que relacionan estos dos presupuestos (neocapitalismo y sociedad de consumo) con la industria cultural parecen claros. Si seguimos exclusivamente a Adorno, el concepto de industria cultural se acuña en 1944, durante la experiencia del exilio en Estados Unidos y en contacto con una sociedad inmersa en los primeros estadios de consumo generalizado que supuso la aplicación de las doctrinas económicas *fordistas*. Estas condiciones son fundamentales para que la cultura comience a ser entendida como un producto de consumo más, integrado dentro de un mecanismo complejo que abarcaría tanto a todas las formas de expresión cultural como los diferentes niveles en los que se clasificarán los consumidores de estos productos. Así, Adorno y Horkheimer describen de esta manera el proceso por el cual este funcionamiento queda ya plenamente asentado en 1944:

El cine y la radio no necesitan ya darse como arte. La verdad de que no son sino negocio les sirve de ideología que debe legitimar la porquería que producen deliberadamente. Se autodefinen como industrias, y las cifras publicadas de los sueldos de sus directores generales eliminan toda duda respecto a la necesidad social de sus productos (Adorno y Horkheimer, 2006: 166).

La caracterización amplia de este concepto, en la que por razones de espacio no podemos detenernos aquí, implicaría por tanto una dinámica inherente a cierto grado de desarrollo del capitalismo y no sólo a la consecuencia de la introducción de formas industriales de producción y difusión. Supondría, más bien, una desarticulación del entramado cultural en todos sus niveles: desde el llamado arte serio en sus esferas más elevadas hasta las formas más básicas de socialización determinadas por el uso de productos de la cultura de masas⁴.

De esta forma, la industria cultural conllevaría, muy a grandes rasgos, la desarticulación absoluta del valor de uso de los productos

NOTAS

2 | Las profundas dificultades editoriales que caracterizan este período implican también que los distintos textos en torno al concepto comienzan a aparecer durante el período de cierto aperturismo de los años sesenta (véase Maiso, 2009). Esto significa que al lector español el concepto de industria cultural en Adorno (y ni siquiera tal y como aparece configurado en *Dialéctica de la Ilustración*, no publicado en España hasta 1994, sino tematizado de una forma más dispersa en *Prismas o Notas sobre Literatura*, ambas aparecidas en 1962) se le ofrece a la vez, por ejemplo, que la caracterización que de él hace como «apocalíptico» Umberto Eco (Eco, 1968). Además, la rápida influencia de los conceptos *lowbrow*, *midbrow* y *highbrow*, popularizados en nuestro país gracias a las traducciones de la obra de Dwight MacDonald (VV. AA., 1969a) condicionó también esta recepción. Con ello, debe tenerse en cuenta —a la hora de evaluar el uso del término «industria cultural» en los autores españoles de este periodo— que en él se ven muchas veces entrelazadas distintas perspectivas de diferentes pensadores, de forma imprecisa y no delimitada.

3 | La tematización de estas preocupaciones se hace patente, por ejemplo, en los distintos volúmenes compilatorios *Reflexiones ante el neocapitalismo* (VV. AA., 1968) y *España, ¿una sociedad de consumo?* (VV. AA., 1969b).

4 | En los años treinta Adorno teorizó de una forma aún hoy en muchos casos extrapolable los mecanismos de aceptación y de identificación que operan con respecto a la música de la cultura de masas (Adorno, 2012).

culturales en favor de su exclusivo valor de cambio; se convierte, de esta manera, en un elemento más de la organización exhaustiva de la vida del individuo por parte del sistema de producción capitalista, proceso que comienza, como resulta obvio, en el tiempo de trabajo remunerado. Así, la industria cultural configuraría cuidadosamente una parcela fundamental del tiempo aparentemente opuesto a éste, el tiempo libre, de forma que sus dinámicas (la actividad frenética e irracional, la contribución activa al consumo como complemento inherente a la producción) quedarían asentadas en todos los momentos de la vida del trabajador. A través de todo este proceso, por tanto, se va desdibujando aquello que en la cultura tenía un poder emancipador, reflexivo, de conciencia crítica y acercamiento lúcido a la realidad, para convertirse en un entramado de compraventa de productos indiferenciados en su contenido, cuya adquisición ofrece, por un lado, una confirmación de estatus y, por el otro, el desarrollo de unas formas de socialización perfectamente establecidas y clasificadas por el mercado.

Por todo ello, gran parte de los primeros usos del concepto en España van a ir asociados a estas reflexiones, en muchos casos asumiendo la falsa distinción dicotómica entre artesanal-industrial, con la intención de averiguar si existe un contexto general en el que pueda darse en nuestro país una industria cultural. Valeriano Bozal, en su introducción al volumen compilatorio *La industria de la cultura*, aparecido en el año 1969, hacía la siguiente afirmación:

Hasta hace poco tiempo un libro como *La industria de la cultura* carecía de sentido en nuestro país o poseía sólo el de responder a un prurito de erudición o de información. No había industria de la cultura, ésta era obra artesanal y como tal se enjuiciaba. La operatividad del concepto «industria de la cultura» parecía nula. Sin embargo, de un tiempo a esta parte las cosas han cambiado: el auge de la televisión, las ediciones populares, las enciclopedias por fascículos, las fotonovelas, etcétera, son fenómenos de cultura popular producidos por una actividad industrial. (VV. AA., 1969a: 8)

A partir de este momento, por tanto, comenzarán a aparecer textos críticos que atenderán a los cambios mencionados por Bozal y a su repercusión en el funcionamiento de la cultura. A pesar de que no vayamos a profundizar en el uso que muchos autores españoles le otorgan a estos argumentos y análisis, sí podemos aludir a algunos de los nombres de mayor relevancia y con un componente muy crítico respecto a estas cuestiones: Manuel Vázquez Montalbán, Valeriano Bozal y el Equipo Editorial Comunicación, Eduardo Chamorro, Pedro Altares o Antonio Martínez Sarrión. Como muestra de lo asumido del concepto, puede mencionarse también la publicación, en 1972, de un especial de *Cuadernos para el Diálogo*, el número XXXII, con el siguiente título: «Que trata de los libros y su industria, las censuras, las culturas —la establecida y la por establecer— clases sociales,

ideologías, y algunas cosas más que también tienen que ver con la actividad editorial».

2. Los novísimos

El caso concreto de aplicación de todo este entramado teórico en el que queremos detenernos son las críticas aparecidas tras la publicación, en 1970, de la antología poética de José María Castellet *Nueve novísimos poetas españoles*. Como es de sobra conocido, la obra se encuadró dentro del debate, ya latente en aquellos años, entre realismo y formalismo, de una forma especialmente radical puesto que, como se recordará, Castellet había sido a través de *Veinte años de poesía española* y *La hora del lector* uno de los máximos promotores y defensores de la literatura realista. Tras la publicación, sin embargo, de *Veinte años de poesía española* su labor se centró sobre todo en la crítica de literatura catalana, editando obras como *Poesía catalana del siglo XX* (1963) u *Ocho siglos de poesía catalana* (1969), emprendiendo así una labor incuestionable en la difusión, defensa y normalización de una literatura (la escrita en catalán) que había sido, cuando no directamente perseguida, al menos cuestionada y brutalmente ignorada en las primeras décadas del franquismo. Este nuevo giro en las preocupaciones teóricas de Castellet se vio radicalmente interrumpido con la publicación de los *Novísimos*, su nueva aportación a la detección de tendencias a nivel nacional. Sin embargo, y como se verá más adelante, este trabajo anterior del antólogo acerca de la literatura en catalán sí influye, de alguna manera, en esta nueva obra: de los nueve poetas antologados, cuatro habían nacido en Barcelona (Vázquez Montalbán, Gimferrer, Azúa y Moix; las obras posteriores a la antología del segundo de ellos estarán, de hecho, escritas en catalán). Por otro lado, la propuesta estética lanzada por Castellet tenía como punto de referencia inevitable la ciudad condal, que empezaba ya a configurarse a finales de la década de los sesenta como la más abierta, cosmopolita y europeísta de España. Además, esta diferenciación es también reflejo de la progresiva centralización en los núcleos urbanos de Madrid y Barcelona de los movimientos culturales más significativos, ya entonces organizados desde pequeños grupos de poderosa influencia intelectual (hoy resuena todavía el cliché poderoso de *gauche divine*⁵) que, tan sólo unos meses después de la aparición de los *Novísimos*, dieron lugar a una agria polémica comenzada en las páginas de *Triunfo* pero rápidamente extendida a otros medios de comunicación influyentes del momento. Esta discusión, que se centraba en el poder definidor de lo que ya entonces era conocido como Escuela de Barcelona (y que, simplificando mucho, podríamos situar en torno a Barral y Castellet), partía de una acusación general contra las prácticas de una supuesto «imperialismo catalán» (Luis,

NOTAS

5 | Las publicaciones en la prensa nacional con motivo del reciente fallecimiento de Ana María Moix han vuelto a poner de actualidad el concepto, como resulta evidente en el titular aparecido en el diario *El País* «Muere Ana María Moix, poeta de la 'gauche divine'» (http://cultura.elpais.com/cultura/2014/02/28/actualidad/1393608441_117527.html, última consulta 2/05/14)

1970; 35), derivando en cuestiones en muchos casos por completo extraliterarias. Sin embargo, puso de manifiesto (y esto sí que puede ser importante en el tema que nos ocupa) la situación de tensión ante la creciente polarización de los núcleos de influencia cultural, tal y como queda reflejado en el siguiente artículo firmado por el Equipo Comunicación⁶, en que los autores tratan de entender el porqué de este nuevo concepto de imperialismo catalán:

En principio, existe una razón pedestre y perogrullesca (pero que en nuestro perogrullesco mundo cultural tiene su peso): los movimientos de subnormalismo, novísimos, Carnaval filosófico⁷, etc.; las actividades ínfimas de Tusquets, Anagrama, Lumen, Barral Editores, etc., son movimientos y actividades que aparecen en Barcelona y no tienen igual en la Meseta, aunque en la Meseta pueda haber innovadores y pretendidos novísimos, pero siempre aislados y no como grupo representativo. [...] Ahora bien, ni éste ni hipotéticas referencias al catalanismo (que ocasionalmente se producen) dan razón de los ataques (imperialismo cultural, esnobismo, etc.) que se están produciendo. (Equipo Comunicación, 1970; 55-56)

En cualquier caso, la aparición de la antología, como decíamos, despertó una gran controversia al relacionarse, inmediatamente, con las anteriores obras del antólogo (no hay que olvidar que, a pesar de que la primera edición de *Veinte años de poesía española* data de 1960, Castellet reeditó —y por tanto se entiende que revalidó— la obra cinco años después, bajo el título *Veinticinco años de poesía española*). En este sentido, parte de la polémica por él despertada encajó perfectamente con el ya existente hartazgo frente a un dogma realista que había devenido en una suerte de producción en cadena de una literatura fácilmente clasificable y consumible, pero de cuestionable valor estético⁸. Sin embargo, no vamos a ocuparnos aquí de las controversias literarias despertadas por la antología, ya en gran manera abordadas y estudiadas, sino de aquellas otras críticas también suscitadas por ésta y en las que se denunciaba lo que el volumen confeccionado por Castellet tenía de estrategia comercial, producto de consumo y, en definitiva, evidente reflejo de lo que ya se llamaba industria cultural.

La primera mención explícita a la antología de Castellet como producto de la industria cultural aparece en la revista *Triunfo* antes de que la propia obra sea publicada. A finales de 1969 Eduardo García Rico publica una nota en esta misma revista afirmando que Castellet «prepara el lanzamiento de una nueva escuela literaria» (García Rico, 1969: 54). Como respuesta, apenas un mes después, aparece en la sección de cartas de los lectores un texto, firmado por los poetas Aníbal Núñez y Julián Chamorro Gay, en el que se afirma lo siguiente:

Parece que los Planes Económicos de Desarrollo también afectan, en

NOTAS

6 | En 1970, el Equipo Editorial Comunicación se componía principalmente por Valeriano Bozal, Alberto Corazón y Ludolfo Paramio, y se encontraba detrás de las obras —la mayoría de ellas de otros autores, pero también el volumen colectivo firmado por el propio equipo *Teoría práctica teórica* (1971)— aparecidas en la colección *Comunicación* y publicadas por Alberto Corazón.

7 | El término «subnormalismo» alude aquí a la obra experimental de Vázquez Montalbán *Manifiesto subnormal* (1970), de difícil clasificación (y, por otra parte, con una fuerte carga crítica respecto a los procesos cosificadores y alienadores de la industria cultural en el individuo). Por otro lado, el *Carnaval filosófico* hace referencia a los nuevos planteamientos del pensador Eugenio Triaś, parte activa en toda esta polémica, que cristalizarán en la obra *Filosofía y Carnaval* (1971).

8 | Las siguientes declaraciones de Alfonso Grosso, considerado uno de los máximos exponentes de la narrativa realista durante aquel periodo, dan idea de hasta qué punto la situación del debate (en torno al realismo, pero también en torno a los núcleos de poder cultural) era incluso violenta a principios de la década de los setenta: «Los años han demostrado que aquello [el realismo social] tampoco podía ser el camino. Es culpa de ciertos mandarines de la izquierda. Sí, claro que existía —y existe— una dictadura de la derecha. El señor Castellet, que ahora defiende lo *camp*, fue el que de alguna manera se sacó de la manga aquel numerito, y era dogmático e inflexible hasta límites increíbles. Entonces, desde posturas de la izquierda,

su léxico y modelos neocapitalistas, a los más diversos quehaceres estéticos. Y así venimos observando, con sorpresa -perdón- un tanto carpetovetónica, cómo se fabrican productos artísticos con los más refinados métodos (exiliados que vuelven, inflación de premios literarios, grandes complejos editoriales...) de lo que Adorno ha llamado «industria cultural». Vientos renovadores han comenzado a soplar, de la noche a la mañana, por todos los recovecos de nuestra literatura. La invasión de la novela hispanoamericana, con un mercado desusado de lectores, parece ser el más aparente punto de partida de esta carrera por el «nivel europeo». (Núñez y Chamorro, 1970; 39)

2.1. La normalización del panorama cultural

De esta forma, los autores no identifican como un fenómeno aislado la aparición de *Nueve novísimos poetas españoles*, sino que esta obra queda aquí encuadrada dentro de un modo general de funcionamiento de la literatura que surge, como se refleja en el texto, ejemplificado por ciertos aspectos: los premios literarios, el fenómeno mediático y al amparo del régimen de la vuelta de los exiliados o el *boom* de la novela hispanoamericana. La crítica de Núñez y Chamorro, por tanto, da a entender que se está produciendo una aparente modernización del panorama cultural, orientada a difundir de cara al exterior una imagen de normalización que resulta falsa por completo. En este sentido, resultaba de gran importancia asumir determinadas posturas internacionalistas, calcos de modelos que ya habían resultado exitosos en Europa y que tenían un halo vanguardista, para reflejar que la situación en España estaba cambiando significativamente, al menos en lo que a la producción cultural se refiere. La antología de Castellet vendría a situarse dentro de este modelo, con lo que, lejos de resultar renovadora o rupturista en sus planteamientos, quedaría deslegitimada por el hecho de ser en realidad una maniobra efectiva de mercado con la que vender un producto necesario para este lavado de imagen. No hay que olvidar, además, que su mismo título remite directamente a *I novissimi. Poesie per gli anni 60'*, influyente antología poética aparecida en Italia en 1961, que recogía la poesía rupturista que se estaba publicando en la importante revista poética *Il Verri*. Los frecuentes contactos de Castellet con el país itálico (Castellet, 1988) así como la estrecha colaboración editorial entre Barral y Einaudi⁹, responsable de la segunda edición de la antología italiana, despejarían cualquier duda con respecto al conocimiento, por parte del antólogo y de la editorial, de la existencia y relevancia de la obra. No es descabellado por tanto suponer que la elección del título de *Nueve novísimos* no fue casual y que, de alguna manera, remitía a aquella otra obra y, con ello, a procesos vanguardistas europeos de un calado e importancia mayor de lo que el caso español suponía.

Por todo esto Núñez y Chamorro sitúan la aparición de *Nueve novísimos poetas españoles* como una consecuencia de los planes

NOTAS

aprovechándose de lo más digno que puede tener la izquierda, se montó un tablado comercial. Ya les digo hasta qué punto existió la dictadura, que había que ser tan austero como un castellano o tan decadente como un catalán, para que un andaluz pudiera hacer literatura en Castilla o Cataluña, porque toda esa floritura nuestra, de Andalucía, igual de la que tienen los latinoamericanos, entonces no pegaba en absoluto» (Tola de Habich, 1971; 186).

9 | Buen ejemplo de esta relación es el recientemente restaurado premio Internacional *Formentor*, que en su primera época (entre 1961 y 1967) premiaba obras de autores internacionales que automáticamente eran traducidas y publicadas por las casas editoras convocantes, de prestigio indiscutible. Según una nota aparecida el 1 de septiembre de 1960 en el número 200 de *La Estafeta Literaria*, los convocantes de la primera edición serían los siguientes: Giulio Einaudi, Heinrich Leding Rowohlt, George Weidenfeld, Barney Rossett, Carlos Barral, Víctor Seix y Gallimard.

de Estabilidad y Desarrollo y del proyecto de convertir España en un país neocapitalista (o si no, al menos, aparentarlo). Con ello, parecen sumarse a la posición que relaciona la llamada Ley Fraga (la Ley de Prensa e Imprenta de 1966) con todo un proyecto más general, encabezado por el propio ministro, que pretendía promover una visión de España exportable al exterior, fomentando el turismo hasta el punto de que llegara a convertirse en uno de los motores económicos del país. No deja de ser llamativo que el concepto, tan repetido hoy, de la *marca España* aparezca en este momento ya vinculado al de industria cultural¹⁰.

Además de esta relación explícita entre los intereses políticos y el fenómeno de los *novísimos*, un segundo aspecto de interés en estas críticas sería el vinculado con aspectos estéticos. La cuestión que se pondrá en entredicho es dónde y quiénes dictaminan las modas literarias, las catalogaciones de autores que aparecen en el mercado como indiscutibles y que orientan al lector-consumidor hacia los productos que deben interesarle.

2.2. La generación y legitimación de las modas culturales

En este sentido, cobrará una gran relevancia la incorporación de ciertos elementos teóricos legitimadores, tanto en el prólogo de Castellet como en algunas de las poéticas, a través de los cuales el nuevo fenómeno editorial pretendería constituirse como producto «moderno»; sin embargo, al ser asumidos de forma inmediata y acrítica, estos modelos quedan en buena medida desprovistos de su verdadero contenido.

En el prólogo que antecede a la antología, el crítico José María Castellet fija ciertos referentes a partir de los cuales elaborará el discurso de legitimación de la nueva poesía por él presentada, destacando Roland Barthes, Susan Sontag, Umberto Eco o Marshall McLuhan. Tomando de ellos ciertos elementos descontextualizados (lo *camp*, el mito en la cultura de masas, la cultura táctil) y tratando de incorporarlos, desarticulados, a un contexto diferente, el crítico catalán no hace sino apropiarse de ciertos clichés que en el mercado editorial europeo ya han conformado categorías consolidadas y pretender adecuarlos a la situación en España. En el caso de Barthes, Castellet dice tomar de él el concepto de «mito» en la cultura de masas, pero renuncia a su potencialidad crítica al afirmar paralelamente que es alienador (siguiendo al teórico francés) y, al mismo tiempo, liberador. Esta confusión (más que contradicción) entre términos opuestos se repite a lo largo de todo el prólogo y parece ser resultado del difícil equilibrio que el crítico quiere mantener entre, por un lado, una posición moderna, cosmopolita, que él considera que debe ser frívola y despolitizada y, por el otro, el contenido crítico de algunos de los autores que utiliza para sustentarla. Otro buen

NOTAS

10 | En este sentido, podría establecerse un paralelismo entre esta función política de la cultura y el estudiado proceso de exportación y aceptación de las vanguardias pictóricas españolas a lo largo de los años cincuenta (Marzo, 2007); salvando las distancias, en ambos casos encontraríamos un interés del régimen por legitimarse de cara al exterior a través de una aparente normalización artística y cultural.

ejemplo es su uso de lo *camp* en Sontag, del que Castellet toma el sentido de la no distinción entre objeto único y de producción masiva (algo que aparece efectivamente en los poetas antologados). Sin embargo, el asumirlo acríticamente implica también aceptar como característica una sensibilidad pop despolitizada (Sontag, 1996: 372), que difícilmente puede identificarse con autores como Vázquez Montalbán o Panero.

Si tenemos en cuenta el catálogo editorial, primero de Seix Barral y más tarde de Barral Editores, y nos detenemos en los autores extranjeros publicados, se puede comprobar fácilmente cómo Castellet se ciñe a un canon de autores que él mismo (o su círculo más cercano) había contribuido a introducir y difundir en España; con ello, todo quedaría encuadrado dentro de una misma estrategia comercial, en la que los autores empleados en el prólogo satisfacerían una demanda de mercado previamente configurada.

En cuanto a las poéticas y los poemas de los autores antologados, los referentes culturales podrían entenderse desde dos perspectivas diferenciadas. Por un lado, se encuentran aquellas más vinculadas a lo *camp*, como antes se mencionaba, cuyo uso tendría la misma finalidad que veíamos con respecto al prólogo de Castellet: transformar la obra en un producto llamativo según los cánones imperantes. Por el otro, aparecen modelos literarios como Kavafis o Pound a través de los cuales se pretende adquirir un prestigio intelectual, igualarse a la producción europea y, en definitiva, legitimarse a través de la cita. Félix de Azúa lo expresa irónicamente de esta manera:

Pero de repente entré un cenáculo literario. Era en Madrid y yo era mayor de edad. Sucedió que todos éramos estudiantes mal cobijados en pensiones del barrio de Salamanca y solíamos almorzar en el mismo lugar. Yo oía, hacia el fondo de la tasca, un canto de sirenas que consistía, sobre todo, en una letanía de la *kulchur* —«¡Octavio Paz, Wallace Stevens, Paul Jean Toulet, George Eliot!», me decían aquellas voces—, de modo que un día me acerqué al lugar con un ostentoso «¡Lezama Lima! » bajo el brazo. Fui inmediatamente adoptado. (Castellet, 2007: 134)

El recurso constante a los autores que menciona Azúa, como forma de legitimación estética y propuesta para abandonar el recalcitrante panorama literario español, cobra casi más importancia en estos poetas que la referencia a los medios de cultura de masas, algo que para Castellet juega un papel central en el prólogo. Esto es así hasta el punto de incurrir varias veces en la contradicción de afirmar, por un lado, la ausencia de referencias intelectuales en los novísimos, siendo sustituidos por iconos o mitos de la cultura de masas, para constatar otras veces la presencia de nombres como Eliot o Fitzgerald. Sin embargo, y parece ser que a pesar del empeño del

crítico catalán, las referencias citadas por los poetas iban más en la línea que sugiere Azúa, es decir, en la configuración de un prestigio intelectual «a la europea» en detrimento de los gastados esquemas y referentes del realismo.

El marcado carácter normativo de la antología de Castellet parece claro desde que García Rico hablara, como acabamos de ver, de «nueva escuela» aun antes de que el volumen fuera publicado. La denuncia de Núñez y Chamorro se centra también en la idea de que los criterios de elaboración de *Nueve novísimos poetas españoles* son por completo extraliterarios y estarían marcados y configurados desde arriba, atendiendo a intereses que Chamorro Gay definió en una reseña publicada en la revista *Álamo* como «bien económico o de conservación de poder aristocrático-intelectual» (Chamorro Gay, 1970: s/n). Antonio Martínez Sarrión, uno de los poetas que aparecen en la antología, también prevenía ya en 1970 contra estas manipulaciones del criterio estético, esta vez a los propios escritores incorporados a la tendencia novísima:

En el caso de los novísimos, ya que parece obligado, por ahora, esta etiqueta para referirse a un grupo que jamás lo fue y en todo caso estaba desintegrándose antes de lanzado, lo que pienso es que algunos de ellos, no necesariamente recogidos en la antología, no sé hasta qué punto son conscientes de una manipulación del gusto a través de los modelos propuestos o, mejor, impuestos por mediación de la industria cultural de una incipiente sociedad de consumo bastante desarrollada en los niveles sociales y urbanos en que se mueven estos poetas. El sistema tiende a implantar, a niveles muchas veces subliminales, pautas ideológicas y de comportamiento que le favorecen, y el escritor tiene que ser consciente de esto lo más posible, so pena de perder de vista la totalidad y, por tanto, de ser inauténtico con su época, de no expresarla válidamente. (Martínez Sarrión, 1970: 58)

Resulta significativo que el mismo año de la publicación de la antología uno de los poetas que debería verse representado por ella se refiera a la misma con un tono tan crítico. No sólo porque ponga en duda (como, por otra parte, lo harán también la mayoría de los antologados) la existencia real de un grupo poético, sino por asumir como inevitable, en un periodo tan breve de tiempo, la categoría de novísimo. Al mismo tiempo, la cita de Martínez Sarrión hace referencia a los poetas que ya se adjudicaban esta etiqueta recién elaborada, ejemplificando el poder editorial no sólo de *Nueve novísimos*, sino más bien del lugar de mercado ya existente que esta antología parecía legitimar.

Un último aspecto relacionado con estas cuestiones sería la vinculación de estas tendencias aplicables a la literatura con aquellas que definirían otros sectores y que presentan significativos rasgos en común. Con ello, se pone de manifiesto el carácter programático de estas tendencias. A propósito de esto, Chamorro Gay afirmaría lo

siguiente en la ya mencionada reseña de la revista *Álamo*:

En otro sentido es evidente la revalorización del modernismo y los procedimientos surrealistas que, válidos en su tiempo, su mimetismo actual resulta nostálgico y sospechoso, sobre todo por la existencia de un enorme tinglado mercantil que desde la moda femenina hasta la decoración administra en su beneficio gustos y objetos tan *camp* como la sensibilidad a que responde este tipo de poesía comentada. (Chamorro Gay, 1970: s/n)

Lo que la antología de Castellet representa en poesía sería, para Chamorro, poco más que un objeto decorativo, inspirado por los mismos clichés que imperaban en los modernos bienes de consumo. Esta idea, también defendida por Claudio Rodríguez (García Rico, 1970: 61), es otro de los elementos propios de la industria cultural, al equiparar todo producto cultural al resto de bienes fungibles, orientados todos ellos por imposiciones de mercado. Siguiendo este argumento, podría afirmarse que la antología de Castellet carecería en realidad de contenido¹¹. Y lo haría porque, independientemente del valor de los poetas antologados, la antología como producto cultural viene a llenar un lugar de consumo que se había generado previamente. El hecho de que, como se mencionó previamente, buena parte de los autores antologados fueran catalanes contribuía también a reforzar poderosamente esta idea: el aperturismo representado por la ciudad de Barcelona se oponía a un modelo castellano y austero¹² que había quedado asociado al modelo realista (no hay que olvidar que durante este periodo dichos autores quedaron rápidamente descalificados como «generación de la berza»), frente al ejemplo, más burgués e industrializado, que se configuraba ahora como un reflejo de la influencia europea. En este sentido, lo que se vende, más que poesía, es un sentimiento de modernidad, de aperturismo y de superación a sus protoconsumistas lectores, deseosos de una nueva sensación de cosmopolitismo que empezaba ya a configurarse y establecerse como categoría comercial.

Para que todo esto funcione, como señaló unos años más adelante Jenaro Talens (Talens, 1989: 17), es fundamental la figura de peso del antólogo. José María Castellet contaba, en 1970, con la suficiente difusión mediática como para poder legitimar con su firma cualquier propuesta literaria. Sumado al hecho de que el libro apareciera publicado por Carlos Barral en su nueva editorial se daban los elementos para convertir en canónica la obra desde el mismo momento (o incluso antes, como se ha visto) de su aparición en las librerías. En relación a este problema, es oportuno recordar aquí una carta que Franco Fortini escribió en 1970 a José María Castellet, incluida por la editorial Península en su reedición de la antología en 2007 y tomada del archivo personal del crítico catalán:

Si hay algún error —y, sinceramente, no puedo juzgar el fondo de la

NOTAS

11 | La irrelevancia del contenido concreto en las producciones de la industria cultural es uno de los aspectos claves en la caracterización de Adorno y Horkheimer: «El carácter de montaje de la industria cultural, la fabricación sintética y planificada de sus productos, similar a la de la fábrica no sólo en el estudio cinematográfico, sino virtualmente también en la recopilación de biografías baratas, investigaciones noveladas y los éxitos de la canción, se presta de antemano a la publicidad: en la medida en que el momento singular se hace indisociable del contexto y fungible, ajeno incluso técnicamente a todo contexto significativo, puede prestarse a fines externos a la obra misma» (Adorno y Horkheimer, 2007: 208). Aplicando esta afirmación al contexto que nos ocupa, el significado real, publicitario, ajeno al contenido concreto de la antología, estaría cargado de los valores de promoción aperturista de la cultura y generación de espacios comerciales que se ha ido explorando a lo largo del texto.

12 | Se puede recordar, al respecto de las connotaciones locales de la literatura realista, la cita de Alfonso Grosso en la nota al pie número 8.

cuestión—, no está en lo que usted piensa, es decir en no haber llevado lo bastante lejos la visión crítica; está, quizá, en haber aceptado *desde el principio* una categorización (de edad, de tendencia, de grupo) que es precisamente la más apetitosa para esa *Kulturindustrie* que, como editores o colaboradores de la edición, conocemos demasiado bien. Eco, por ejemplo —cuya amplitud de conocimientos y cuya lucidez de inteligencia respeto—, y otros muchos menos inteligentes y preparados que él han optado por alimentar a la bestia, es decir por participar de su poder. ¿Pero nosotros? ¿De qué poder tenemos nosotros derecho a participar? ¿De dónde nos vienen los sufragios mudos —los más severos, los que no perdonan— en cuyo nombre declaramos, hace veinte o treinta años, nuestro derecho a la palabra? (Castellet, 2007: 273)

Si bien el texto antes mencionado de Martínez Sarrión llamaba la atención sobre la responsabilidad de los autores a la hora de asumir, o no, el uso que de su obra pudiera darse con fines meramente comerciales, la carta de Fortini retoma indirectamente esta cuestión a la hora de considerar el papel del editor. La acusación directa del poeta y crítico italiano evidencia, al mismo tiempo, el significado del uso de referentes por parte de Castellet para legitimar la novedad y necesidad de su antología. La utilización del término (aquí en alemán, lo que puede despejar dudas acerca de su procedencia) de *Kulturindustrie* pone de relieve el carácter mercantilizado de una antología que, en su apropiación de referentes teóricos extranjeros, pero también de recursos vanguardistas, adquiere un carácter autocolonizador, en el sentido de una imposición de elementos extraños a la propia cultura que, sin ser adecuadamente digeridos, tienen tan sólo una función de artificio, de barniz modernizador y legitimador. Con todo ello, aparece claramente ejemplificado un camino por venir de la cultura nacional en el que la producción, la distribución y el uso de los productos culturales pasarán a estar cada vez más regidos por meros criterios de mercado.

Bibliografía

- ADORNO, Th. W. (2012): «Sobre la música popular» en Rodríguez Ferrándiz, R. (coord.), *La polémica sobre la cultura de masas en el periodo de entreguerras. Una antología crítica*, Valencia: Publicaciones de la Universidad de Valencia, 217-260.
- ADORNO, Th. W. Y Horkheimer, M. (2007): *Dialéctica de la Ilustración*, Madrid: Trotta.
- CASTELLET, J. M. (1957): *La hora del lector*. Barcelona: Seix Barral.
- CASTELLET, J. M. (1988): *Los escenarios de la memoria*. Barcelona: Anagrama.
- CASTELLET, J. M. (2007): *Nueve novísimos poetas españoles*, Barcelona: Península.
- CASTELLET, J. M. y MOLAS, J. (1963): *Poesía catalana del siglo XX*. Barcelona: Edicions 62. 1980.
- CASTELLET, J. M. y MOLAS, J. (1969): *Ocho años de poesía catalana*. Madrid: Alianza Editorial.
- CHAMORRO GAY, J. (1970): «Nueve novísimos poetas españoles», *Álamo, Revista de poesía*, mayo-agosto, s/n.
- EQUIPO COMUNICACIÓN (1970): «Otra alternativa cultural». *Triunfo*, nº 434, 55-57.
- GARCÍA RICO, E. (1969): «Castellet: Nueva Escuela», *Triunfo*, nº 392, 54.
- GARCÍA RICO, E. (1970): «Claudio Rodríguez. El hombre que escribía al caminar» (entrevista), *Triunfo*, nº 434, 61-62.
- GIULIANI, A. (1961): *I Novissimi. Poesie per gli anni Sessanta*, Rusconi e Paolazzi: Milano.
- LUIS (1970): «El imperialismo cultural catalán». *Triunfo*, nº 427, 35.
- MAISO, J. (2009): «Theodor W. Adorno en castellano. Una bibliografía comentada», *Constelaciones. Revista de Teoría Crítica*, nº 1, 51-71.
- MARTÍNEZ SARRIÓN, A. (1970): «Mesa redonda sobre poesía», *Cuadernos para el Diálogo*, número extraordinario XXIII: Literatura española a treinta años del siglo XXI, 53-60.
- MARZO, J. L. (2007): *Art modern i franquisme : els orígens conservadors de l'avantguarda i de la política artística a l'Estat Espanyol*, Girona: Fundació Espais.
- NÚÑEZ, A. y CHAMORRO GAY, J. (1970): «Cultura e industria», *Triunfo*, nº 397, 41-42.
- SONTAG, S. (1996): *Contra la interpretación*, Buenos Aires: Alfaguara.
- TALENS, J. (1989): *De la publicidad como fuente historiográfica*, Valencia: Centro de Semiótica y Teoría del Espectáculo. Universitat de València & Asociación Vasca de Semiótica.
- TOLA DE HABICH, F. y GRIEVE, P. (1971): *Los españoles y el boom. Cómo ven y qué piensan de los novelistas latinoamericanos*. Caracas: Editorial Tiempo Nuevo.
- TRÍAS, E. (1971): *Filosofía y Carnaval*. Barcelona: Anagrama.
- VÁZQUEZ MONTALBÁN, M. (1970): *Manifiesto subnormal*, Barcelona: Kairós.
- VV. AA. (1969): *La industria de la cultura*. Bozal, V. (ed.). Madrid: Alberto Corazón Editor.
- VV. AA. (1969a): *Reflexiones ante el Neocapitalismo*. Vázquez Montalbán, M. (ed.). Barcelona: Ediciones de cultura popular.
- VV. AA. (1969b) *España: ¿una sociedad de consumo?* Míguez, A. (ed.). Madrid: Guadiana de Publicaciones.

CULTURE AS MERCHANDISE. AN APPROXIMATION TO THE *NOVÍSIMOS* FROM THE ADORNIAN PERSPECTIVE OF THE CULTURE INDUSTRY

María Ayllón Barasoain

Universidad de Salamanca



Abstract || A critical investigation into the literary field necessarily implies an approach employing analytical tools that highlight the political, economic and domination implications often prevalent in the configuration of the canon and accompanying cultural models. In this sense, this paper proposes an approach to a publishing phenomenon of great relevance in the Spanish panorama, the poetic anthology *Nueve novísimos poetas españoles*; this analysis departs from the perspective of the Adornian concept of cultural industry, not only taking into account the theoretical meaning proposed by this German philosopher but also considering its specific uses in the national panorama of the late Francoist regime.

Keywords || Spanish poetry | Cultural critic | *Novísimos* | Theodor W. Adorno | Cultural industry

0. Introduction

Reflecting upon the present requires us to engage in a memory exercise to understand the underlying causes of certain phenomena and, above all, the structures that define and legitimize them. This clarification effort is particularly hard when dealing with matters related to literature, given the plurality of meanings acquired not only by literary works but by the theoretical systems set forth to study them. At the same time, this investigation about literary discourse should be incorporated into the study of the democratization process in Spain, since the icons of reconciliation during this period, in addition to its myths about the regeneration of a new culture, hide the connection to past processes which in many cases they have not only surpassed but perpetuated. Thus, studying literature from the culture critic perspective would enable us to fathom certain mechanisms of the exercise of power, whether explicit or implicit, which shape the canons and functions of the official literature and of the national self-conception. In this sense, a careful approach to the Spanish culture in the last years of Francoism reveals the existence of a solid structure of creation, circulation and consumption that has begun to be described and criticized as a cultural industry, in spite of frequent assertions regarding the radical transformation that the Transition entailed for the world of culture. In this context, the case of the poetry anthology *Nueve novísimos poetas españoles* can be approached as a canonical example of a new formulation of deeply commodified power relations, which would ultimately configure the cultural production lines to a great extent in the future.

1. Culture industry in Spain

The concept of culture industry is a good example of theoretical concepts that lose their value through time and, as a consequence of moving from one context to another, thus fail to perform the critical tasks for which they were originally conceived. Because of this, it is vital to explore this progression in order to, firstly, be able to understand how, why, and when this loss of meaning occurs and, secondly, to try to establish whether this concept can still be operational from its original perspective. This endeavor would be particularly well-suited to the concept of culture industry, given that it has become a commonly used term by institutions and representatives of different cultural areas alike when discussing current cultural situation.¹

In Spain, the use of this concept has become relatively common since the late 1960s. This would mean, on the one hand, that the Spanish authors had, at that time, a good theoretical knowledge not only of Adorno, but of other thinkers' use of the concept (such as Umberto

NOTES

1 | The vital role this concept plays within the *Ministerio de Educación, Cultura y Deporte* (Ministry of Education, Culture and Sports) can be seen in its website: <http://www.mcu.es/industrias/> (last accessed 4/12/13).

Eco and Dwight McDonald).² On the other hand, we could venture that the existence of at least certain elements within that cultural context that are susceptible to description and analysis under this theoretical framework. The Spanish reflection about culture industry is accompanied by a broader political and economic analysis, which would authorize the use of this concept focusing, above all, on those two aspects. Firstly, whether Spain at the end of the sixties can be defined as a neo-capitalist society and, secondly (closely related to the first aspect) whether it can be considered a consumerist society.³ The motivations that relate both presuppositions (neo-capitalism and consumer society) to culture industry seem clear. If we follow Adorno exclusively, the culture industry concept was coined in 1944, while he was exiled in the United States and as a result of his contact with a society immersed in the first stages of generalized consumerism set in motion by Ford's economic doctrines. These conditions are fundamental for culture to be understood as yet another consumer product, as part of a complex mechanism that would encompass both all forms of cultural expression as well as the various levels where those who consume these forms of cultural expression would be classified into. Adorno and Horkheimer describe the process by which this operation was firmly established in 1944:

Movies and radio no longer pretend to be art. The truth that they are just business is made into an ideology in order to justify the rubbish they deliberately produce. They call themselves industries; and when their directors' incomes are published, any doubt about the social utility of the finished products is removed. (in Adorno and Horkheimer 1994: 4)

The broad characterization of this concept, which due to space constraints we cannot elaborate on, would thus imply a dynamic inherent to a certain level of capitalist development, not only to the consequence of introducing industrial forms of production and circulation. Rather, it would entail a dismantling of the cultural fabric in all its levels: from the so-called serious art in its highest spheres to the more basic socialization forms determined by the use of mass culture products.⁴ In this sense, culture industry would entail, broadly speaking, the complete disarticulation of the cultural product's use value in favor of its exclusive exchange value. Culture industry becomes, in this way, just another element in the exhaustive organization of an individual's life as part of the capitalist system of production; this process begins, obviously, during the period of paid work. Thus, the culture industry would carefully configure a fundamental parcel of time apparently opposed to it, free time, so that its dynamics (the frantic and irrational activity, the active contribution to consumption as an inherent complement of production) would be firmly established in all the stages of the worker's life. Through all this process, then, everything that had an emancipatory, reflective, critically conscious power, as well as a lucid approach to reality in the culture begins fading away to become a network of buying and

NOTES

2 | The serious editorial difficulties of the time also caused the different texts about the concept to begin appearing during the period of the slight openness of the sixties (see Maiso, 2009). This means that the Spanish reader is presented simultaneously with, for instance, Adorno's concept of culture industry (and not even as it appears in the *Dialéctica de la Ilustración*, which began being published in 1994, but also conceptualized in a more disperse manner in *Prismas o Notas sobre la Literatura*, both published in 1962) and with the characterization made of it by Umberto Eco (Eco, 1968) as "apocalyptic". In addition, the rapid influence of the lowbrow, midbrow and highbrow concepts, made popular in our country thanks to Dwight MacDonald's translations (VV. AA., 1969a), also conditioned this reception. In this regard, it must be kept in mind—when evaluating the use of the term "culture industry" among the Spanish authors of this period—that the term intertwines different perspectives of various thinkers in an imprecise and unlimited manner.

3 | The study of these concerns is made obvious in, for instance, the different volumes of compiled works *Reflexiones ante el neocapitalismo* (VV. AA., 1968) and *España, ¿una sociedad de consumo?* (VV. AA., 1969b).

4 | In the thirties, Adorno theorized the acceptance and identification mechanisms operating in mass culture music (Adorno, 2012) in a way which even today can be applied to various cases.

selling undifferentiated products whose purchase offers, on the one hand, a status confirmation and, on the other, the development of socialization forms clearly defined and classified by the market.

For all these reasons, a big part of the first uses of the concept in Spain were associated with these reflections, in many instances assuming a false dichotomy between the artisanal and industrial in order to find out whether there is a general context in which a culture industry may develop in Spain. Valeriano Bozal, in his introduction to the compiled volume *La industria de la cultura*, which appeared in 1969, asserted that:

Hasta hace poco tiempo un libro como “La industria de la cultura” carecía de sentido en nuestro país o poseía sólo el de responder a un prurito de erudición o de información. No había industria de la cultura, ésta era obra artesanal y como tal se enjuiciaba. La operatividad del concepto “industria de la cultura” parecía nula. Sin embargo, de un tiempo a esta parte las cosas han cambiado: el auge de la televisión, la ediciones populares, las enciclopedias por fascículos, las fotonovelas, etcétera, son fenómenos de cultura popular producidos por una actividad industria. (VV. AA., 1969a: 8)

From that moment on, a series of critical texts began to appear, which dealt with the changes mentioned by Bozal, and with their repercussions in the workings of culture. Even if we will not elaborate on the use many Spanish authors make of these arguments and analyses, we can mention some of the most important names that critically discuss these matters: Manuel Vázquez Montalbán, Valeriano Bozal and the *Equipo Editorial Comunicación*, Eduardo Chamorro, Pedro Altares or Antonio Martínez Sarrión. As a further proof of how the concept has been understood, we can mention the 1972 publication of a special issue of *Cuadernos para el Diálogo*, number XXXII under the title: “Que trata de los libros y su industria, las censuras, las culturas –la establecida y la por establecer– clases sociales, ideologías, y algunas cosas más que también tienen que ver con la actividad editorial”.

2. The *novísimos*

A concrete application of this theoretical framework is the case of the criticism that ensued from the 1970 publication of the poetry anthology of José Maria Castellet *Nueve novísimos poetas españoles*. As it is widely known, this work was framed within the already latent debate of the time between realism and formalism in a particularly radical fashion given that, as it is well remembered, Castellet had been, through *Veinte años de poesía española* and *La hora del lector* one of the greatest promoters and advocates of realistic literature. After the publication of *Veinte años de poesía española*, however, his work focused above all on the criticism of Catalan literature, editing

works such as *Poesia catalana del segle XX* (1963) or *Ocho siglos de poesía catalana* (1969). He thus began an unquestionable work in the promotion, defense and normalization of a literature (written in Catalan) that had been, if not directly persecuted, at least questioned and brutally ignored during the first decades of Francoism. This new turn in Castellet's theoretical concerns was radically interrupted with the publication of the *Novísimos*, his new contribution to the identification of tendencies at a national level. However, as we will see below, the anthologist's previous work about literature in Catalan did influence, in one way or another, this new work: from the nine anthologized poets, four had been born in Barcelona (Vázquez Montalbán, Gimferrer, Azúa and Moix; the subsequent works of Gimferrer would, in fact, be written in Catalan). On the other hand, the inevitable point of reference of the aesthetic proposal set forth by Castellet was Barcelona, which in the late sixties was already emerging as the most open, cosmopolitan, and European city in Spain. Furthermore, this differentiation is also a reflection of the progressive centralization in Madrid and Barcelona of the most meaningful cultural movements, which were already organized from small yet intellectually powerful groups (the powerful cliché of the *gauche divine*⁵ still resonates). These groups, just a couple of months after the appearance of the *Novísimos*, started a bitter controversy that began in the pages of *Triunfo* but rapidly expanded to other influential media of the time. This discussion, which centered on the defining power of what was already known then as *Escuela de Berceles* (and that, oversimplifying, we could locate around Barral and Castellet), sprang from a general accusation against the practices of an alleged "Catalan imperialism" (Luis, 1970; 35), moving into matters that where, in many cases, completely non-literary. However, it highlighted (and this may be important for the subject at hand) the tension sparked by the growing polarization of the centers of cultural influence, as can be seen in the following article signed by the *Equipo de Comunicación*,⁶ where its authors try to understand the reason behind this new concept of Catalan imperialism:

En principio, existe una razón pedestre y perogrullesca (pero que en nuestro perogrullesco mundo cultural tiene su peso): los movimientos de subnormalismo, novísimos, Carnaval filosófico,⁷ etc.; las actividades ínfimas de Tusquets, Anagrama, Lumen, Barral Editores, etc., son movimientos y actividades que aparecen en Barcelona y no tienen igual en la Meseta, aunque en la Meseta pueda haber innovadores y pretendidos novísimos, pero siempre aislados y no como grupo representativo. (...) Ahora bien, ni éste ni hipotéticas referencias al catalanismo (que ocasionalmente se producen) dan razón de los ataques (imperialismo cultural, esnobismo, etc.) que se están produciendo. (Equipo Comunicación, 1970; 55-56)

At any rate, the publication of the anthology, as stated above, sparked a major controversy by immediately establishing links with the previous works of the anthologist (one must not forget that, even

NOTES

5 | The publications of the national press surrounding the recent death of Ana María Moix have brought the concept back to the fore, as evidenced by the heading of the newspaper *El País* "Muere Ana María Moix, poeta de la "gauche divine"" (http://cultura.elpais.com/cultura/2014/02/28/actualidad/1393608441_117527.html, last accessed 2/05/14)

if the first edition of *Veinte años de poesía española* dates from 1960, Castellet reedited—and, consequently, revalidated—this work five years later, under the title *Veinticinco años de poesía española*. In this regard, part of the controversy he generated fit in perfectly with the existing discontent about a realistic dogma that had become a kind of chain production of an easily classifiable and consumable literature, but had questionable aesthetic value.⁸ However, we will not concern ourselves here with the literary controversies sparked by the anthology, which have already been addressed and studied extensively, but rather on other criticisms it sparked. These criticisms denounced the commercial strategy of the volume created by Castellet, as well as its status as a consumer product and, without a doubt, an obvious reflection of what was already being called culture industry.

The first explicit mention of Castellet's anthology as a product of the culture industry appears in *Triunfo* magazine, before the anthology was published. At the end of 1969 Eduardo García Rico published a note in the same magazine stating that Castellet “prepara el lanzamiento de una nueva escuela literaria” (García Rico, 1969: 54). In response to that, barely a month later, a text appeared in the Readers' Letters section signed by poets Aníbal Núñez and Julián Chamorro Gay in which they state the following:

Parece que los Planes Económicos de Desarrollo también afectan, en su léxico y modelos neocapitalistas, a los más diversos quehaceres estéticos. Y así venimos observando, con sorpresa —perdón— un tanto carpetovetónica, cómo se fabrican productos artísticos con los más refinados métodos (exiliados que vuelven, inflación de premios literarios, grandes complejos editoriales...) de lo que Adorno ha llamado “industria cultural”. Vientos renovadores han comenzado a soplar, de la noche a la mañana, por todos los recovecos de nuestra literatura. La invasión de la novela hispanoamericana, con un mercado desusado de lectores, parece ser el más aparente punto de partida de esta carrera por el “nivel europeo.” (Núñez and Chamorro, 1970; 39)

2.1. The normalization of the cultural panorama

As can be seen from the discussion above, the authors do not perceive the publishing of *Nueve novísimos poetas españoles* as an isolated phenomenon. On the contrary, this work is located within a general framework of literature, which emerges, as it is reflected in the text, exemplified by aspects such as literary awards and the media phenomenon, as well as sheltered by the regime of the return of the exiled or the boom of the Hispano-American novel. Thus the criticism made by Núñez and Chamorro implies that a certain modernization of the cultural panorama is taking place, aimed at projecting to the outside world an image of normalization that turns out to be completely false. In this regard, it was extremely important

NOTES

6 | In 1970, the *Equipo Editorial Comunicación* was formed mainly by Valeriano Bozal, Alberto Corazón and Ludolfo Paramio, and was responsible for the works—most of them by other authors but also the collective volume signed by the team *Teoría práctica teórica* (1971)—published in the collection *Comunicación* by Alberto Corazón.

7 | The term “subnormalismo” points to the experimental work of Vázquez Montalbán *Manifiesto subnormal* (1970), which is hard to classify (and, on the other hand, with a strong critical load regarding the objectifying and alienating processes that the culture industry has in the individual). On the other hand, “Carnaval filosófico” refers to the new approaches of thinker Eugenio Triás, which would crystallize in *Filosofía y Carnaval* (1971).

8 | The following statements of Alfonso Grosso, who was considered as one of the foremost proponents of the realistic narrative of that period, allow us to see the extent to which the circumstances surrounding the debate (about realism but also about the cores of cultural power) were violent at the beginning of the seventies: “Los años han demostrado que aquello [el realismo social] tampoco podía ser el camino. Es culpa de ciertos mandarines de la izquierda. Sí, claro que existía —y existe— una dictadura de la derecha. El señor Castellet, que ahora defiende lo camp, fue el que de alguna manera se sacó de la manga aquel numerito, y era dogmático e inflexible hasta límites increíbles. Entonces, desde posturas de la izquierda, aprovechándose de lo más digno que puede tener la izquierda, se montó un tablado comercial. Ya les digo hasta qué punto existió la dictadura, que había que ser tan austero como un castellano o tan

to assume certain internationalist stances, copies of models that had already been successful in Europe and that had a revolutionary aura, in order to reflect that the situation in Spain was changing significantly, at least in terms of cultural production. Castellet's anthology would then come to be situated in this model which, far from being renewing or ground-breaking in its approach, turned out to be delegitimized by actually being an effective market maneuver to sell a necessary product for the manufacture of a pristine image of Spain. In addition, one must not forget that its very title refers directly to *I novissimi. Poesie per gli anni '60*, an influential poetry anthology published in Italy in 1961, which gathered the ground-breaking poetry that was being published in the poetry magazine *Il Verri*. Castellet's frequent contact with Italy (Castellet, 1988) and the close editorial collaboration between Barral and Einaudi,⁹ who was responsible for the second edition of the Italian anthology, would dissipate any doubts regarding the anthologist and the editors' knowledge of the existence and importance of the work. Sot is plausible to assume that the choice of the title *Nueve novísimos* was not casual and that, in a certain way, it alluded to that other work and with it to European revolutionary processes more important and of a greater magnitude than what the Spanish case seemed to imply.

For all these reasons, Núñez and Chamorro argue that the publication of *Nueve novísimos poetas españoles* is a consequence of the Stability and Development plans and of the project of turning Spain into a neo-capitalist country (or, at least, giving the impression of doing so). Indeed, they seem to adhere to the position that relates the so-called Ley Fraga (the Press and Print Law of 1966) with a more general project led by the minister, which intended to promote an image of Spain that could be exported abroad, fostering tourism up to the point of making it one of the country's economic driving forces. It is interesting to note that the concept, which is still widely used in the present day, of *marca España* appears already tied to that of the culture industry.¹⁰

Besides this explicit relationship between political interests and the phenomenon of the *novísimos*, another interesting aspect of these criticisms is one related to aesthetic aspects. The issue that will be questioned is what, or who, dictates literary trends and the cataloguing of authors which appear in the market as undisputed and which guide the reader-consumer towards the products that should interest him or her.

2.2. Genesis and legitimization of cultural trends

Incorporating certain legitimizing theoretical elements would thus become relevant, both in Castellet's preface and in some of the poems. It is through these elements that the new editorial phenomenon would

NOTES

decadente como un catalán, para que un andaluz pudiera hacer literatura en Castilla o Cataluña, porque toda esa floritura nuestra, de Andalucía, igual de la que tienen los latinoamericanos, entonces no pegaba en absoluto" (Tola de Habich, 1971; 186).

9 | A good example of this relationship is the newly restored international Formentor award, which in the beginning (between 1961 and 1967) was accorded to works by international authors which were automatically translated and published by prestigious convening publishing houses. According to a note which appeared on September 1st 1960 in the 200th issue of *La Estafeta Literaria*, the conveners of the first edition would be the following: Giulio Einaudi, Heinrich Leding Rowohlt, George Weidenfeld, Barney Rossett, Carlos Barral, Víctor Seix, and Gallimard.

pretend to constitute itself as a “modern” product; however, given that they were assimilated quickly and uncritically, these models would be emptied of their true content.

In the preface to the anthology, the critic José María Castellet sets certain guidelines from which he will build the legitimizing discourse of the new poetry, highlighting Roland Barthes, Susan Sontag, Umberto Eco or Marshall McLuhan. By taking some of the authors’ concepts out of context (such as elements of camp, mass culture and tactile culture) and trying to incorporate them, unarticulated, to a different context, the Catalan critic limits himself to the appropriation of certain clichés that in the European publishing market had already become consolidated categories, which he pretends to adapt to a Spanish context. Speaking of Barthes, Castellet claims to take from him the concept of “myth” in mass culture, but he dispels its critical potential by stating that it is both alienating (following the French critic) and liberating at the same time. This confusion (not so much a contradiction) between opposite terms repeats itself throughout the preface, and it seems to be the result of the difficult equilibrium that the critic seeks to establish between a modern and cosmopolitan posture that he thinks should be frivolous and depoliticized and the critical content of some of the authors he uses to sustain it. Another good example is his use of the *camp* in Sontag, from whom Castellet takes the idea of the non-distinction between a unique object and a mass-produced object (something that can actually be found among the anthologized poets). However, assuming this uncritically also entails accepting a depoliticized pop sensibility (Sontag, 1996: 372) that can hardly be attributed to authors such as Vázquez Montalán or Panero.

If we take into account the publishing catalog, first of Seix Barral and later of Barral Editores, and consider the foreign authors they published, we can easily see how Castellet adheres to a canon of authors he (or his closest circle) had helped introduce and disseminate in Spain. As a result, everything is framed within one single commercial strategy, in which the authors hired in the preface would satisfy a previously configured market demand.

As for the poetries and the poems of the anthologized authors, the cultural references may be understood from two differentiated perspectives. On the one hand, there are those closest to the camp, as was previously mentioned, whose use would have the same objective seen with regard to Castellet’s preface: transforming the work in an attractive product according to the prevailing canons. On the other hand, there are literary models such as those of Kavafis or Pound, through which one can acquire intellectual prestige, equal the European production and, most definitely, legitimize oneself through quotation. Félix de Azúa ironically expresses this as follows:

NOTES

10 | In this regard, one may draw a parallelism between this political function of culture and well known the process of export and acceptance of the Spanish pictorial avant-gardes during the fifties (Marzo, 2007). Differences aside, in both cases we would find the regime’s interest in legitimizing itself externally through an apparent artistic and cultural normalization.

Pero de repente entré un cenáculo literario. Era en Madrid y yo era mayor de edad. Sucedió que todos éramos estudiantes mal cobijados en pensiones de barrio de Salamanca y solíamos almorzar en el mismo lugar. Yo oía, hacia el fondo de la tasca, un canto de sirenas que consistía, sobre todo, en una letanía de la *kulchur* –“¡Octavio Paz, Wallace Stevens, Paul Jean Toulet, George Eliot!” me decían aquellas voces–, de modo que un día me acerqué al lugar con un ostentoso “¡Lezama Lima!” bajo el brazo. Fui inmediatamente adoptado. (Castellet, 2007: 134)

The constant appeal to the authors mentioned by Azúa, as a way of aesthetic legitimation and as a proposal to abandon the recalcitrant Spanish literary panorama, becomes almost more important in these poets than the reference to mass culture media, something that for Castellet plays a central role in the preface. This is true up to the point of incurring more than once in the contradiction of stating, on the one hand, the absence of intellectual references in the *novísimos*, being substituted by icons or myths from mass culture, while, on the other hand, ascertaining the presence of names such as Eliot or Fitzgerald. However, and it seems that in spite of the Catalan critic's efforts, the references quoted by the poets followed the line suggested by Azúa, that is, in the configuration of an intellectual prestige “the European way”, and in detriment of realism's old schemes and referents.

The marked normative character of Castellet's anthology seems clear from the moment García Rico spoke, as we have seen, of a “new school” before the volume was even published. Núñez and Chamorro's complaints also center on the idea that the criteria for making the *Nueve novísimos poetas españoles* were completely extra-literary, and that they would be delimited and configured from top to bottom, serving interests defined by Chamorro Gay in a review published in the magazine *Álamo* as “bien económicos o de conservación de poder aristocrático-intelectual” (Chamorro Gay, 1970: n. pag). Antonio Martínez Sarrión, one of the poets featured in the anthology, also warned as early as 1970 against these manipulations of the aesthetic criteria, this time addressing the very same writers incorporated to the *novísimo* trend:

En el caso de los novísimos, ya que parece obligado, por ahora, esta etiqueta para referirse a un grupo que jamás lo fue y en todo caso estaba desintegrándose antes de lanzado, lo que pienso es que algunos de ellos, no necesariamente recogidos en la antología, no sé hasta qué punto son conscientes de una manipulación del gusto a través de los modelos propuestos o, mejor, impuestos por mediación de la industria cultural de una incipiente sociedad de consumo bastante desarrollada en los niveles sociales y urbanos en que se mueven estos poetas. El sistema tiende a implantar, a niveles muchas veces subliminales, pautas ideológicas y de comportamiento que le favorecen, y el escritor tiene que ser consciente de esto lo más posible, so pena de perder de vista la totalidad y, por tanto, de ser inauténtico con su época, de no expresarla válidamente. (Martínez Sarrión, 1970: 58)

The fact that one of the poets in the anthology criticized its publication the very year that it came out is significant. The significance lies in the fact that not only does he cast doubt (as most of the anthologized authors would do) on the existence of a poetic group, but he assumes as inevitable, in such a short period of time, the *novísimo* category. At the same time, the quote by Martínez Sarrión refers to the poets who had already adopted this newly coined label, exemplifying the editorial power not only of *Nueve novísimos*, but also of the already existing market niche that this anthology seemed to legitimize.

One last aspect related to these issues is the link between these tendencies that can be applied to literature to those that would be defined by other areas and that have significant features in common. This evidences the programmatic character of these tendencies. In this regard, Chamorro Gay would go on to state what follows in the already mentioned review of the magazine *Álamo*:

En otro sentido es evidente la revalorización del modernismo y los procedimientos surrealistas que, válidos en su tiempo, su mimetismo actual resulta nostálgico y sospechoso, sobre todo por la existencia de un enorme tinglado mercantil que desde la moda femenina hasta la decoración administra en su beneficio gustos y objetos tan “camp” como la sensibilidad a que responde este tipo de poesía comentada (Chamorro Gay, 1970: n.pag).

What Castellet’s anthology represents in poetry would be, for Chamorro, little more than a decorative object, inspired by the same clichés that prevailed in modern consumer goods. This idea, also defended by Claudio Rodríguez (García Rico, 1970: 61), is another element characteristic of the culture industry, given that it equates every cultural product to the rest of expendable goods driven by market impositions. Following this argument, it could be stated that Castellet’s anthology in fact lacks this content¹¹ given that, setting the value of the anthologized poets aside, the anthology as a cultural product came to fill a place of consumption that had been previously generated. The fact that a great deal of the anthologized authors were Catalan also contributed to the powerful reinforcement of this idea: the openness represented by the city of Barcelona opposed a Castilian and austere model¹² that had been associated to the realistic model (it must not be forgotten that during this period these authors were quickly dismissed as the “*generación de la berza*”), facing the more bourgeois and industrialized example which was configured as a reflection of European influence. In this regard, what was being sold was not so much poetry as it was a sense of modernity, openness and achievement to its proto-consumerist readers who were eager for a new sense of cosmopolitanism, which was already beginning to emerge and be established as a commercial category.

As Jenaro Talens (Talens, 1989: 17) would point out years later, the

anthologist's authoritative figure was essential for the success of the project. José María Castellet had enough media coverage in 1970 to legitimize any literary proposal. Coupled with the fact that the book was published by Carlos Barral in his new publishing house, there were other elements that would make this a canonical work from the very moment (or even before, as we have seen) it became available in bookshops. In this regard, it is worth mentioning here a letter that Franco Fortini wrote in 1970 to José María Castellet, which was included by the publishing house Península in its reissue of the anthology in 2007 and taken from the personal archive of the Catalan critic:

Si hay algún error —y, sinceramente, no puedo juzgar el fondo de la cuestión—, no está en lo que usted piensa, es decir en no haber llevado lo bastante lejos la visión crítica; está, quizá, en haber aceptado *desde el principio* una categorización (de edad, de tendencia, de grupo) que es precisamente la más apetitosa para esa *Kulturindustrie* que, como editores o colaboradores de la edición, conocemos demasiado bien. Eco, por ejemplo —cuya amplitud de conocimientos y cuya lucidez de inteligencia respeto—, y otros muchos menos inteligentes y preparados que él han optado por alimentar a la bestia, es decir por participar de su poder. ¿Pero nosotros? ¿De qué poder tenemos nosotros derecho a participar? ¿De dónde nos vienen los sufragios mudos —los más severos, los que no perdonan— en cuyo nombre declaramos, hace veinte o treinta años, nuestro derecho a la palabra? (Castellet, 2007: 273).

Even if the previously mentioned text of Martínez Sarrión drew attention to the responsibility of the authors when assuming, or not, the purely commercial use their works might be subject to, Fortini's letter indirectly takes up this issue when considering the role of the editor. The direct accusation of the Italian poet and critic sheds light, at the same time, on the meaning of Castellet's use of references to legitimize the novelty of and need for his anthology. The use of the term (here in German, which may dissipate some doubts regarding its origins) *Kulturindustrie* underlines the commodified character of an anthology that, by appropriating foreign theoretical models) and of revolutionary resources, acquires a self-colonizing character, in the sense that it imposes foreign elements onto its own culture which, without being adequately processed, only function as an artifice, a modernizing and legitimizing varnish. As a result, a future path is clearly exemplified in national culture where the production, distribution and use of cultural products will be increasingly governed by market criteria.

NOTES

11 | The irrelevance of the concrete content of culture industry productions is one of the key aspects in the characterization of Adorno and Horkheimer "The assembly-line character of the culture industry, the synthetic, planned method of turning out its products (factory-like not only in the studio but, more or less, in the compilation of cheap biographies, pseudo-documentary novels, and hit songs) is very suited to advertising: the important individual points, by becoming detachable, interchangeable, and even technically alienated from any connected meaning, lend themselves to ends external to the work." (Horkheimer and Adorno, 2003: 177). If we apply this statement to our context, the real, advertising meaning, alien to the anthology's concrete content, would be charged with the promotional values promoting an openness of culture and the production of commercial spaces that has been explored all through the text.

12 | One might remember, regarding the local connotations of realist literature, the quotation of Alfonso Grosso in footnote number eight.

Works cited

- ADORNO, Th. W. (2012): «Sobre la música popular» en Rodríguez Ferrándiz, R. (coord.), *La polémica sobre la cultura de masas en el periodo de entreguerras. Una antología crítica*, Valencia: Publicaciones de la Universidad de Valencia, 217-260.
- ADORNO, Th. W. Y Horkheimer, M. (2007): *Dialéctica de la Ilustración*, Madrid: Trotta.
- CASTELLET, J. M. (1957): *La hora del lector*. Barcelona: Seix Barral.
- CASTELLET, J. M. (1988): *Los escenarios de la memoria*. Barcelona: Anagrama.
- CASTELLET, J. M. (2007): *Nueve novísimos poetas españoles*, Barcelona: Península.
- CASTELLET, J. M. y MOLAS, J. (1963): *Poesía catalana del segle XX*. Barcelona: Edicions 62. 1980.
- CASTELLET, J. M. y MOLAS, J. (1969): *Ocho años de poesía catalana*. Madrid: Alianza Editorial.
- CHAMORRO GAY, J. (1970): «Nueve novísimos poetas españoles», *Álamo, Revista de poesía*, mayo-agosto, s/n.
- EQUIPO COMUNICACIÓN (1970): «Otra alternativa cultural». *Triunfo*, nº 434, 55-57.
- GARCÍA RICO, E. (1969): «Castellet: Nueva Escuela», *Triunfo*, nº 392, 54.
- GARCÍA RICO, E. (1970): «Claudio Rodríguez. El hombre que escribía al caminar» (entrevista), *Triunfo*, nº 434, 61-62.
- GIULIANI, A. (1961): *I Novissimi. Poesie per gli anni Sessanta*, Rusconi e Paolazzi: Milano.
- LUIS (1970): «El imperialismo cultural catalán». *Triunfo*, nº 427, 35.
- MAISO, J. (2009): «Theodor W. Adorno en castellano. Una bibliografía comentada», *Constelaciones. Revista de Teoría Crítica*, nº 1, 51-71.
- MARTÍNEZ SARRIÓN, A. (1970): «Mesa redonda sobre poesía», *Cuadernos para el Diálogo*, número extraordinario XXIII: Literatura española a treinta años del siglo XXI, 53-60.
- MARZO, J. L. (2007): *Art modern i franquisme : els orígens conservadors de l'avantguarda i de la política artística a l'Estat Espanyol*, Girona: Fundació Espais.
- NÚÑEZ, A. y CHAMORRO GAY, J. (1970): «Cultura e industria», *Triunfo*, nº 397, 41-42.
- SONTAG, S. (1996): *Contra la interpretación*, Buenos Aires: Alfaguara.
- TALENS, J. (1989): *De la publicidad como fuente historiográfica*, Valencia: Centro de Semiótica y Teoría del Espectáculo. Universitat de València & Asociación Vasca de Semiótica.
- TOLA DE HABICH, F. y GRIEVE, P. (1971): *Los españoles y el boom. Cómo ven y qué piensan de los novelistas latinoamericanos*. Caracas: Editorial Tiempo Nuevo.
- TRÍAS, E. (1971): *Filosofía y Carnaval*. Barcelona: Anagrama.
- VÁZQUEZ MONTALBÁN, M. (1970): *Manifiesto subnormal*, Barcelona: Kairós.
- VV. AA. (1969): *La industria de la cultura*. Bozal, V. (ed.). Madrid: Alberto Corazón Editor.
- VV. AA. (1969a): *Reflexiones ante el Neocapitalismo*. Vázquez Montalbán, M. (ed.). Barcelona: Ediciones de cultura popular.
- VV. AA. (1969b) *España: ¿una sociedad de consumo?* Míguez, A. (ed.). Madrid: Guadiana de Publicaciones.

LA CULTURA COM A MERCADERIA. UNA APROXIMACIÓ ALS *NOVÍSSIMOS* DES DE LA PERSPECTIVA ADORNIANA DE LA INDÚSTRIA CULTURAL

María Ayllón Barasoain

Universidad de Salamanca



Resum || Una investigació crítica a l'entorn de l'àmbit literari implica necessàriament l'apropament des d'eines d'anàlisi que posin en relleu les implicacions polítiques, econòmiques i de domini que moltes vegades imperen en la configuració dels cànons i models culturals. En aquest sentit, aquest text proposa abordar un fenomen editorial de gran rellevància en el panorama espanyol, com és l'antologia poètica *Nueve novísimos poetas españoles*, a partir de la perspectiva del concepte adornià de la indústria cultural, no solament des de l'accepció teòrica proposada pel filòsof alemany sinó també considerant els usos concrets en el panorama nacional del tardofranquisme.

Paraules Clau || Poesia espanyola | Crítica cultural | Novísimos | Theodor W. Adorno | Indústria cultural

Abstract || A critical investigation into the literary field necessarily implies an approach employing analytical tools that highlight the political, economic and domination implications often prevalent in the configuration of the canon and accompanying cultural models. In this sense, this paper proposes an approach to a publishing phenomenon of great relevance in the Spanish panorama, the poetic anthology *Nueve novísimos poetas españoles*; this analysis departs from the perspective of the Adornian concept of cultural industry, not only taking into account the theoretical meaning proposed by this German philosopher but also considering its specific uses in the national panorama of the late Francoist regime.

Keywords || Spanish poetry | Cultural critic | *Novísimos* | Theodor W. Adorno | Cultural industry

0. Introducció

La reflexió sobre el present comporta un exercici necessari de memòria per entendre el perquè de determinats fenòmens i, sobretot, de certes estructures que els defineixen i legitimen. Aquest esforç de clarificació es fa especialment ardu en ocupar-se de les qüestions relacionades amb la literatura, a causa de la pluralitat de significats que adquireixen no només les obres, sinó els sistemes teòrics que se n'ocupen. Alhora, en estudiar el procés de democratització a Espanya, aquesta investigació a l'entorn del discurs literari necessàriament hi ha de ser incorporada, ja que les icones de reconciliació d'aquest període, així com els seus mites de regeneració d'una nova cultura, amaguen la connexió amb processos en molts casos no només no superats, sinó perpetrats. L'aproximació a l'estudi literari des de la perspectiva d'una crítica de la cultura permetria, així, desxifrar determinats mecanismes d'exercici de poder, explícit o implícit, que determinaran els cànons i les línies de funcionament de la literatura oficial i de la pròpia concepció nacional. D'aquesta manera, un apropament curós de la cultura espanyola en els últims anys del franquisme revela l'existència d'una estructura ferma de creació, difusió i consum que comença llavors a ser descrita i criticada com a indústria cultural, malgrat la freqüent afirmació del canvi radical que la Transició va suposar per al món de la cultura. En aquest context, el cas de l'antologia poètica *Nueve novísimos poetas españoles* pot abordar-se com a exemple canònic d'una nova formulació de relacions de poder, en endavant profundament mercantilitzades, que acabaran configurant en bona mesura les línies de producció cultural a partir d'aquell moment.

1. Indústria cultural a Espanya

El concepte d'*indústria cultural* és un bon exemple d'aquests termes teòrics que amb el temps i el context es devaluen, perdent la càrrega crítica per a la qual van ser pensats originalment. Per això, és fonamental explorar aquesta progressió, en primer lloc per poder entendre com, per què i en quin moment es produeix aquesta pèrdua de significat i, en segon lloc, per intentar esclarir si aquest concepte pot resultar encara operatiu des de la seva perspectiva original. En el cas concret del concepte d'*indústria cultural* aquesta investigació tindria ple sentit, ja que s'ha convertit en un terme d'ús corrent que apliquen tant les institucions com els mateixos representants de diferents àmbits de la cultura per referir-se a la situació cultural¹.

A Espanya l'ús d'aquest concepte comença a ser relativament habitual des de finals dels anys seixanta del segle passat. Això significaria, d'una banda, que els autors espanyols tenen, a partir

NOTES

1 | El paper rellevant d'aquest concepte dins del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte es fa palès en la seva pàgina web: <http://www.mcu.es/industrias/> (última consulta 4/12/13).

d'aquell moment, un coneixement teòric suficient no tan sols d'Adorno, sinó d'altres pensadors (com Umberto Eco i Dwight McDonald²) que l'empren i, de l'altra, que podríem arribar a suposar que existeixen almenys certs elements en aquell context cultural que es poden descriure i analitzar des d'aquest marc teòric. La reflexió a Espanya sobre la indústria cultural anirà acompanyada d'una anàlisi més àmplia, de caràcter polític i econòmic, que permetria justificar l'ús d'aquest concepte centrant-se, sobretot, en aquests dos punts: en primer lloc, en la consideració de si l'Espanya de finals dels anys seixanta pot definir-se com una societat neocapitalista i, en segon lloc (i estretament vinculat amb el primer aspecte), si pot considerar-se una societat de consum³. Els motius que relacionen aquests dos pressupòsits (neocapitalisme i societat de consum) amb la indústria cultural semblen clars. Si seguim exclusivament Adorno, el concepte d'*indústria cultural* es remunta al 1944, durant l'experiència de l'exili als Estats Units i en contacte amb una societat immersa en els primers estadis de consum generalitzat que va suposar l'aplicació de les doctrines econòmiques fordistes. Aquestes condicions són fonamentals perquè la cultura comenci a ser entesa com un producte de consum més, integrat dins d'un mecanisme complex que abastaria tant les formes d'expressió cultural com els diferents nivells en què es classificaran els consumidors d'aquests productes. Així, Adorno i Horkheimer descriuen d'aquesta manera el procés pel qual aquest funcionament queda ja plenament assentat el 1944:

El cine y la radio no necesitan ya darse como arte. La verdad de que no son sino negocio les sirve de ideología que debe legitimar la porquería que producen deliberadamente. Se autodefinen como industrias, y las cifras publicadas de los sueldos de sus directores generales eliminan toda duda respecto a la necesidad social de sus productos (Adorno y Horkheimer, 2006: 166).

La caracterització àmplia d'aquest concepte, en què per raons d'espai no ens hi podem detenir, implicaria per tant una dinàmica inherent a cert grau de desenvolupament del capitalisme i no només a la conseqüència de la introducció de formes industrials de producció i difusió. Suposaria, més aviat, una desarticulació de l'entramat cultural en tots els seus nivells: des de l'anomenat *art seriós* en les seves esferes més elevades fins a les formes més bàsiques de socialització determinades per l'ús de productes de la cultura de masses⁴. D'aquesta manera, la indústria cultural comportaria, a grans trets, la desarticulació absoluta del valor d'ús dels productes culturals a favor del seu exclusiu valor de canvi; es converteix, així, en un element més de l'organització exhaustiva de la vida de l'individu per part del sistema de producció capitalista, procés que comença, com resulta evident, en el temps de treball remunerat. Així, la indústria cultural configuraria curosament una parcel·la fonamental del temps aparentment oposat a ell mateix, el temps lliure, de manera que les seves dinàmiques (l'activitat frenètica i

NOTES

2 | Les profundes dificultats editorials que caracteritzen aquest període impliquen també que els diferents textos al voltant del concepte comencin a aparèixer durant el període de certa obertura dels anys seixanta (vegeu Maiso, 2009). Això significa que al lector espanyol el concepte d'*indústria cultural* en Adorno (i ni tan sols tal com apareix configurat en la *Dialéctica de la Il·lustración*, no publicat a Espanya fins al 1994, sinó tematitzat d'una manera més dispersa a *Prismas o Notas sobre Literatura*, ambdues aparegudes el 1962) se li ofereix alhora, per exemple, que la caracterització que d'ell en fa com a «apocalíptic» Umberto Eco (Eco, 1968). A més, la ràpida influència dels conceptes *lowbrow*, *midbrow* i *highbrow*, popularitzats al nostre país gràcies a les traduccions de l'obra de Dwight MacDonald (VV. AA., 1969a) va condicionar també aquesta recepció. Amb això, cal tenir en compte —a l'hora d'avaluar l'ús del terme «indústria cultural» en els autors espanyols d'aquest període— que moltes vegades s'hi veuen entrelaçades diferents perspectives de diferents pensadors, de manera imprecisa i no delimitada.

3 | La tematització d'aquestes preocupacions es fa patent, per exemple, en els diferents volums compiladors *Reflexiones ante el neocapitalismo* (VV. AA., 1968) i *España, ¿una sociedad de consumo?* (VV. AA., 1969b).

4 | Als anys trenta Adorno va teoritzar d'una manera encara avui en molts casos extrapolable als mecanismes d'acceptació i d'identificació que operen amb respecte a la música de la cultura de masses (Adorno, 2012).

irracional, la contribució activa al consum com a complement inherent a la producció) quedarien assentades en tots els moments de la vida del treballador. A través de tot aquest procés, per tant, es va desdibuixant el que en la cultura tenia un poder emancipador, reflexiu, de consciència crítica i apropament lúcida a la realitat, per convertir-se en un entramat de compravenda de productes indiferenciats en el seu contingut, l'adquisició dels quals ofereix, d'una banda, una confirmació d'estatus i, de l'altra, el desenvolupament d'unes formes de socialització perfectament establertes i classificades pel mercat.

Per tot això, gran part dels primers usos del concepte a Espanya aniran associats a aquestes reflexions, en molts casos assumint la falsa distinció dicotòmica entre artesanal-industrial, amb la intenció d'esbrinar si existeix un context general en el qual pugui donar-se en el nostre país una indústria cultural. Valeriano Bozal, en la seva introducció al volum compilador *La industria de la cultura*, aparegut l'any 1969, feia la següent afirmació:

Hasta hace poco tiempo un libro como *La industria de la cultura* carecía de sentido en nuestro país o poseía sólo el de responder a un prurito de erudición o de información. No había industria de la cultura, ésta era obra artesanal y como tal se enjuiciaba. La operatividad del concepto «industria de la cultura» parecía nula. Sin embargo, de un tiempo a esta parte las cosas han cambiado: el auge de la televisión, las ediciones populares, las enciclopedias por fascículos, las fotonovelas, etcétera, son fenómenos de cultura popular producidos por una actividad industrial. (VV. AA., 1969a: 8)

A partir d'aquell moment, per tant, començaran a aparèixer textos crítics que atendran als canvis mencionats per Bozal i la seva repercussió en el funcionament de la cultura. Malgrat que no aprofundirem en l'ús que molts autors espanyols atorguen a aquests arguments i anàlisis, sí que podem al·ludir a alguns dels noms de major rellevància i amb un component molt crític respecte a aquestes qüestions: Manuel Vázquez Montalbán, Valeriano Bozal y l'Equipo Editorial Comunicación, Eduardo Chamorro, Pedro Altares o Antonio Martínez Sarrion. Com a mostra de la part assumida del concepte, pot esmentar-se també la publicació, el 1972, d'un especial de *Cuadernos para el diálogo*, el número XXXII, amb el següent títol: «Que trata de los libros y su industria, las censuras, las culturas —la establecida y la por establecer— clases sociales, ideologías, y algunas cosas más que también tienen que ver con la actividad editorial».

2. Els *novísimos*

El cas concret d'aplicació de tot aquest entramat en el qual volem detenir-nos són les crítiques aparegudes després de la publicació,

el 1970, de l'antologia poètica de Josep Maria Castellet *Nueve novísimos poetas españoles*. Com és sobradament conegut, l'obra es va enquadrar dins del debat, ja latent en aquells anys, entre realisme i formalisme, d'una manera especialment radical atès que, com es deu recordar, Castellet havia estat mitjançant *Veinte años de poesía española* i *La hora del lector* un dels màxims promotors i defensors de la literatura realista. Després de la publicació, tanmateix, de *Veinte años de poesía española* la seva tasca es va centrar sobretot en la crítica de la literatura catalana, editant obres com *Poesía catalana del siglo XX* (1963) o *Ocho siglos de poesía catalana* (1969), iniciant així una tasca inqüestionable en la difusió, defensa i normalització d'una literatura (l'escripta en català) que havia estat, quan no directament perseguida, almenys qüestionada i brutalment ignorada en les primeres dècades del franquisme. Aquest nou gir en les preocupacions teòriques de Castellet es va veure radicalment interromput amb la publicació dels *Novísimos*, la seva nova aportació a la detecció de tendències a nivell nacional. Tanmateix, i com es veurà més endavant, aquest treball anterior de l'antòleg sobre la literatura en català sí que influeix, d'alguna manera, en aquesta nova obra: dels nou poetes de l'antologia, quatre havien nascut a Barcelona (Vázquez Montalbán, Gimferrer, Azúa y Moix; les obres posteriors a l'antologia del segon estaran escrites, de fet, en català). Així mateix, la proposta estètica llançada per Castellet tenia com a punt de referència inevitable la ciutat comtal, que començava ja a configurar-se a finals de la dècada dels seixanta com la més oberta, cosmopolita i europeïsta d'Espanya. A més, aquesta diferenciació és també reflex de la progressiva centralització en els nuclis urbans de Madrid i Barcelona dels moviments culturals més significatius, ja aleshores organitzats des de petits grups de poderosa influència intel·lectual (avui ressona encara el clixé poderós de *gauche divine*⁵) que, tan sols uns mesos després de l'aparició dels *Novísimos*, van donar lloc a una agra polèmica començada a les pàgines de *Triunfo* però ràpidament estesa a altres mitjans de comunicació influents del moment. Aquesta discussió, que se centrava en el poder definidor del que ja aleshores era conegut com Escuela de Barcelona (i que, simplificant molt, podríem situar al voltant de Barral i Castellet), partia d'una acusació general contra les pràctiques d'un suposat «imperialismo catalán» (Luis, 1970: 35), derivant en qüestions en molts casos totalment extraliteràries. Tanmateix, va posar de manifest (i això sí que pot ser important en el tema que ens ocupa) la situació de tensió davant de la creixent polarització dels nuclis d'influència cultural, tal com queda reflectit en el següent article signat per l'Equipo Comunicación⁶, en què els autors intenten entendre el perquè d'aquest nou concepte d'imperialisme català:

En principio, existe una razón pedestre y perogrullesca (pero que en nuestro perogrullesco mundo cultural tiene su peso): los movimientos de subnormalismo, novísimos, Carnaval filosófico⁷, etc.; las actividades

NOTES

5 | Les publicacions a la premsa nacional amb motiu del recent decés d'Ana Maria Moix han tornat a posar d'actualitat el concepte, com resulta evident en el titular aparegut al diari *El País* «Muere Ana María Moix, poeta de la “gauche divine”» (http://cultura.elpais.com/cultura/2014/02/28/actualidad/1393608441_117527.html, última consulta 2/05/14)

6 | El 1970, l'Equipo Editorial Comunicación era compost principalment per Valeriano Bozal, Alberto Corazón i Ludolfo Paramio, i estava darrere de les obres —la majoria d'altres autors, però també el volum col·lectiu firmat pel mateix equip *Teoría práctica teórica* (1971)— aparegudes en la col·lecció *Comunicación* i publicades per Alberto Corazón.

7 | El terme «subnormalismo» al·ludeix aquí a l'obra experimental de Vázquez Montalbán *Manifiesto subnormal* (1970), de difícil classificació (i, d'altra banda, amb una forta càrrega crítica respecte als processos cosificadors i alienadors de la indústria cultural en l'individu). Així mateix, el *Carnaval filosófico* fa referència als nous plantejaments del pensador Eugenio Trías, part activa en tota aquesta polèmica, que cristal·litzaran en l'obra *Filosofía y Carnaval* (1971).

ínfimas de Tusquets, Anagrama, Lumen, Barral Editores, etc., son movimientos y actividades que aparecen en Barcelona y no tienen igual en la Meseta, aunque en la Meseta pueda haber innovadores y pretendidos novísimos, pero siempre aislados y no como grupo representativo. [...] Ahora bien, ni éste ni hipotéticas referencias al catalanismo (que ocasionalmente se producen) dan razón de los ataques (imperialismo cultural, esnobismo, etc.) que se están produciendo. (Equipo Comunicación, 1970: 55-56)

En qualsevol cas, l'aparició de l'antologia, com dèiem, va despertar una gran controvèrsia al relacionar-se, immediatament, amb les anteriors obres de l'antòleg (cal no oblidar que, malgrat que la primera edició de *Veinte años de poesía española* data del 1960, Castellet va reeditar —i per tant s'entén que la va revalidar— l'obra cinc anys després, amb el títol *Veinticinco años de poesía española*). En aquest sentit, part de la polèmica que va aixecar va encaixar perfectament amb l'afartament existent enfront d'un dogma realista que havia succeït en una sort de producció en cadena d'una literatura fàcilment classificable i consumible, però de qüestionable valor estètic⁸. Tanmateix, aquí no ens ocuparem de les controvèrsies literàries despertades per l'antologia, ja abordades i estudiades en gran mesura, sinó d'aquelles altres crítiques també suscitées per aquesta i en les quals es denunciava el que el volum confeccionat per Castellet tenia d'estratègia comercial, producte de consum i, en definitiva, evident reflex del que ja s'anomenava *indústria cultural*.

La primera menció explícita a l'antologia de Castellet com a producte de la indústria cultural apareix en la revista *Triunfo* abans que la pròpia obra sigui publicada. A finals del 1969 Eduardo García Rico publica una nota en aquesta mateixa revista que afirma que Castellet «prepara el lanzamiento de una nueva escuela literaria» (García Rico, 1969: 54). Com a resposta, a penes un mes després, apareix en la secció de cartes dels lectors un text, firmat pels poetes Aníbal Núñez i Julián Chamorro Gay, en el qual s'afirma això:

Parece que los Planes Económicos de Desarrollo también afectan, en su léxico y modelos neocapitalistas, a los más diversos quehaceres estéticos. Y así venimos observando, con sorpresa -perdón- un tanto carpetovetónica, cómo se fabrican productos artísticos con los más refinados métodos (exiliados que vuelven, inflación de premios literarios, grandes complejos editoriales...) de lo que Adorno ha llamado «industria cultural». Vientos renovadores han comenzado a soplar, de la noche a la mañana, por todos los recovecos de nuestra literatura. La invasión de la novela hispanoamericana, con un mercado desusado de lectores, parece ser el más aparente punto de partida de esta carrera por el «nivel europeo». (Núñez y Chamorro, 1970: 39)

2.1. La normalització del panorama cultural

D'aquesta manera, els autors no identifiquen com un fenomen aïllat l'aparició de *Nueve novísimos poetas españoles*, sinó que

NOTES

8 | Les següents declaracions d'Alfonso Grosso, considerat un dels màxims exponents de la narrativa realista durant aquell període, donen idea de fins a quin punt la situació del debat (a l'entorn del realisme, però també entorn dels nuclis de poder cultural) era fins i tot violenta a principis de la dècada dels setanta: «Los años han demostrado que aquello [el realismo social] tampoco podía ser el camino. Es culpa de ciertos mandarines de la izquierda. Sí, claro que existía —y existe— una dictadura de la derecha. El señor Castellet, que ahora defiende lo *camp*, fue el que de alguna manera se sacó de la manga aquel numerito, y era dogmático e inflexible hasta límites increíbles. Entonces, desde posturas de la izquierda, aprovechándose de lo más digno que puede tener la izquierda, se montó un tablado comercial. Ya les digo hasta qué punto existió la dictadura, que había que ser tan austero como un castellano o tan decadente como un catalán, para que un andaluz pudiera hacer literatura en Castilla o Cataluña, porque toda esa floritura nuestra, de Andalucía, igual de la que tienen los latinoamericanos, entonces no pegaba en absoluto» (Tola de Habich, 1971; 186).

aquesta obra queda aquí enquadrada dintre d'una manera general de funcionament de la literatura que sorgeix, com es reflecteix en el text, exemplificat per certs aspectes: els premis literaris, el fenomen mediàtic i a l'empara del règim de la tornada dels exiliats o el *boom* de la novel·la hispanoamericana. La crítica de Núñez i Chamorro, per tant, dóna a entendre que s'està produint una aparent modernització del panorama cultural, orientada a difondre de cara a l'exterior una imatge de normalització que resulta completament falsa. En aquest sentit, era molt important assumir determinades postures internacionalistes, calcs de models que ja havien estat exitosos a Europa i que tenien un halo avantguardista, per reflectir que la situació a Espanya estava canviant significativament, almenys pel que fa a la producció cultural. L'antologia de Castellet se situaria dins d'aquest model, amb la qual cosa, lluny de ser renovadora o rupturista en els seus plantejaments, quedaria deslegitimada pel fet de ser en realitat una maniobra efectiva de mercat amb la qual vendre un producte necessari per a aquest rentat d'imatge. Cal no oblidar, a més, que el mateix títol remet directament a *I novísimi. Poesie per gli anni 60'*, influent antologia poètica apareguda a Itàlia el 1961, que recollia la poesia rupturista que s'estava publicant en la important revista poètica *Il Verri*. Els freqüents contactes de Castellet amb el país italià (Castellet, 1988) així com l'estreta col·laboració editorial entre Barral i Einaudi⁹, responsable de la segona edició de l'antologia italiana, esborrarien qualsevol dubte respecte al coneixement, per part de l'antòleg i de l'editorial, de l'existència i rellevància de l'obra. No és escabellat per tant suposar que l'elecció del títol de *Nueve novísimos* no va ser casual i que, d'alguna manera, remetia a aquella altra obra i, també, a processos avantguardistes europeus d'un calat i una importància més gran del que el cas espanyol suposava.

És per això que Núñez i Chamorro situen l'aparició de *Nueve novísimos poetas españoles* com una conseqüència dels plans d'estabilitat i desenvolupament i del projecte de convertir Espanya en un país neocapitalista (o si no, almenys, aparentar-ho). Amb tot, semblen sumar-se a la posició que relaciona l'anomenada Ley Fraga (la Ley de Prensa e Imprenta del 1966) amb tot un projecte més general, encapçalat pel mateix ministre, que pretenia promoure una visió d'Espanya exportable a l'exterior, fomentant el turisme fins al punt que arribés a convertir-se en un dels motors econòmics del país. No deixa de cridar l'atenció que el concepte, tan repetit avui, de la *marca España* aparegui en aquest moment ja vinculat al *d'indústria cultural*¹⁰.

A més d'aquesta relació explícita entre els interessos polítics i el fenomen dels *novísimos*, un segon aspecte d'interès en aquestes crítiques seria el vinculat amb aspectes estètics. La qüestió que es posarà en entredit és on i qui dictamina les modes literàries, les catalogacions d'autors que apareixen en el mercat com a

NOTES

9 | Un bon exemple d'aquesta relació és el recentment restaurat Premi Internacional Formentor, que en la seva primera època (entre el 1961 i el 1967) premiava obres d'autors internacionals que automàticament eren traduïdes i publicades per les cases editores convocants, de prestigi indiscutible. Segons una nota apareguda l'1 de setembre del 1960 en el número 200 de *La Estafeta Literaria*, els convocants de la primera edició serien els següents: Giulio Einaudi, Heinrich Leding Rowohlt, George Weidenfeld, Barney Rossett, Carlos Barral, Víctor Seix i Gallimard.

10 | En aquest sentit, podria establir-se un paral·lelisme entre aquesta funció política de la cultura i l'estudiat procés d'exportació i acceptació de les avantguardes pictòriques espanyoles al llarg dels anys cinquanta (Marzo, 2007); salvant les distàncies, en ambdós casos trobaríem un interès del règim per legitimar-se de cara a l'exterior a través d'una aparent normalització artística i cultural.

indiscutibles i que orienten el lector-consumidor cap als productes que li han d'interessar.

2.2. La generació i legitimació de les modes culturals

En aquest sentit, tindrà una gran importància la incorporació de certs elements teòrics legitimadors, tant en el pròleg de Castellet com en algunes de les poètiques, a través dels quals el nou fenomen editorial pretendria constituir-se com a producte «modern»; tanmateix, en ser assumits de manera immediata i acrítica, aquests models queden en bona mesura desproveïts del seu veritable contingut.

En el pròleg que antecedeix l'antologia, el crític Josep Maria Castellet fixa certs referents a partir dels quals elaborarà el discurs de legitimació de la nova poesia que presenta, destacant Roland Barthes, Susan Sontag, Umberto Eco o Marshall McLuhan. Prenent certs elements descontextualitzats d'aquests autors (el *camp*, el mite en la cultura de masses, la cultura tàctil) i tractant d'incorporar-los, desarticulats, a un context diferent, el crític català no fa sinó apropiat-se de certs clixés que en el mercat editorial europeu ja han conformat categories consolidades i pretendre adequar-los a la situació d'Espanya. En el cas de Barthes, Castellet diu que pren d'ell el concepte de «mite» en la cultura de masses, però renuncia a la seva potencialitat crítica a l'afirmar paral·lelament que és alienador (seguint el teòric francès) i, alhora, alliberador. Aquesta confusió (més que contradicció) entre termes oposats es repeteix al llarg de tot el pròleg i sembla ser resultat del difícil equilibri que el crític vol mantenir entre, d'una banda, una posició moderna, cosmopolita, que ell considera que ha de ser frívola i despolititzada i, de l'altra, el contingut crític d'alguns dels autors que utilitza per recolzar-la. Un altre bon exemple és l'ús del *camp* a Sontag, del qual Castellet pren el sentit de la no-distinció entre objecte únic i de producció massiva (cosa que apareix efectivament en els poemes de l'antologia). Tanmateix, assumir-ho acríticament implica també acceptar com a característica una sensibilitat pop despolititzada (Sontag, 1996: 372), que difícilment pot identificar-se amb autors com Vázquez Montalbán o Panero.

Si tenim en compte el catàleg editorial, primer de Seix Barral i més tard de Barral Editores, i ens aturem en els autors estrangers publicats, es pot comprovar fàcilment com Castellet se cenyeix a un cànon d'autors que ell mateix (o el seu cercle més proper) havia contribuït a introduir i difondre a Espanya; amb això, tot quedaria enquadrat dintre d'una mateixa estratègia comercial, en la qual els autors emprats al pròleg satisfarien una demanda de mercat prèviament configurada.

Pel que fa a les poètiques i als poemes dels autors antologats, els referents culturals podrien entendre's des de dues perspectives

diferenciades. D'una banda, hi ha les que estan més vinculades al *camp*, com abans hem mencionat, l'ús de les quals tindria la mateixa finalitat que vèiem respecte al pròleg de Castellet: transformar l'obra en un producte vistós segons els cànons imperants. D'altra banda, apareixen models literaris com Kavafis o Pound a través dels quals es pretén adquirir un prestigi intel·lectual, igualar-se a la producció europea i, en definitiva, legitimar-se a través de la cita. Félix de Azúa ho expressa irònicament d'aquesta manera:

Pero de repente entré un cenáculo literario. Era en Madrid y yo era mayor de edad. Sucedió que todos éramos estudiantes mal cobijados en pensiones del barrio de Salamanca y solíamos almorzar en el mismo lugar. Yo oía, hacia el fondo de la tasca, un canto de sirenas que consistía, sobre todo, en una letanía de la *kulchur* —«¡Octavio Paz, Wallace Stevens, Paul Jean Toulet, George Eliot!», me decían aquellas voces—, de modo que un día me acerqué al lugar con un ostentoso «¡Lezama Lima! » bajo el brazo. Fui inmediatamente adoptado. (Castellet, 2007: 134)

El recurs constant als autors que menciona Azúa, com a forma de legitimació estètica i proposta per abandonar el recalcitrant panorama literari espanyol, agafa quasi més importància en aquests poetes que la referència als mitjans de cultura de masses, cosa que per a Castellet té un paper central en el pròleg. Això és així fins al punt d'incórrer diverses vegades en la contradicció d'afirmar, d'una banda, l'absència de referències intel·lectuals en els *novísimos*, sent substituïts per icones o mites de la cultura de masses, per constatar altres vegades la presència de noms com Eliot o Fitzgerald. Tanmateix, i sembla ser que malgrat l'entossudiment del crític català, les referències citades pels poetes anaven més en la línia que suggereix Azúa, és a dir, en la configuració d'un prestigi intel·lectual «a l'europea» en detriment dels desgastats esquemes i referents del realisme.

El marcat caràcter normatiu de l'antologia de Castellet sembla clar des que García Rico parlés, com acabem de veure, de «nueva escuela» fins i tot abans que el volum fos publicat. La denúncia de Núñez i Chamorro se centra també en la idea que els criteris d'elaboració de *Nueve novísimos poetas españoles* són completament extraliteraris i estarien marcats i configurats des de dalt, atenent a interessos que Chamorro Gay va definir en una ressenya publicada a la revista *Álamo* com a «bien económico o de conservación de poder aristocrático-intelectual» (Chamorro Gay, 1970: s/n). Antonio Martínez Sarrión, un dels poetes que apareixen en l'antologia, també prevenia ja el 1970 contra aquestes manipulacions del criteri estètic, aquesta vegada els mateixos escriptors incorporats a la tendència *novísima*:

En el caso de los novísimos, ya que parece obligado, por ahora, esta etiqueta para referirse a un grupo que jamás lo fue y en todo caso

estaba desintegrándose antes de lanzado, lo que pienso es que algunos de ellos, no necesariamente recogidos en la antología, no sé hasta qué punto son conscientes de una manipulación del gusto a través de los modelos propuestos o, mejor, impuestos por mediación de la industria cultural de una incipiente sociedad de consumo bastante desarrollada en los niveles sociales y urbanos en que se mueven estos poetas. El sistema tiende a implantar, a niveles muchas veces subliminales, pautas ideológicas y de comportamiento que le favorecen, y el escritor tiene que ser consciente de esto lo más posible, so pena de perder de vista la totalidad y, por tanto, de ser inauténtico con su época, de no expresarla válidamente. (Martínez Sarrión, 1970: 58)

És significatiu que el mateix any de la publicació de l'antologia un dels poetes que s'hi hauria de veure representat s'hi refereixi amb un to tan crític. No només perquè posi en dubte (com, d'altra banda, faran també la majoria dels antologats) l'existència real d'un grup poètic, sinó per assumir com a inevitable, en un període tan breu de temps, la categoria de *novísimo*. Ahora, la cita de Martínez Sarrión fa referència als poetes que ja s'adjudicaven aquesta etiqueta recent elaborada, exemplificant el poder editorial no només de *Nueve novísimos*, sinó més aviat del lloc de mercat ja existent que aquesta antologia semblava legitimar.

Un últim aspecte relacionat amb aquestes qüestions seria la vinculació d'aquestes tendències aplicables a la literatura amb aquelles que definirien altres sectors i que presenten trets significatius en comú. Amb això, es posa de manifest el caràcter programàtic d'aquestes tendències. A propòsit d'això, Chamorro Gay afirmaria això en la ja esmentada ressenya de la revista *Álamo*:

En otro sentido es evidente la revalorización del modernismo y los procedimientos surrealistas que, válidos en su tiempo, su mimetismo actual resulta nostálgico y sospechoso, sobre todo por la existencia de un enorme tinglado mercantil que desde la moda femenina hasta la decoración administra en su beneficio gustos y objetos tan *camp* como la sensibilidad a que responde este tipo de poesía comentada. (Chamorro Gay, 1970: s/n)

El que l'antologia de Castellet representa en poesia seria, per a Chamorro, poc més que un objecte decoratiu, inspirat pels mateixos clixés que imperaven en els moderns béns de consum. Aquesta idea, també defensada per Claudio Rodríguez (García Rico, 1970: 61), és un altre dels elements propis de la indústria cultural, en equiparar tot producte cultural a la resta de béns fungibles, tots orientats per imposicions de mercat. Seguint aquest argument, podria afirmar-se que l'antologia de Castellet no tindria realment contingut¹¹. I seria així perquè, independentment del valor dels poetes antologats, l'antologia com a producte cultural omple un lloc de consum que s'havia generat prèviament. El fet que, com ja hem dit anteriorment, bona part dels autors antologats fossin catalans contribuïa també a reforçar poderosament aquesta idea: l'obertura

NOTES

11 | La irrellevància del contingut concret en les produccions de la indústria cultural és un dels aspectes clau en la caracterització d'Adorno i Horkheimer: «El caràcter de montaje de la industria cultural, la fabricación sintética y planificada de sus productos, similar a la de la fábrica no sólo en el estudio cinematográfico, sino virtualmente también en la recopilación de biografías baratas, investigaciones noveladas y los éxitos de la canción, se presta de antemano a la publicidad: en la medida en que el momento singular se hace indisoluble del contexto y fungible, ajeno incluso técnicamente a todo contexto significativo, puede prestarse a fines externos a la obra misma» (Adorno y Horkheimer, 2007: 208). Aplicant aquesta afirmació al context que ens ocupa, el significat real, publicitari, aliè al contingut concret de l'antologia, estaria carregat dels valors de promoció d'obertura de la cultura i generació d'espais comercials que s'ha anat explorant al llarg del text.

representada per la ciutat de Barcelona s'oposava a un model castellà i auster¹² que havia quedat associat al model realista (cal no oblidar que durant aquest període aquests autors van quedar ràpidament desqualificats com a «generación de la berza»), enfront de l'exemple, més burgès i industrialitzat, que es configurava ara com un reflex de la influència europea. En aquest sentit, el que es ven, més que poesia, és un sentiment de modernitat, d'obertura i de superació als seus protoconsumistes lectors, desitjosos d'una nova sensació de cosmopolitisme que ja començava a configurar-se i establir-se com a categoria comercial.

A fi que tot això funcioni, com va assenyalar uns anys més endavant Jenaro Talens (Talens, 1989: 17), és fonamental la figura de pes de l'antòleg. Josep Maria Castellet, el 1970, comptava amb prou difusió mediàtica per poder legitimar amb la seva firma qualsevol proposta literària. Sumat al fet que el llibre aparegués publicat per Carlos Barral en la seva nova editorial es donaven els elements per convertir l'obra en canònica des del mateix moment (o fins i tot abans, com s'ha vist) de la seva aparició a les llibreries. En relació amb aquest problema, és oportú recordar aquí una carta que Franco Fortini va escriure el 1970 a Josep Maria Castellet, inclosa per l'editorial Península en la reedició de l'antologia del 2007 i agafada de l'arxiu personal del crític català:

Si hay algún error —y, sinceramente, no puedo juzgar el fondo de la cuestión—, no está en lo que usted piensa, es decir en no haber llevado lo bastante lejos la visión crítica; está, quizá, en haber aceptado *desde el principio* una categorización (de edad, de tendencia, de grupo) que es precisamente la más apetitosa para esa *Kulturindustrie* que, como editores o colaboradores de la edición, conocemos demasiado bien. Eco, por ejemplo —cuya amplitud de conocimientos y cuya lucidez de inteligencia respeto—, y otros muchos menos inteligentes y preparados que él han optado por alimentar a la bestia, es decir por participar de su poder. ¿Pero nosotros? ¿De qué poder tenemos nosotros derecho a participar? ¿De dónde nos vienen los sufragios mudos —los más severos, los que no perdonan— en cuyo nombre declaramos, hace veinte o treinta años, nuestro derecho a la palabra? (Castellet, 2007: 273)

Si bé el text abans esmentat de Martínez Sarrión cridava l'atenció sobre la responsabilitat dels autors a l'hora d'assumir, o no, l'ús que es pogués fer de l'obra amb fins merament comercials, la carta de Fortini reprèn indirectament aquesta qüestió a l'hora de considerar el paper de l'editor. L'acusació directa del poeta i crític italià evidencia, alhora, el significat de l'ús de referents per part de Castellet per legitimar la novetat i necessitat de la seva antologia. La utilització del terme (aquí en alemany, cosa que pot aclarir dubtes sobre la seva procedència) de *kulturindustrie* posa en relleu el caràcter mercantilitzat d'una antologia que, en la seva apropiació de referents teòrics estrangers, però també de recursos avantguardistes, adquireix un caràcter

NOTES

12 | Es pot recordar, respecte a les connotacions locals de la literatura realista, la cita d'Alfonso Grosso en la nota al peu número 8.

autocolonitzador, en el sentit d'una imposició d'elements estranys a la pròpia cultura que, sense ser adequadament digerits, tenen tan sols una funció d'artifici, de vernís modernitzador i legitimador. Amb tot això, apareix clarament exemplificat un camí per venir de la cultura nacional en el qual la producció, la distribució i l'ús dels productes culturals passaran a estar cada cop més regits per mers criteris de mercat.

Bibliografía

- ADORNO, Th. W. (2012): «Sobre la música popular» en Rodríguez Ferrándiz, R. (coord.), *La polémica sobre la cultura de masas en el periodo de entreguerras. Una antología crítica*, Valencia: Publicaciones de la Universidad de Valencia, 217-260.
- ADORNO, Th. W. Y Horkheimer, M. (2007): *Dialéctica de la Ilustración*, Madrid: Trotta.
- CASTELLET, J. M. (1957): *La hora del lector*. Barcelona: Seix Barral.
- CASTELLET, J. M. (1988): *Los escenarios de la memoria*. Barcelona: Anagrama.
- CASTELLET, J. M. (2007): *Nueve novísimos poetas españoles*, Barcelona: Península.
- CASTELLET, J. M. y MOLAS, J. (1963): *Poesía catalana del siglo XX*. Barcelona: Edicions 62. 1980.
- CASTELLET, J. M. y MOLAS, J. (1969): *Ocho años de poesía catalana*. Madrid: Alianza Editorial.
- CHAMORRO GAY, J. (1970): «Nueve novísimos poetas españoles», *Álamo, Revista de poesía*, mayo-agosto, s/n.
- EQUIPO COMUNICACIÓN (1970): «Otra alternativa cultural». *Triunfo*, nº 434, 55-57.
- GARCÍA RICO, E. (1969): «Castellet: Nueva Escuela», *Triunfo*, nº 392, 54.
- GARCÍA RICO, E. (1970): «Claudio Rodríguez. El hombre que escribía al caminar» (entrevista), *Triunfo*, nº 434, 61-62.
- GIULIANI, A. (1961): *I Novissimi. Poesie per gli anni Sessanta*, Rusconi e Paolazzi: Milano.
- LUIS (1970): «El imperialismo cultural catalán». *Triunfo*, nº 427, 35.
- MAISO, J. (2009): «Theodor W. Adorno en castellano. Una bibliografía comentada», *Constelaciones. Revista de Teoría Crítica*, nº 1, 51-71.
- MARTÍNEZ SARRIÓN, A. (1970): «Mesa redonda sobre poesía», *Cuadernos para el Diálogo*, número extraordinario XXIII: Literatura española a treinta años del siglo XXI, 53-60.
- MARZO, J. L. (2007): *Art modern i franquisme : els orígens conservadors de l'avantguarda i de la política artística a l'Estat Espanyol*, Girona: Fundació Espais.
- NÚÑEZ, A. y CHAMORRO GAY, J. (1970): «Cultura e industria», *Triunfo*, nº 397, 41-42.
- SONTAG, S. (1996): *Contra la interpretación*, Buenos Aires: Alfaguara.
- TALENS, J. (1989): *De la publicidad como fuente historiográfica*, Valencia: Centro de Semiótica y Teoría del Espectáculo. Universitat de València & Asociación Vasca de Semiótica.
- TOLA DE HABICH, F. y GRIEVE, P. (1971): *Los españoles y el boom. Cómo ven y qué piensan de los novelistas latinoamericanos*. Caracas: Editorial Tiempo Nuevo.
- TRÍAS, E. (1971): *Filosofía y Carnaval*. Barcelona: Anagrama.
- VÁZQUEZ MONTALBÁN, M. (1970): *Manifiesto subnormal*, Barcelona: Kairós.
- VV. AA. (1969): *La industria de la cultura*. Bozal, V. (ed.). Madrid: Alberto Corazón Editor.
- VV. AA. (1969a): *Reflexiones ante el Neocapitalismo*. Vázquez Montalbán, M. (ed.). Barcelona: Ediciones de cultura popular.
- VV. AA. (1969b) *España: ¿una sociedad de consumo?* Míguez, A. (ed.). Madrid: Guadiana de Publicaciones.

#11

KULTURA MERKANTZIA GISA. *NOVÍSIMO*-AK KULTURA INDUSTRIAREN IKUSPEGI ADORNIARRETIK

María Ayllón Barasoain

Universidad de Salamanca

Ilustrazioa || Raquel Pardo

Itzulpena || Olatz Mitxelena

Artikulua || Jasota: 06/12/2013 | Komite zientifikoak onartuta: 05/05/2014 | Argitaratuta: 07/2014

Lizentzia || 3.0 Creative Commons lizentzia Aitortu - ez merkatarizarako - lan eratorririk gabe



Laburpena || Literaturaren esparruaren inguruko ikerketa kritiko batek inplikazio politikoak, ekonomikoak eta aginteari dagozkionak azpimarratzen dituen analisirako erreminten bidez hurbiltzea eskatzen du, horiek baitira sarritan eredu eta kanon kulturalen eraketan nagusitzen direnak. Ildo horretan, ondorengo testuak espainiar paisaian garrantzi handia izandako fenomeno editorial bati ekitea du helburu, *Nueve novísimos poetas españoles antología* poetikoari, alegia. Kultura industriaren kontzeptu adoniarraren perspektibatik abiatzen da, ez soilik filosofo alemaniarrek proposatutako teoria onartuta, baizik eta frankismo berantiarreko paisaia nazionalerako erabilera konkretuak ere kontuan hartuz.

Gako-hitzak || Poesia espainiarra | Kultura kritika | Novísimo-ak | Theodor W. Adorno | Kultura industria

Abstract || A critical investigation into the literary field necessarily implies an approach employing analytical tools that highlight the political, economic and domination implications often prevalent in the configuration of the canon and accompanying cultural models. In this sense, this paper proposes an approach to a publishing phenomenon of great relevance in the Spanish panorama, the poetic anthology *Nueve novísimos poetas españoles*; this analysis departs from the perspective of the Adornian concept of cultural industry, not only taking into account the theoretical meaning proposed by this German philosopher but also considering its specific uses in the national panorama of the late Francoist regime.

Keywords || Spanish poetry | Cultural critic | *Novísimos* | Theodor W. Adorno | Cultural industry

0. Sarrera

Orainari buruzko hausnarketak ezinbestean memoria ariketa bat dakar berarekin, zenbait fenomenoren arrazoiak eta, batez ere, horiek definitzen eta legitimatzen dituzten zenbait egiturarenak ulertzeko. Horrelakoak argitzen saiatzea bereziki nekeza egiten da literaturari lotutako gaiez aritzean, esanahi ugari hartzen baitituzte, ez obrek soilik, baita horietaz arduratzen diren sistema teorikoek ere. Era berean, Espainiako prozesu demokratizatzailea aztertzean ezinbestean hartu behar da kontuan diskurtso literarioari buruzko ikerketa hau, izan ere, garai horretako baketze ikonoen, baita kultura berri baten birsortzearen mitoen atzean ere, prozesu zaharragoekiko lotura ezkututzen da, kasu askotan gainditu gabea ez ezik, betikotua ere izan dena. Literatura ikerketara kulturaren kritikaren ikuspegitik hurbiltzeak esplizitua edo inplizitua izan den botere jardunaren zenbait mekanismo argitzea ahalbidetuko luke, literatura ofizialaren eta kontzepzio nazionalaren beraren kanonak eta funtzionamendurako ildoak zehaztuz. Era honetan, frankismoaren azken urteetako kultura espainiarrari hurbilketa arretaz egiteak agerian uzten du bazela sormenerako, zabalpenerako eta kontsumorako egitura finko bat, kultura industria gisa deskribatzen eta kritikatzeko hasia zena, nahiz eta behin eta berriz errepikatu Trantsizioak muturreko aldaketa bat egina zuela kulturaren esparruan. Testuinguru honen baitan, *Nueve novísimos poetas españoles* antologia poetikoaren kasua har liteke botere erlazioen formulazio berri baten eredu kanoniko gisa, garai honetatik aurrera erabat merkaturatuak eta, hein handi batean, garai honetatik aurrerako kultura ekoizpenaren ildoak zehaztuko dituztenak.

1. Kultura industria Espainian

«Kultura industria» kontzeptua, jatorrian zuen karga kritikoa galduta, denborarekin eta testuinguruekin balioa galtzen duten termino teoriko horien adibide egokia da. Horregatik, funtsezkoa da garapen hori arakatzea, lehenik eta behin, esanahia nola, zergatik eta zein momentutan galtzen den ulertzeko eta, bigarrenik, kontzeptua oraindik hasierako ikuspegitik erabilgarria ote den argitzeko. «Kultura industria» kontzeptuaren kasuan ikerketa honek zentzu osoa izango luke, instituzioek nahiz hainbat kultura arlotako ordezkariak eurek kulturaren egoerari buruz hitz egiteko noiznahi erabiltzen duten termino bilakatu da eta¹.

Espainian kontzeptu honen erabilera pasa den mendeko 60ko hamarkadaren amaieran hasi zen ohiko samar egiten. Horrek esan nahiko luke, alde batetik, egile espainiarrek, momentu horretatik aurrera, kontzeptu hori erabiltzen duten pentsalariei buruzko ezagutza

OHARRAK

1 | Kontzeptu honek Hezkuntza, Kultura eta Kirol Ministerioan duen paper garrantzitsua bere webgunean agerian geratzen da: <http://www.mcu.es/industrias/> (azken kontsulta 14/10/05).

teorikoa badutela Adornorenaz gainera (Umberto Ecoena eta Dwight McDonaldena², kasu) eta, beste alde batetik, pentsa genezakeela badaudela testuinguru kultural horretan zenbait elementu marko teoriko horren baitatik deskribatu eta aztertu litezkeenak. Espainian kultura industriari buruzko hausnarketa politika eta ekonomia kontuan hartzen dituen azterketa zabalago batekin batera joango da, kontzeptu honen erabilera justifikatuko lukeena, batik bat honako bi puntu hauek oinarrituz: lehenik, 60ko hamarkada amaierako Espainia gizarte neokapitalistatzat har ote litekeen eta, bigarrenik (eta lehenengo puntuarekin hertsiki lotuta), kontsumo gizartetzat har ote litekeen³. Bi auresuposizio hauek (neokapitalismoa eta kontsumo gizartea) kultura industriarekin erlazionatzen dituzten motiboez argiak dirudite. Soil-soilik Adorno jarraitzen badugu, «kultura industria» kontzeptua 1944an sortu zen, Ameriketako Estatu Batuetako erbestealdi garaian eta, doktrina ekonomiko fordien aplikazioaren eraginez, kontsumo orokortuaren lehenengo faseetan bete-betean sartutako gizarte batekin kontaktuan. Baldintza horiek funtsezkoak dira kultura kontsumorako produktu bat gehiago balitz bezala ulertua izaten hasteko, kultura adierazpide guztiak eta produktu horien kontsumitzaileak sailkatzen ziren maila ezberdinak barnebiltzen zituen mekanismo konplexu batean barneratuta egonik produktu hori. Adornok eta Horkheimerrek modu honetan deskribatzen dute funtzionamendu hau 1944an erabat finkatuta uzten duen prozesua:

El cine y la radio no necesitan ya darse como arte. La verdad de que no son sino negocio les sirve de ideología que debe legitimar la porquería que producen deliberadamente. Se autodefinen como industrias, y las cifras publicadas de los sueldos de sus directores generales eliminan toda duda respecto a la necesidad social de sus productos (Adorno eta Horkheimer, 2006: 166).

Kontzeptu hau hain zabala izanik —espazio mugak direla eta ezin luza gaitzke hemen—, kapitalismoaren garapen maila jakin bati lotutako dinamika bat inplikatu luke, eta ez soilik ekoizpenerako eta zabalpenerako industria moduak erabiltzen hastearen ondorioari lotutakoa. Hobeto esanda, kultura egitura bere maila guztietan desegitea ekarriko luke: arte serioa delakoaren maila gorenetatik hasita, masen kulturak erabilitako produktuek determinatutako sozializatzeko oinarritzko moduetaraino⁴. Era horretan, kultura industriak, azal-azaletik begiratu, kultura produktuen erabilera balioa erabat deuseztatzea ekarriko luke, kanbiorako balio eskusiboaren mesedetan. Horrela, ekoizpen sistema kapitalistak guztiz antolatutako norbanakoaren bizitzako elementu bat gehiago bihurtzen da; prozesu hori, bistan denez, ordaindutako lan denborarekin hasten da. Hori horrela izanik, kultura industriak itxuraz denbora horren aurkakoa litzatekeen denboraren, hau da, denbora librearen, zati handi bat taxutuko luke, bere dinamikak langilearen bizitzako momentu guztietan errotuta utziz (jarduera frenetiko eta irrazionala, eta etengabeko kontsumoa, ekoizpenari hertsiki lotutako

OHARRAK

2 | Garai honetan zailtasun handiak egonik argitaletxeentzat, kontzeptuaren inguruko testuak 60ko hamarkadako nolabaiteko irekitasunean hasi ziren azaltzen (ikus Maiso, 2009). Horrek esan nahi du irakurle espainiarrari garai beretsuan eskaini zitzaizkiola Adornoren kultura industriaren kontzeptua (eta ez *Dialéctica de la Ilustración*-en zehaztuta agertzen den eran, Espainian ez baitzen argitaratu 1994ra arte, baizik eta *Prismas* edo *Notas sobre literatura* lanetan agertzen den modu nahasiago horretan; biak 1962an agertuak) eta Umberto Eco hartaz «apokaliptiko» gisa egiten duen deskribapena, adibidez (Eco, 1968). Gainera, *lowbrow*, *midbrow* eta *highbrow* kontzeptuek izan zuten eraginak, Dwight MacDonalden lana itzultzearekin esker (ZENBAITEN ARTEAN, 1969a) azkar zabaldu baitziren gure herrialdean, baldintzatu egin zuen harrera hori ere. Beraz, kontuan hartu behar da —«kultura industria» terminoaz aldi honetako egile espainiarrek egin duten erabilera baloratzerakoan— kontzeptu horretan pentsalari ezberdinen ikuspegi ezberdinak txirikordatzen direla askotan, zehaztasunik eta mugarik gabe.

3 | Kezka hauek ageriko egiten dira, adibidez, hainbat bilduma liburukitan, *Reflexiones ante el neocapitalismo* (ZENBAITEN ARTEAN, 1968) eta *España, ¿una sociedad de consumo?* (ZENBAITEN ARTEAN, 1969b).

4 | 30eko hamarkadan Adornok oraindik ere kasu askotan estrapolagarria den moduan teorizatu zituen masen kulturako musikan funtzionatzen duten onartze eta identifikazio mekanismoak (Adorno, 2012).

osagai bat balitz bezala). Prozesu honen guztiaren bidez, hortaz, kulturen ahalmen emantzipatzailea zuen hori, hausnartzailea, kontzientzia kritikoa eratzekoa, eta errealtatera hurbilpen egokiago bat egiteko hori, desitxuratzen da, eta edukia begiratzen ez zaien produktuen salerosketaren egitura bihurtzen da. Kultura produktu horiek kontsumitzeak, alde batetik, estatusa baieztatzea ahalbidetzen du eta, bestetik, merkatuak ongi baino hobeto sailkatutako eta finkatutako sozializazio modu batzuk garatzea.

Horren guztiaren ondorioz, hausnarketa hauei lotuta joan ziren Espainian kontzeptuaren lehenengo erabilerak, askotan artesenal-industrialaren arteko bereizketa dikotomiko faltsua barneratuz, gure herrialdean kultura industria bat gauzatu ahal izateko testuinguru orokor bat ba ote dagoen ikertzeko asmoz. Valeriano Bozalek, *La industria de la cultura* liburukiari egindako sarreran, 1969an agertua, honako baieztapena egin zuen:

Hasta hace poco tiempo un libro como *La industria de la cultura* carecía de sentido en nuestro país o poseía sólo el de responder a un prurito de erudición o de información. No había industria de la cultura, ésta era obra artesanal y como tal se enjuiciaba. La operatividad del concepto «industria de la cultura» parecía nula. Sin embargo, de un tiempo a esta parte las cosas han cambiado: el auge de la televisión, la ediciones populares, las enciclopedias por fascículos, las fotonovelas, etcétera, son fenómenos de cultura popular producidos por una actividad industria (ZENBAITEN ARTEAN, 1969a: 8).

Une horretatik aurrera, hortaz, Bozalek aipatutako aldaketak eta horiek kulturaren funtzionamenduan duten eragina aintzat hartzen zituzten testu kritikoak agertzen hasi ziren. Nahiz eta ez dugun sakonduko autore espainiar askok argumentu eta azterketa horiez egiten duten erabilpena, garrantzi gehien duten izen batzuk aipa genitzake, auzi horiekiko oso kritiko agertu izan direnak: Manuel Vázquez Montalbán, Valeriano Bozal eta Equipo Editorial Comunicación, Eduardo Chamorro, Pedro Altares edo Antonio Martínez Sarrión. Kontzeptua zenbateraino barneratuta dagoen ikusteko 1972ko argitalpen berezi bat ere aipa liteke, *Cuadernos para el Diálogo*, XXXII. alea, honako izenburua zuena: «Que trata de los libros y su industria, las censuras, las culturas –la establecida y la por establecer– clases sociales, ideologías, y algunas cosas más que también tienen que ver con la actividad editorial».

2. *Novísimo*-ak

Baina José María Castelleten *Nueve novísimos poetas españoles* poesia antologiaren argitalpenaren (1970) ondorengo kritiketan geratu nahi dugu, egitura teoriko hau guztia ikusten den kasu bat baita. Aski ezaguna denez, lana urte haietan jada ezkutuan zegoen

errealismoaren eta formalismoaren arteko eztabaidan bereziki muturrekoa zen jarrera hartuta kokatu zen, gogoratuko denez, Castellet *Veinte años de poesía española* eta *La hora del lector* lanen bidez literatura errealistaren aldeko bultzatzaile eta defendatzaile handienetarikoa izana baitzen. Alabaina, *Veinte años de poesía española*-ren argitalpenaren ondoren, literatura katalanaren kritikan zentratu zuen nagusiki bere lana, *Poesía catalana del siglo XX* (1963) edo *Ocho siglos de poesía catalana* (1969) bezalako lanak argitaratuta. Horrela, frankismoko lehenengo hamarkadetan bortizki bazterrera utzia eta zalantzan jarria, ez bada zuzenean jazarria, izan zen literatura katalanaren defentsa, normalizazio eta zabalpenean lan ikaragarriari ekin zion. *Novísimos* argitaratuta, nazio mailako joerak antzemateko bere ekarpen berria, erabat eten zen Castelleten kezka teorikoetako biraketa hori. Baina, aurrerago ikusiko denez, katalanez idatzitako literaturari buruzko antologoaren aurreko lanak izan zuen eragina, hein batean, lan berri honetan: antologian sartutako bederatzi poetetatik lau Bartzelonan jaioak ziren (Vázquez Montalbán, Gimferrer, Azúa eta Moix; horietatik bigarrenak katalanez idatzi zituen antologiaren ondoren idatzitako lanak). Bestalde, Castelletek luzatutako proposamen estetikoak konde-hiria zuen ezinbestean erreferentzia puntu, 60ko hamarkada amaieran jada Espainiako hiririk irekien, kosmopoliten eta europarren gisa finkatzen ari zena. Ezberdintasun hau, gainera, pixkanaka Madrilen eta Bartzelonan zentralizatzen ari ziren kultura mugimendu garrantzitsuenen isla ere bada. Mugimendu horiek eragin intelektual handiko talde txikietatik antolatuta zeuden ordurako (gaur egun oraindik entzuten da *gauche divine*⁵ klixe ahaltzuaren oihartzuna), eta, *Novísimos* agertu eta hilabete batzuetara, eztabaida sutsu bat hasi zuten, *Triunfoko* orrialdeetan hasi eta berehala garai hartako komunikabide indartsuenetara zabaldu zena. Eztabaida hura Bartzelonako Eskola gisa ezaguna zen haren (eta, asko sinplifikatuta, Barralen eta Castelleten inguruan koka genezakeenaren) definitzeko gaitasunean zentratzen zen, eta ustezko «inperialismo kataluniarraren» jardueren kontrako salaketa orokorra zuen abiapuntu (Luis, 1970; 35), erabat literaturaz kanpokoak ziren auzietara desbideratuta askotan. Nolanahi ere, agerian utzi zuen (eta hau izan liteke garrantzitsua aztergai dugun gaian) eragin kulturaleko guneen polarizazioa handituz zihoala-eta zegoen tentsio egoera, Equipo Comunicación-ek⁶ sinatutako artikulu honetan ikusten denez. Egileak inperialismo kataluniarraren kontzeptu berri honen zergatiak ulertzen saiatzen dira:

En principio, existe una razón pedestre y perogrullesca (pero que en nuestro perogrullesco mundo cultural tiene su peso): los movimientos de subnormalismo, novísimos, Carnaval filosófico⁷, etc.; las actividades ínfimas de Tusquets, Anagrama, Lumen, Barral Editores, etc., son movimientos y actividades que aparecen en Barcelona y no tienen igual en la Meseta, aunque en la Meseta pueda haber innovadores y pretendidos novísimos, pero siempre aislados y no como grupo

OHARRAK

5 | Ana María Moix hil berritan prentsa nazionalean agertu diren publikazioek gaurkotasuna eman diote berriz ere kontzeptuari, *El País* egunkariko izenburuan nabarmentzen den eran: «Muere Ana María Moix, poeta de la «gauche divine» (http://cultura.elpais.com/cultura/2014/02/28/actualidad/1393608441_117527.html, azken kontsulta 14/10/05)

6 | 1970ean, Equipo Editorial Comunicación Valeriano Bozalek, Alberto Corazónnek eta Ludolfo Paramiok osatzen zuten, eta Alberto Corazónnek publikatutako *Comunicación* bilduman agertu ziren lanen atzean zegoen —horietako gehienak beste egileek ziren, baina taldeak berak sinatutako talde-liburukia *Teoría práctica teórica* (1971) ere bai—.

7 | «Subnormalismo» terminoak Vázquez Montalbánen lan esperimentalari egiten dio erreferentzia hemen, *Manifiesto subnormal* (1970), sailkatzen zaila (eta, bestalde, pisu kritiko handia zuena kultura industriak norbanakoarengan zituen gauzatze eta alienatze prozesuei zegokienez). Bestalde, «Carnaval filosófico» delakoak Eugenio Trías pentsalariaren planteamendu berriei egiten dio erreferentzia, *Filosofía y Carnaval* (1971) lanean kristalizatu zuten polemika honetan parte aktiboa izan zuena.

representativo. (...) Ahora bien, ni éste ni hipotéticas referencias al catalanismo (que ocasionalmente se producen) dan razón de los ataques (imperialismo cultural, esnobismo, etc.) que se están produciendo (Equipo Comunicación, 1970; 55-56).

Edonola ere, antologia plazaratzeak, esaten ari ginen bezala, eztabaida handia piztu zuen, berehala antologoaren aurreko lanekin erlazionatu zen-eta (ez da ahaztu behar, *Veinte años de poesía española*-ren lehenengo argitalpena 1960koa bada ere, Castelletek lana berrargitaratu –eta, beraz, ulertzen da balioa berretsi– egin zuela bost urte geroago, *Veinticinco años de poesía española* izenburupean). Ildo horretatik, berak sorrarazitako polemikaren zati batek ezin hobeto egin zuen bat aurretik zegoen dogma errealistarekiko asperdurarekin, zalantzazko balio estetikoak izan arren, saikatzeko eta kontsumitzeko erraza zen literatura baten kate-produkzio moduko bat bihurtua baitzen⁸. Alabaina, ez ditugu hemen antologia hark piztutako literatura eztabaidak landuko, dagoeneko aski landuta eta aztertuta baitaude, baizik eta antologia hark eragindako beste kritika haiek, Castelletek osatutako liburukiaren estrategia komertziala, kontsumorako produktu eta, azken batean, jada kultura industria deitzen zen haren ageriko isla izatea salatzen zutenak.

Castelletek antologiari kultura industriaren produktu gisa eginiko lehen aipamen esplizitua *Triunfo* aldizkarian agertu zen, lana bera argitaratu aurretik. 1969 amaiera aldera, Eduardo García Ricok ohar bat plazaratu zuen aldizkari horretan bertan baieztatuz Castelletek «prepara el lanzamiento de una nueva escuela literaria» (García Rico, 1969: 54). Honi erantzunez, hilabete eskas beranduago, irakurleen gutunen atalean testu bat agertu zen Aníbal Núñez eta Julián Chamorro Gay poetek sinatuta, honakoa baieztatuz:

Parece que los Planes Económicos de Desarrollo también afectan, en su léxico y modelos neocapitalistas, a los más diversos quehaceres estéticos. Y así venimos observando, con sorpresa –perdón– un tanto carpetovetónica, cómo se fabrican productos artísticos con los más refinados métodos (exiliados que vuelven, inflación de premios literarios, grandes complejos editoriales...) de lo que Adorno ha llamado «industria cultural». Vientos renovadores han comenzado a soplar, de la noche a la mañana, por todos los recovecos de nuestra literatura. La invasión de la novela hispanoamericana, con un mercado desusado de lectores, parece ser el más aparente punto de partida de esta carrera por el «nivel europeo» (Núñez y Chamorro, 1970; 39).

2.1. Egoera kulturalaren normalkuntza

Horiek horrela, egileek ez zuten fenomeno bakan gisa hartu *Nueve novísimos poetas españoles*-en agerpena, sortzen ari zen literaturaren funtzionatzeko modu orokorraren baitan kokatuta baizik. Testuan ikusten denez, literatura modu horren eredu gisa har

OHARRAK

8 | Garai hartako narratiba errealistaren adierazle gorenetakotzat zuten Alfonso Grossoren adierazpenok argitzen dute zenbateraino zen bortitza eztabaidaren egoera (errealismoaren ingurukoa, baina baita botere kulturalaren nukleoaren ingurukoa ere) 70eko hamarkadaren hasieran. «Los años han demostrado que aquello [el realismo social] tampoco podía ser el camino. Es culpa de ciertos mandarines de la izquierda. Sí, claro que existía —y existe— una dictadura de la derecha. El señor Castellet, que ahora defiende lo camp, fue el que de alguna manera se sacó de la manga aquel numerito, y era dogmático e inflexible hasta límites increíbles. Entonces, desde posturas de la izquierda, aprovechándose de lo más digno que puede tener la izquierda, se montó un tablado comercial. Ya les digo hasta qué punto existió la dictadura, que había que ser tan austero como un castellano o tan decadente como un catalán, para que un andaluz pudiera hacer literatura en Castilla o Cataluña, porque toda esa floritura nuestra, de Andalucía, igual de la que tienen los latinoamericanos, entonces no pegaba en absoluto» (Tola de Habich, 1971; 186).

litezke zenbait aspektu: literatura sariak, fenomeno mediatikoa eta erregimenak erbesteratuen itzulerari emandako babesak edo nobela hispanoamerikarraren *booma*. Núñez eta Chamorroren kritikak aditzera ematen du, hortaz, egoera kulturala, antza, modernizatzen ari zela, erabat faltsua zen normalkuntza itxura eman nahiz kanpora begira. Ildo horretan, garrantzi handikoa zen jarrera internazionalista jakin batzuk hartzea, Europan arrakastatsuak izandakoak eta ukitu abangoardista zutenak, Espainian, kultura ekoizpenari dagokionez behintzat, egoera asko aldatzen ari zela adierazteko. Castelleten antologia eredu honen baitan kokatuko litzateke, planteamenduetan berritzailea edo haustailea izan beharrean, deslegitimatuta geratuko zena, merkatuari begirako maniobra izateagatik azken batean, itxura garbiketa honetarako saldu beharrekoa. Ez da ahaztu behar, gainera, tituluak berak *I novissimi. Poesie per gli anni 60* lanari egiten diola erreferentzia zuzenean, 1961ean Italian azaldutako eragin handiko poesia antologia, *Il Verri* poesia aldizkari garrantzitsuan argitaratzen ari zen poesia haustailea biltzen zuena. Castelletek herrialde italiarrarekin zuen harremana (Castellet, 1988) eta Barral eta Enaudiren arteko elkarlan editorial estua tarteko⁹ —azken hau antologia italiarraren bigarren argitalpenaren arduraduna izana—, ez zegoen dudarik nola antologoak hala editorialak ezagutzen zutela lana bera eta bere garrantzia. Beraz, ez da zentzugabea pentsatzea *Nueve novísimos* izenburua aukeratzea ez zela kasualitatea izan eta, hein batean, beste lan hari egiten ziola erreferentzia eta, horrekin batera, Espainiako kasuari zegokiona baino sakontasun eta garrantzia handiagoko prozesu abangoardista europarrei.

Horregatik guztiagatik, Núñezek eta Chamorrok *Nueve novísimos poetas españoles*-en agerpena Egonkortasuna eta Garapenaren planen eta Espainia herrialde neokapitalista bihurtzeko (edo itxura emateko, bederen) proiektuaren ondorio gisa kokatu zuten. Horrekin, badirudi Fraga Legea deiturikoa (1966ko Prentsa eta Inprenta Legea) proiektu orokorrako batekin lotzen duen jarrerari gehitzen zaizkiola. Ministroa bera zen proiektu horren buru, eta kanpora esportatzeko gai zen Espainiaren irudia zabaldu nahi zuen, turismoa herrialdeko motor ekonomiko bihurtzeko zedin sustatuz. Nahiko deigarria da *marca España* delako kontzeptua, gaur egun hain errepikatua, kultura industriari lotuta agertzea jada une horretan¹⁰.

Interes politikoaren eta *novísimo*-en fenomenoaren arteko erlazio esplizitu horretaz gainera, aspektu estetikoena izango litzateke kritika hauetan intereseko bigarren aspektua. Izan ere, auzitan jarri zen non eta nork agintzen dituen literatura modak, merkaturaren eztabaidaezin gisa agertzen diren egileen katalogazioak eta irakurle-kontsumitzailea interesatu behar zaizkion produktuetara bideratzen dutenak.

OHARRAK

9 | Erlazio horren adibide egokia da duela gutxi berriz martxan jarritako *Internacional Formentor* saria, lehenengo urteetan (1961 eta 1967 artean) nazioarteko egileen lanak saritzen zituen, automatikoki itzuliak eta publikatuak izateko deialdia egindako argitaletxe prestigioetsuen eskutik. 1969ko irailaren 1ean agertutako ohar baten arabera, *La Estafeta Literaria*-ren 200. alean honakoak izan ziren lehenengo edizioeko deialdia egin zutenak: Giulio Einaudi, Heinrich Leding Rowohlt, George Weidenfeld, Barney Rossett, Carlos Barral, Víctor Seix eta Gallimard.

10 | Ildo horretatik, paralelismo bat jar liteke kulturaren eginkizun politiko honen eta 50eko hamarkadan zehar esportatutako eta onartutako abangoardia piktoriko espainiarren ikertutako prozesuaren artean (Marzo, 2007); ezberdintasunak ezberdintasunak, bi kasuetan aurkituko genuke kanpora begira itxurazko normalkuntza artistiko eta kultural baten bidez legitimatzeko erregimenaren interesa.

2.2. Moda kulturalen belaunaldia eta legitimazioa

Illo horretatik, garrantzi handia hartu zuen zenbait elementu teoriko legitimatzaile sartzeak, nola Castelleten hitzaurrean hala poetika batzuetan, horien bidez fenomeno editorial berriak produktu «moderno» gisa hartu nahi zuen-eta bere burua; alabaina, azkar batean eta modu akritikoan onartuak izan zirenez, eredu horiek neurri handi batean benetako edukirik gabe geratu ziren.

Antologiaren hitzaurrean José María Castellet kritikoak zenbait erreferente finkatzen ditu, horietatik abiatuta garatzeko berak aurkeztutako poesia berria legitimatzeko diskurtsoa, Roland Barthes, Susan Sontag, Umberto Eco edo Marshall McLuhan nabarmenaraziz. Egile horiengandik testuingurutik ateratako zenbait elementu hartuta (*camp*, mitoa masen kultura, kultura ukigarria) eta, loturarik gabe, beste testuinguru batean barneratzen saiatuta, kritiko kataluniarrek ez du merkatu editorial europarrean kategoria finkoak osatuta zituzten zenbait klixek bereganatu eta Espainiako egoerara egokitzen saiatu baino egiten. Barthesen kasuan, Castelletek dio masen kulturako «mito» kontzeptua hartu ziola berari, baina ukatu egiten du haren gaitasun kritikoa alienatzailea (teoriko frantziarrari jarraiki) eta, aldi berean, askatzailea dela baieztatuta. Kontrako terminoen arteko nahaste hau (kontraesana baino gehiago dena) hitzaurrean behin baino gehiagotan errepikatzen da, eta kritikoak mantendu nahi duen oreka zailaren emaitza dirudi, alde batetik, jarrera modernoa, kosmopolita, bere ustez friboloa eta despolitizatua izan behar duena eta, bestetik, hori sostengatzeko erabiltzen duen zenbait autoreren eduki kritikoen artekoa. Beste adibide bat Sontagen *camp* terminoaren erabilera da, Castelletek objektu bakarraren eta ekoizpen masibokoaren arteko bereizketarik ezaren zentzua hartzen baitu (dudarik gabe antologian bildutako poetetan agertzen dena). Akritikoki onartuta, ordea, ezaugarri gisa pop sentsibiltate despolitizatua onartzea ere inplikatzeko du (Sontag, 1996: 372), Vázquez Montalbán edo Panero bezalako egileekin lotzen zaila dena.

Argitalpenen katalogoa kontuan hartzen badugu, lehenengo Seix Barralena eta geroago Barral Editoresena, eta argitaratutako egile atzerritarrei erreparatzen badiegu, erraz egiazta liteke Castelletek aintzat hartzen duen kanona, kritiko bera (edo bere gertukoenak) Espainian sartzen eta zabaltzen saiatu ziren egileen kanon bera dela. Horrela, dena geratzen zen estrategia komertzial beraren baitan kokatuta, hitzaurrean aipatutako egileak izanik aurretik taxututako merkatu eskariarekin bat egingo zutenak.

Antologian bildutako egileen poetikei eta poemei dagokienez, erreferentzia puntu kulturalak bi perspektiba ezberdinetatik uler litezke. Alde batetik, *camp*-ari lotuago egon litezkeen horiek daude,

lehen aipatu bezala; egile horiek erabiltzeak Castelleten hitzaurreak zuen helburu bera luke: nagusi ziren kanonen araberako produktu deigarri bilakatzea lana. Bestalde, Kavafis edo Pound bezalako literatura ereduak agertzen dira; horien bidez prestigio intelektual bat hartzen saiatu nahi du, ekoizpen europarrarekin berdinduz eta, azken finean, aipuaren bidez legitimatuz. Félix de Azúak honela azaltzen du ironikoki:

Pero de repente entré un cenáculo literario. Era en Madrid y yo era mayor de edad. Sucedió que todos éramos estudiantes mal cobijados en pensiones de barrio de Salamanca y solíamos almorzar en el mismo lugar. Yo oía, hacia el fondo de la tasca, un canto de sirenas que consistía, sobre todo, en una letanía de la *kulchur* —«¡Octavio Paz, Wallace Stevens, Paul Jean Toulet, George Eliot!», me decían aquellas voces—, de modo que un día me acerqué al lugar con un ostentoso «¡Lezama Lima!» bajo el brazo. Fui inmediatamente adoptado (Castellet, 2007: 134).

Azúak aipatzen duen egileak etengabe erabiltze horrek, legitimazio estetikorako modu gisa eta Espainiako literaturaren egoera tematia albo batera uzteko proposamen gisa, garrantzi handiagoa hartzen du kasik poeta hauengan masen kulturako komunikabideei erreferentzia egiteak baino, Castelletentzat paper garrantzitsua duena hitzaurrean. Hala ikusten da behin eta berriz kontraesan berean huts egiten duenean, alde batetik, *novísimo*-etan erreferentzia intelektualik ez dagoela baieztatuta, masen kulturako ikono edo mitoekin ordeztuta, eta, bestetik, Eliot edo Fitzgerald bezalako izenak azalduta. Hala ere, eta antza denez kritiko kataluniarra asko saiatu arren, poetek aipatutako erreferentziak gehiago zihoazen Azúak iradokitakoaren harira, hau da, «europar erara» egindako prestigio intelektual bat taxutzera, errealismoaren eskema gastatuen eta erreferenteen kaltean.

Castelleten antologiaren izaera normatiboak argia dirudi García Ricok, lehenago ikusi dugunez, «eskola berri» batez hitz egiten duenetik, liburukia argitaratu baino lehenagotik ere. Núñezen eta Chamorroren salaketak ere *Nueve novísimos poetas españoles* eratzeko irizpideak literaturaz haraindikoak zirela eta goitik finkatuta eta markatuta zeudela hartzen du abiapuntu; horiek finkatzeko interesak «bien económicos o de conservación de poder aristocrático-intelectual» (Chamorro Gay, 1970: z/g) gisa definitu zituen Chamorro Gayk *Álamo* aldizkarian argitaratutako iruzkin batean. Antonio Martínez Sarriónek ere, antologian agertzen den poetetako batek, ohartarazi zituen 1970ean joera *novísimo* horretan gehitutako idazleak eurak, irizpide estetikoaren manipulazioen kontra eginez:

En el caso de los novísimos, ya que parece obligado, por ahora, esta etiqueta para referirse a un grupo que jamás lo fue y en todo caso estaba desintegrándose antes de lanzado, lo que pienso es que algunos de ellos, no necesariamente recogidos en la antología, no sé hasta qué

punto son conscientes de una manipulación del gusto a través de los modelos propuestos o, mejor, impuestos por mediación de la industria cultural de una incipiente sociedad de consumo bastante desarrollada en los niveles sociales y urbanos en que se mueven estos poetas. El sistema tiende a implantar, a niveles muchas veces subliminales, pautas ideológicas y de comportamiento que le favorecen, y el escritor tiene que ser consciente de esto lo más posible, so pena de perder de vista la totalidad y, por tanto, de ser inauténtico con su época, de no expresarla válidamente (Martínez Sarrión, 1970: 58).

Adierazgarria da antologia publikatutako urtean bertan bere burua bertan errepresentatuta ikusi beharko lukeen poetetako bat hain tonu kritikoz aritzea antologiaz. Ez soilik ezbaian jartzen duelako talde poetiko bat benetan badela (antologian bildutako gehienek egingo duten eran, bestalde), baizik eta *novísimo* kategoría ekidinezintzat onartzeagatik hain denbora laburrean. Era berean, Martínez Sarriónen aipuak sortu berri zen etiketa hori bereganatzen zuten poetei ere egiten die erreferentzia, *Nueve novísimos*-en botere editoriala azaltzeaz gainera, antologiak legitimatzen omen zuen eta jada existitzen zen merkatuko lekuarena azalduz.

Kontu hauekin lotutako azken aspektua litzateke literaturan aplikagarriak diren joera horien eta beste sektore batzuk definitzen dituzten joeren artean dagoen lotura, ezaugarri ugari partekatzen dituzte eta. Horrela, agerian geratzen da joera horien izaera pragmatikoa. Horren harira, Chamorro Gayk honakoa baieztatu zuen aurretik aipatutako *Álamo* aldizkariko berrian:

En otro sentido es evidente la revalorización del modernismo y los procedimientos surrealistas que, válidos en su tiempo, su mimetismo actual resulta nostálgico y sospechoso, sobre todo por la existencia de un enorme tinglado mercantil que desde la moda femenina hasta la decoración administra en su beneficio gustos y objetos tan «camp» como la sensibilidad a que responde este tipo de poesía comentada (Chamorro Gay, 1970: z/g).

Castelleten antologiak poesian errepresentatzen duena, Chamorroren ustez, objektu dekoratzaile baten antzekoa izango litzateke, kontsumo ondasun modernoetan nagusi ziren klixek berberak inspiratuta. Claudio Rodríguezek ere defendatutako ideia hau (García Rico, 1970: 61) kultura industriak berezko duen elementuetako bat da, produktu kultural oro gainerako ondasun suntsikorrekin alderatzea, alegia; guztiak merkatuaren inposizioetara bideratuak. Argumentu honekin jarraituz, baieztatu nezake, azken finean, Castelleten antologiak ez duela edukirik¹¹. Eta egingo nuke, antologian bildutako poeten balioa alde batera utzita, antologia, produktu kultural gisa, aurretik sortutako kontsumo leku bat betetzera datorrelako. Lehenago aipatu bezala, antologiako egile gehienak kataluniarrak izateak laguntzen du honako ideia hau indartzen: Bartzelonako hiriak irudikatutako irekitasuna eredu errealistari lotuta

OHARRAK

11 | Kultura industriako ekoizpenetan eduki konkretuek garrantzirik ez izatea Adornoren eta Horkheimerren deskribapenetako aspektu esanguratsuenetariko bat da: «El carácter de montaje de la industria cultural, la fabricación sintética y planificada de sus productos, similar a la de la fábrica no sólo en el estudio cinematográfico, sino virtualmente también en la recopilación de biografías baratas, investigaciones noveladas y los éxitos de la canción, se presta de antemano a la publicidad: en la medida en que el momento singular se hace indisociable del contexto y fungible, ajeno incluso técnicamente a todo contexto significativo, puede prestarse a fines externos a la obra misma» (Adorno eta Horkheimer, 2007: 208). Ikergai dugun testuinguruan aplikatuz gero baieztapen hau, benetako esanahia, publizitarioa, antologiaren eduki konkretutik haragokoa, kulturaren irekitasunaren aldeko balorez eta espazio komertzialen sorreraz josita egongo litzateke, testuan zehar ikusiz joan den eran.

geratutako eredu gaztelar soilaren aurka zegoen¹² (ez da ahaztu behar epe honetan egile hauek azkar batean *generación de la berza* gisa gutxietsita geratu zirela), eragin europarraren isla gisa taxutzen zen eredu burgesago eta industrializatuagoaren aurrean. Ildo horretatik, irakurle protokontsumistei saltzen zaiena, poesia baino, modernitate sentimendua da, irekitasunarena, gainditzearena, kategoria komertzial gisa taxutzen eta finkatzen hasia zen kosmopolitismo sentsazio berriaren egarriz ziren eta.

Horrek guztiak funtziona dezan, urte batzuk geroago Jenaro Talensek azaldu zuenez (Talens, 1989:17), funtsezkoa da antologoaren pisuzko figura. José María Castelletek 1970ean bazuen bere sinadurarekin edozein proposamen literario legitimatzeko adinako zabalpen mediatikoa. Horri gehituta liburua Carlos Barralek bere argitaletxe berrian argitaratuta azaldu zela, liburutegietan agertu eta berehala (baita lehenago ere, ikusi denez) obra kanoniko bihurtzeko elementuak zituen. Auzi honi dagokionez, egokia da Franco Fortinik 1970ean José María Castelleti idatzi zion gutun bat gogoratzea hemen, antologiaren 2007ko berrargitalpenean Península argitaletxeak bertan gehitu zuena eta kritiko kataluniarraren artxibo pertsonaletik hartua:

Si hay algún error –y, sinceramente, no puedo juzgar el fondo de la cuestión–, no está en lo que usted piensa, es decir en no haber llevado lo bastante lejos la visión crítica; está, quizá, en haber aceptado *desde el principio* una categorización (de edad, de tendencia, de grupo) que es precisamente la más apetitosa para esa *Kulturindustrie* que, como editores o colaboradores de la edición, conocemos demasiado bien. Eco, por ejemplo –cuya amplitud de conocimientos y cuya lucidez de inteligencia respeto–, y otros muchos menos inteligentes y preparados que él han optado por alimentar a la bestia, es decir por participar de su poder. ¿Pero nosotros? ¿De qué poder tenemos nosotros derecho a participar? ¿De dónde nos vienen los sufragios mudos –los más severos, los que no perdonan– en cuyo nombre declaramos, hace veinte o treinta años, nuestro derecho a la palabra? (Castellet, 2007: 273).

Lehen aipatutako Martínez Sarriónen testuak egileei erreparatzen bazien ere euren lanak helburu komertzial hutsetara mugatzea onartzeko ala ukatzeko ardua ezartzeko orduan, Fortiniren gutunak zeharka kontu hori hartzen du berriz editorearen paperaz hausnartzean. Poeta eta kritiko italiarraren salaketa zuzenak agerian uzten du, aldi berean, Castelletek bere antologiaren berritasuna eta beharra legitimatzeko baliatutako erreferenteen erabileraren esanahia. *Kulturindustrie* terminoaren erabilerak (hemen alemanez, jatorriari buruzko zalantzak uxatzeko) antologiaren merkatuari begirako izaera azpimarratzen du, izan ere, atzerriko erreferente teorikoak eta baliabide abangoardistak eskuratuta, izaera autokolonizatzailea hartzen du, bertako kulturari arrotzak zaizkion elementuak inposatzen baitzaizkio, ongi barneratu ezinik artifizio soil gisa geratzen direnak, berniz modernizatzaile eta legitimatzaile

OHARRAK

12 | Literatura errealistaren tokiko konnotazioak direla eta, gogora ekar liteke 8. oin-oharreko Alfonso Grossoren aipua

huts bezala. Honekin guztiarekin, argi azalduta agertzen da kultura nazionaletik etortzeke dagoen bide bat, merkatuaren irizpide hutsek kudeatuta izango dituen, gero eta gehiago, produktu kulturalen ekoizpena, banaketa eta erabilera.

Bibliografía

- ADORNO, Th. W. (2012): «Sobre la música popular» en Rodríguez Ferrándiz, R. (coord.), *La polémica sobre la cultura de masas en el periodo de entreguerras. Una antología crítica*, Valencia: Publicaciones de la Universidad de Valencia, 217-260.
- ADORNO, Th. W. Y Horkheimer, M. (2007): *Dialéctica de la Ilustración*, Madrid: Trotta.
- CASTELLET, J. M. (1957): *La hora del lector*. Barcelona: Seix Barral.
- CASTELLET, J. M. (1988): *Los escenarios de la memoria*. Barcelona: Anagrama.
- CASTELLET, J. M. (2007): *Nueve novísimos poetas españoles*, Barcelona: Península.
- CASTELLET, J. M. y MOLAS, J. (1963): *Poesía catalana del siglo XX*. Barcelona: Edicions 62. 1980.
- CASTELLET, J. M. y MOLAS, J. (1969): *Ocho años de poesía catalana*. Madrid: Alianza Editorial.
- CHAMORRO GAY, J. (1970): «Nueve novísimos poetas españoles», *Álamo, Revista de poesía*, mayo-agosto, s/n.
- EQUIPO COMUNICACIÓN (1970): «Otra alternativa cultural». *Triunfo*, nº 434, 55-57.
- GARCÍA RICO, E. (1969): «Castellet: Nueva Escuela», *Triunfo*, nº 392, 54.
- GARCÍA RICO, E. (1970): «Claudio Rodríguez. El hombre que escribía al caminar» (entrevista), *Triunfo*, nº 434, 61-62.
- GIULIANI, A. (1961): *I Novissimi. Poesie per gli anni Sessanta*, Rusconi e Paolazzi: Milano.
- LUIS (1970): «El imperialismo cultural catalán». *Triunfo*, nº 427, 35.
- MAISO, J. (2009): «Theodor W. Adorno en castellano. Una bibliografía comentada», *Constelaciones. Revista de Teoría Crítica*, nº 1, 51-71.
- MARTÍNEZ SARRIÓN, A. (1970): «Mesa redonda sobre poesía», *Cuadernos para el Diálogo*, número extraordinario XXIII: Literatura española a treinta años del siglo XXI, 53-60.
- MARZO, J. L. (2007): *Art modern i franquisme : els orígens conservadors de l'avantguarda i de la política artística a l'Estat Espanyol*, Girona: Fundació Espais.
- NÚÑEZ, A. y CHAMORRO GAY, J. (1970): «Cultura e industria», *Triunfo*, nº 397, 41-42.
- SONTAG, S. (1996): *Contra la interpretación*, Buenos Aires: Alfaguara.
- TALENS, J. (1989): *De la publicidad como fuente historiográfica*, Valencia: Centro de Semiótica y Teoría del Espectáculo. Universitat de València & Asociación Vasca de Semiótica.
- TOLA DE HABICH, F. y GRIEVE, P. (1971): *Los españoles y el boom. Cómo ven y qué piensan de los novelistas latinoamericanos*. Caracas: Editorial Tiempo Nuevo.
- TRÍAS, E. (1971): *Filosofía y Carnaval*. Barcelona: Anagrama.
- VÁZQUEZ MONTALBÁN, M. (1970): *Manifiesto subnormal*, Barcelona: Kairós.
- VV. AA. (1969): *La industria de la cultura*. Bozal, V. (ed.). Madrid: Alberto Corazón Editor.
- VV. AA. (1969a): *Reflexiones ante el Neocapitalismo*. Vázquez Montalbán, M. (ed.). Barcelona: Ediciones de cultura popular.
- VV. AA. (1969b) *España: ¿una sociedad de consumo?* Míguez, A. (ed.). Madrid: Guadiana de Publicaciones.