

#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 nazionalako 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 hauekin 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 motiboei 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 espainiarri 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 artesen- 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 ahaltsuaren 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 berrian 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 Corazónek eta Ludolfo Paramiok osatzen zuten, eta Alberto Corazónek 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 die 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 antologoarene 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, sailkatzeko 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, merkaturan eztabaida ezin 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 zituena, automatikoki itzuliak eta publikatuak izateko deialdia egindako argitaletxe prestigiotsuen 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 kulturaren, 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 araberrako produktu deigarri bilakatzea lana. Bestalde, Kavafis edo Pound bezalako literatura ereduak agertzen dira; horien bidez prestigio intelektual bat hartzen saiatu nahi du, ekoizpen europarrarekin berdinez 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).

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.

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

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.