

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

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)

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.

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

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 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). 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.