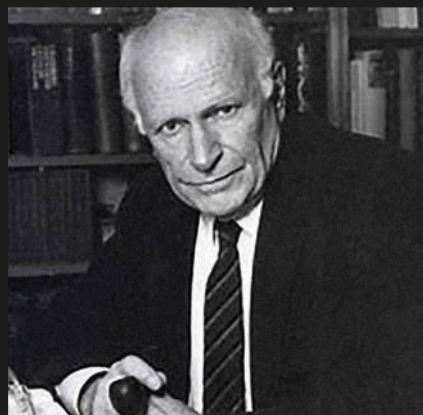


Ediciones de Iberoamericana



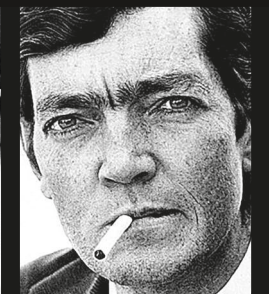
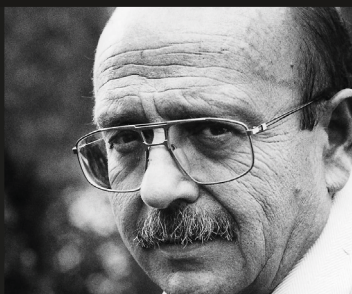
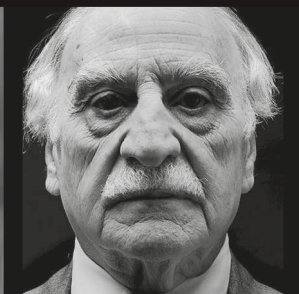
Modernidades político-estéticas hispanas e historia de los conceptos

Autonomía, *engagement*, responsabilidad

Bénédicte Vauthier

Adriana Abalo Gómez

Raquel Fernández Cobo (eds.)



Bénédicte Vauthier
Adriana Abalo Gómez
Raquel Fernández Cobo (eds.)

**Modernidades político-estéticas hispanas
e historia de los conceptos**
Autonomía, engagement, responsabilidad



Ediciones de Iberoamericana

154

CONSEJO EDITORIAL:

Mechthild Albert

Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität, Bonn

Daniel Escandell Montiel

Universidad de Salamanca

Danae Gallo González

Justus-Liebig-Universität, Gießen

Enrique García-Santo Tomás

University of Michigan, Ann Arbor

Aníbal González

Yale University, New Haven

Klaus Meyer-Minnemann

Universität Hamburg

Daniel Nemrava

Palacky University, Olomouc

Emilio Peral Vega

Universidad Complutense de Madrid

Janett Reinstädler

Universität des Saarlandes, Saarbrücken

Roland Spiller

Johann Wolfgang Goethe-Universität, Frankfurt am Main

Modernidades político-estéticas hispanas e historia de los conceptos

Autonomía, engagement, responsabilidad

Bénédicte Vauthier
Adriana Abalo Gómez
Raquel Fernández Cobo
(eds.)

Este libro se ha publicado con la ayuda de las siguientes instituciones:

UniBern Forschungsstiftung

UniBern | **Forschungsstiftung**
Berne University Research Foundation

Institut für spanische Sprache und Literaturen (Universität Bern)

u^b

UNIVERSITÄT
BERN

Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 Internacional.

Para más información consulte:

<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>.



Los términos de la licencia Creative Commons para la reutilización no se aplican a ningún contenido (como gráficos, figuras, fotos, extractos, etc.) que no sea original de la publicación de acceso abierto y puede ser necesario obtener un permiso adicional del titular de los derechos. La obligación de investigar y obtener el permiso corresponde exclusivamente a la parte que reutiliza el material.

© Iberoamericana, 2024

Amor de Dios, 1 – E-28014 Madrid

Tel.: +34 91 429 35 22

© Vervuert, 2024

Elisabethenstr. 3-9 – D-60594 Frankfurt am Main

Tel.: +49 69 597 46 17

info@iberoamericanalibros.com

www.iberoamericana-vervuert.es

ISBN 978-84-9192-451-7 (Iberoamericana)

ISBN 978-3-96869-638-6 (Vervuert)

ISBN 978-3-96869-639-3 (e-Book)

DOI: <https://doi.org/10.31819/9783968696393>

Depósito Legal: M-18444-2024

Diseño de la cubierta: a. f. diseño y comunicación

Impreso en España

ÍNDICE

Bénédicte Vauthier, Rebeca Rodríguez Hoz y Adriana Abalo Gómez (Universität Bern)	
INTRODUCCIÓN. <i>Arte problemático. Modernidades político-estéticas hispanas a la luz de la historia de los conceptos de Reinhart Koselleck</i>	9
Geneviève Champeau (Université Bordeaux Montaigne) <i>Literatura comprometida, entre inmersión y distanciamiento</i>	71
Juan Herrero-Senés (University of Colorado Boulder) <i>Cuestionamiento del espacio del compromiso: una mirada a la España de los años treinta</i>	91
Sofía González Gómez (Universität Bern) <i>La revista Nueva España en 1930 y la configuración de un modelo de escritor comprometido</i>	113
Fernando Larraz (Universidad de Alcalá) <i>Crisis autorial y exilio. Max Aub, Francisco Ayala y la responsabilidad del escritor en los años cuarenta</i>	135
Domingo Ródenas de Moya (Universitat Pompeu Fabra, Barcelona) <i>El compromiso de la responsabilidad en Guillermo de Torre</i>	153
Adriana Abalo Gómez (Universität Bern) <i>Cuando el compromiso venció a la responsabilidad. Un vis à vis entre Jean-Paul Sartre y Guillermo de Torre</i>	175

Gustavo Guerrero (CY Cergy Paris Université) <i>¿Literatura en la revolución y/o revolución en la literatura? Compromiso y autonomía literaria en la polémica entre Óscar Collazos, Julio Cortázar y Mario Vargas Llosa (1969-1970).....</i>	195
Félix Terrones (Universität Bern) <i>Rupturas con la política: distanciamientos y redefiniciones en el ensayo latinoamericano del siglo XXI</i>	219
Luca Scialò (Universitat Pompeu Fabra, Barcelona) <i>En busca del futuro perdido. La memoria como clave del compromiso literario en Manuel Vázquez Montalbán.....</i>	237
Annick Louis (Université de Franche-Comté/CRIT - CRAL (EHES-CNRS)) <i>El compromiso del objeto. Transformar la institución desde las prácticas en la postdictadura argentina (1984-1986).....</i>	261
Luciana Pérez (Universität Bern) <i>Historia de una sutil polémica: Juan José Saer, David Viñas y el escritor comprometido.....</i>	291
Raquel Fernández Cobo (Universidad de Almería) <i>Ricardo Piglia y su ejército invisible: tres maniobras para construir una literatura argentina revolucionaria</i>	311
SOBRE LXS AUTORXS	333

INTRODUCCIÓN

ARTE PROBLEMÁTICO. MODERNIDADES POLÍTICO-ESTÉTICAS HISPANAS A LA LUZ DE LA HISTORIA DE LOS CONCEPTOS DE REINHART KOSELLECK

Bénédicte Vauthier

Orcid: <<https://orcid.org/0000-0002-9022-2699>>

Rebeca Rodríguez Hoz

Orcid: <<https://orcid.org/0000-0003-2729-796X>>

Adriana Abalo Gómez

Orcid: <<https://orcid.org/0000-0003-1112-1265>>

Universität Bern

I

Al acercarnos a la Modernidad literaria —española, latinoamericana, francesa...— tropezamos, a veces de bruces, otras de perfil, con un elemento que ha venido estructurándola desde el comienzo: el llamado compromiso de la literatura. Siguiendo a uno de sus mejores sismógrafos, esta problemática entronca con «la aparición de una serie de dudas —llevadas en ocasiones hasta el ataque— sobre la justificación radical de la literatura». En 1951, el crítico español Guillermo de Torre, exiliado en Argentina, relacionó por primera vez este fenómeno con una «crisis del concepto de literatura», que, a lo largo del siglo xx, había ido tomando la forma de un «litigio sobre su propia razón de existir» (1951: 15).

Esta crisis —según repitió hasta el final de su vida con leves matices y reescrituras (1958, 2.^a: 17; 1962: 151; 1966, 3.^a: 16; 1968: 241-249; 1970:

74)— se había hecho audible a través de las respuestas a tres «encuestas significativas» realizadas en 1919, 1933 y 1948. La evolución se reflejaba en la misma formulación de las preguntas por contestar. «¿Por qué escribe usted?», preguntaban, «en el momento auroral del dadaísmo, Aragon, Breton y Soupault, desde su revista [...] *Littérature*». «¿Para quién escribe usted?», preguntaba Aragon, «en el momento crucial del comunismo literario, desde su revista *Commune*». «¿Por qué escribo yo?, se preguntaban [...] subjetivamente, centrando la cuestión en sí mismos, tres escritores ingleses», después del final de la Segunda Guerra Mundial (Torre 1951: 105-111, citas 105-106). Las preguntas, era indudable, revelaban «la crisis de la literatura en cuanto concepto previo».

Es hacerse cuestión del elemento previo y el instrumento específico, el lenguaje, el material signifiante, considerado en sí y como vehículo; es la discusión solapada cuando no la negación cruda, que se emprende contra su *autonomía* y sus modos de expresión privativos, tanto como sobre su *naturaleza*, sus *límites* y su *influencia* (15; énfasis nuestro).

Qu'est-ce que la littérature? de Jean-Paul Sartre, también del año 1948, había rematado este ciclo de «ataques formulados» contra el concepto de literatura. Por defender la libertad, es cierto, la postura de Sartre y su interrogante aún se podían relacionar con los de sus homólogos ingleses (Torre 1951: 111). No obstante, a diferencia de sus predecesores, Sartre ya no contestaba la pregunta, llevando el debate hacia otro terreno, el del *engagement*, el de la literatura comprometida (173-176), negación cuando no «suicidio de la literatura» (164). «El libro de Sartre —escribe Torre— pudiera titularse más exactamente: “Introducción a la literatura comprometida”» (164).

Sartre no examina en sí mismo el fenómeno literario, ni los aspectos de su génesis; tampoco encara al escritor o sus problemas aisladamente, sino en función de su medio, de la sociedad donde vive, del público a quien se dirige. Sus digresiones, frecuentemente agudas, por momento difusas, afrontan el «para qué», más que el «cómo» de la literatura. Al punto de que las partes más coherentes del estudio no son las dos primeras, «¿Qué es escribir?», y «¿Por qué escribir?», sino las tituladas «Para quién se escribe» y «Situación del escritor en 1947» (165).

En torno a dicha problemática y polarización entre autonomía y *engagement* —entre autonomía, *responsabilidad* y *engagement*— se articula gran parte de la producción literaria del siglo xx. Rigen un flujo creativo y teórico-crítico que afloró bajo numerosas etiquetas: arte por el arte/arte docente, cuestión palpitante, modernismo/noventayochismo, arte nuevo, formalismo, literatura deshumanizada/de avanzada/comprometida, *littérature engagée*, realismo social, *nouveau roman*, etc. En los últimos años, mientras el debate ganaba el terreno de las ciencias humanas y sociales, surgieron nuevas denominaciones en el ámbito de la literatura europea. En 2021, en Francia, Alexandre Gefen propuso hablar de *écritures d'intervention*, oponiéndolas al inderogable... *art pour l'art*, y coordinó el mismo año, junto a Anne Dujin, un dossier, «Politiques de la littérature», en *Esprit*. Un año más tarde se basó en una *Enquête autour de 26 écrivains français* para demostrar que *La littérature est une affaire politique* (2022). En 2023, en un ensayo tan original como incisivo, Justine Huppe propuso volver a Pascal y habló de *embarcation* y de *littérature embarquée*. El Leibniz-Zentrum für Literatur und Kulturforschung de Berlín da el saque del año 2024 con un estimulante folleto: «Activismo y ciencia» (*Aktivismus und Wissenschaft*) y su directora, Eva Geulen, redacta un editorial para explicar la elección del tema del año. Declara sin vacilar: «En los debates actuales sobre el activismo político y la ciencia institucionalizada, es fácil reconocer el viejo modelo torre de marfil versus *engagement* que define numerosos debates del siglo xx» (2023; trad. nuestra).

En suma, Guillermo de Torre tenía razón. La cuestión de fondo, la *polémica esencial* (1937: 93) siempre es la misma: el compromiso (literario). Con todo, como se desprende de la valoración de Geulen —y de las polémicas que sacuden hoy en día las universidades y el mundo de la cultura— la problemática no se ciñe ni de lejos a la literatura.¹ Se extiende al ámbito de las ciencias, a su función, a sus implicaciones políticas. Un ejemplo explícito, lo facilita Annick Louis, cuando recuerda por qué durante la dictadura en Argentina «el concepto de autonomía» sirvió «para postular una despolitiza-

¹ A título ilustrativo, pensemos en la *plaque* de Nathalie Heinich, *Ce que le militantisme fait à la recherche* (2021) o en los trabajos recientes en el ámbito de la estética *Pour un nouvel art politique. De l'art contemporain au documentaire* (2004), de Dominique Baqué y *L'art sous contrôle* (2019) o *L'artiste en habits de chercheur* (2021), de Carole Talon-Hugon.

ción de los saberes en ciencias humanas y sociales, en nombre de valores y conceptos supuestamente eternos».²

Los trabajos reunidos en este libro colectivo vienen, pues, a sustentar esta evidencia: la cuestión del compromiso, mejor dicho, de las relaciones entre política y estética —política e historia, política y ciencias—, no son, ni han sido, un debate puntual.³ Todo lo contrario. Es un asunto de larga duración —«transhistorique» dice Denis (2000: 19)— que arranca con la Modernidad, atraviesa el siglo XIX, y se vuelve obsesivo en los siglos XX y XXI, expresándose en dos niveles: sincrónico y diacrónico. Es de carácter internacional y transatlántico: cubre aquí España, la peregrina y la del interior, y Latinoamérica, ambas áreas en conexión estrecha con Francia, epicentro de la cultura europea entonces, y explora líneas de fuga internacionales, en particular, alemanas. Es plurigeneracional: aglutina varias promociones de escritores —desde la del 98 hasta la generación Nocilla, pasando por las de 1914, 1927, lxs niñxs de la guerra, el *boom* y el *posboom* latinoamericano— que dialogan y más de una vez luchan por la apropiación de los conceptos. *Responsabilidad, definición, engagement*, etc. son algunos de ellos. «Tanto Díaz Fernández como Espina —escribe asimismo aquí Sofía González Gómez—

² A lo largo de esta introducción nos referiremos, con o sin paréntesis, a lxs autorxs de este libro, cuando desarrollan uno o varios de los elementos puestos de relieve aquí. Convencidas de que el lenguaje es político y «la palabra [...] el fenómeno ideológico por excelencia» (Voloshinov [1929] 1992: 37), optamos, por lo general, pero no de forma mecánica, por la “x” como marca de *lenguaje inclusivo*.

³ La idea del monográfico surgió tras un fértil encuentro científico celebrado en la Universidad de Berna a finales de la primavera de 2022. Hispanistas —peninsulares y latinoamericanos— intercambiaron ideas sobre las relaciones entre política y estética. El diálogo abierto entonces se siguió alimentando —a veces *in praesentia*, otras *in absentia*, sumándose voces nuevas— y estas páginas son el reflejo de ello. Diálogo y encuentro se enmarcan asimismo en un proyecto de investigación dirigido por Bénédicte Vauthier, «Literatura problemática. Problemática sociodiscursiva de textos modernos en prosa de la Modernidad española» (FNS 100012_188957), que llega ahora a su término (2020-2024). El proyecto fue financiado por el Fonds National Suisse de la Recherche Scientifique y fueron miembros de él Adriana Abalo Gómez (2020-2024), Rebeca Rodríguez Hoz (2023-2024) e investigadora asociada Raquel Fernández Cobo (2021-2024). En la primavera de 2023, Bénédicte Vauthier realizó una estancia de investigación en el ZfL de Berlín gracias a una beca de la Alexander von Humboldt Stiftung, lo que le permitió ahondar en la obra de Reinhart Koselleck, uno de los fundamentos teórico-metodológicos del proyecto.

consideraban que el verdadero intelectual, no el especialista, debía ser alguien que manejase con soltura conceptos como democracia, sindicato, reforma y revolución». Nuevos interlocutores recuperan así viejos debates, reactivan la problemática, resignifican conceptos y vuelven a proyectar aquella hacia el futuro. Finalmente, esta es de carácter discursivo e interdisciplinar y se expresa en varias modalidades genéricas, desde la crítica literaria, la prosa de ideas y de ficción, hasta artículos de revista, encuestas o polémicas públicas; moviliza organismos (revistas, periódicos, editoriales, cátedras universitarias, radio y televisión) y agentes de varia índole (escritorxs, intelectuales, editorxs, teóricxs, críticxs literarixs, profesorxs).

Esta transversalidad convierte el *engagement* en una problemática muy atractiva para repensar la literatura contemporánea hispana y articular nuevos acercamientos a su historiografía. En lugar de impelernos a contar la historia de la literatura con configuraciones historicistas ya desfasadas (Santiáñez 1997, 2002; Vauthier 2019), a través de una narración lineal y parcelada «de generaciones y autores, uno tras otro, destacándose el cambio y la diferencia» (Santiáñez 1997: 269), esta problemática pone de relieve unas veces las continuidades y las repeticiones, otras las rupturas, que articulan el fenómeno literario contemporáneo y, por ende, permite ensayar nuevas comprensiones del mismo.⁴ Es una dimensión del fenómeno que, por añadidura, gana al ser estudiada a la luz de algunas ideas clave de la teoría de los tiempos históricos de Reinhart Koselleck: la *simultaneidad de lo no simultáneo* y, sus consecutivos *estratos* o *capas temporales*, por un lado, las *estructuras de repetición*, por otro.⁵ A partir de la *aceleración*, corolario del *progreso* —experiencias propias de la Modernidad histórica—, las primeras ideas permiten articular de una forma dinámica sincronías y diacronías, así como las distintas velocidades del

⁴ En Alemania, país que ocupa un lugar privilegiado en nuestra reflexión e introducción, destaca un volumen colectivo que entreteje, desde una misma perspectiva metodológica, una reflexión sobre los *conceptos* de literatura contemporánea (*Gegenwartsliteratur*) y de *engagement* (Brokoff, Geitner y Stüssel 2016).

⁵ En *Le roman face à l'histoire. La littérature engagée en France et en Italie dans la seconde moitié du xxe siècle* (2011), Sylvie Servoise se vale de las reflexiones conjuntas de Reinhart Koselleck y de François Hartog, cuya reflexión sobre el régimen de historicidad es deudora de la teoría de los tiempos históricos del alemán, para proponer una nueva periodización del *compromiso literario* en el siglo xx.

tiempo histórico, tiempo hojaldrado, que pone en jaque la concepción de un tiempo natural lineal sujetado a la cronología (Bergeron, Furet y Koselleck 1969; Koselleck [1973] [1977a] [1977b] 1993; 2000). Estas ideas son de especial interés para pensar la entrada en la Modernidad histórica y el fenómeno revolucionario a nivel europeo y transatlántico en términos plurales.⁶ Las estructuras de repetición, en cambio, están al servicio de una historia en marcha, que se experimenta como tensión permanente entre dos polos: «répétitivité permanente d'un côté et innovation permanente de l'autre» (2006: 160).

Desde esta atalaya, podremos, volviendo a Torre, observar la producción literaria «en su fluencia originaria viva, en su proceso latente, adentrándonos en su intimidad problemática» y ver así el fenómeno «desde dentro y en sus orígenes, remontando la trayectoria del curso interior y perforando su atmósfera envolvente» (1951: 9-10).

No es otro el objetivo de las páginas que siguen. Después de un interludio teórico (en el que se aclaran problemas etimológicos, conceptuales y de periodización), se arma una lectura de las contribuciones que permita seguir los avatares del debate sobre el *engagement* y la *responsabilidad* en el tiempo y el espacio de las Modernidades hispanas. Se examina la problemática desde sus cuatro costados: cuándo y por qué razones se activó; cómo lo hizo, desde qué lugar y quiénes intervinieron en él, a un lado y a otro del Atlántico.

II

Ahora bien, antes de poder desgranar estos momentos, hemos de preguntarnos: ¿De qué se habla cuando en literatura, en arte —en estética, al fin y al cabo— se habla de compromiso?, vocablo español con el que desde mediados del siglo xx se suele traducir (o no) el francés *engagement*, al que,

⁶ Lejos de ceñirse a dos países —Francia e Inglaterra—, la mecha revolucionaria —la política, la industrial— prendió en otros países, de ahí que sea más justo hablar de *La época de las revoluciones europeas* cuando se habla del periodo 1780-1848 (Bergeron, Furet, y Koselleck 1973) o mejor aún de *La era de las revoluciones. 1789-1848* (Hobsbawm 1970) que abarca al conjunto de países afectados por la doble revolución. Véase también *infra* III.

igual que este, se puede añadir un adjetivo: literario, artístico, estético... o político.

Reformulando el interrogante con el que Herrero-Senés empieza su contribución, sin esconder cierto tedio, compartido por todxs, pero de forma más discreta, ¿es el compromiso una simple palabra?, ¿un marbete?, ¿un rótulo?, ¿una idea?, ¿una noción?, ¿un concepto? En el primer caso, ¿cuáles son sus acepciones? ¿Desde cuándo?

Si además de palabra, el compromiso —el *engagement*— revelara ser un concepto, ¿qué habríamos de entender por ello? ¿Sería propio de uno solo o de varios períodos históricos? ¿Podría ser transhistórico, sin cambiar de sentido o de nombre? ¿Es el *engagement* sinónimo de *tendencia*?, ¿de *parcialidad*? ¿Qué relación mantiene con el derivado *littérature* o *art engagé* —literatura o arte comprometido—? ¿Cuál con el concepto de *responsabilidad*?, con el que parece poder competir, y ¿cuál con los de gratuidad o evasión? —cuando no con el decimonónico *l'art pour l'art*—, a los que se suele oponer en cuanto se vuelve antónimo de autonomía, de autonomización, de autotelismo.⁷ Finalmente, ¿puede tener el *engagement* algo que ver con la poética, es decir, con cuestiones genéricas, formales o temáticas?, lo que explicaría las trilladas, pero no menos insólitas, ecuaciones *engagement* = prosa = realismo = mimesis *versus* *dé(sen)agement* = formalismo = antimimesis.

He aquí los interrogantes que intentaremos dirimir en los próximos apartados.

LA PALABRA *ENGAGEMENT*

Tan temprano como en 1951, en uno de los escasos estudios teóricos en español que contempla la etimología de la palabra,⁸ Guillermo de Torre

⁷ Las palabras *autotelismo*, *autotélica* no figuran en los diccionarios de uso común ni en los de terminología literaria o filosófica consultados, excepción hecha del diccionario en línea *Oxford Reference*. Este fecha la aparición de la palabra *autotelic* en 1923 y la vincula con el artículo «The Function of Criticism» de T.S. Elliot. Como es sabido, la palabra encontrará buena acogida en el *New Criticism* y en las traducciones de textos del formalismo ruso.

⁸ En el segundo capítulo de su trabajo, «Le sens de l'engagement», Benoît Denis se interesa tanto por la etimología de la palabra (2000: 30-31), como por las raíces que el *engagement*

recuerda el significado de las palabras *engagement* y *s'engager* en francés y se interroga sobre su mejor traducción al español. De entrada, duda que *littérature engagée* pueda traducirse por «literatura comprometida o empeñada, ya que ese *engagement* engancha, hipoteca y deja en prenda quizá más sustancia en el original francés que en la versión literal». Bajo la inspiración de Américo Castro y de los clásicos de la literatura española sugiere en su lugar, «literatura arriesgada» o «literatura puesta al tablero» (1951: 174-175), marbetes que no prosperarán. Luego pasa a explicarse y resalta la dimensión militar, por un lado, comercial, por otro, que acarrea el original francés, gravando el contenido de su nueva acepción.

Porque *s'engager* es, ante todo, engancharse, alistarse, enrolarse, y esta equivalencia desprende un tufo marcial que a ninguna pituitaria delicadamente civil puede serle grata. *Engagement* implica también un empeño, una promesa, una obligación o compromiso, sin excluir la idea de ajuste o contrata. Nos encontramos, pues, ante un término cuya riqueza de sinónimos y aplicaciones le hace algo multívoco, requiriéndose en cada caso una distinción unilateral. Pero siempre la acepción militar —alistarse— y la comercial —dejar en prenda, contraer una obligación— son inseparables en francés y en castellano del modo reflexivo *s'engager*, insinuando ya que dichas palabras, aplicadas a una expresión del espíritu, como es la literatura, grava su contenido y dirigen o coaccionan sus pasos en determinada dirección. No será extraño, por consiguiente, que la primera actitud de cualquier espíritu radicalmente libre, ante la fórmula de *literatura comprometida* sea de desconfianza, cuando no de protesta o rebelión (175).

Para evitar estas connotaciones y el deslizamiento hacia algún tipo de alistamiento: *literatura dirigida* o *sectaria*, Torre toma en préstamo la palabra y el concepto de *responsabilidad* del personalista Paul Ludwig Landsberg, que hacen honor al individuo y a su inalienable libertad (volveremos sobre ello).

Ausente del *Diccionario de la lengua española* (de la Real Academia Española y la Asociación de Academias de la Lengua Española) y del *Diccionario de uso* de María Moliner, los galicismos o neologismos franceses: *engagé -gée*,

sartreano echa en lo que el estudioso belga llama «existencialismo cristiano» —y nosotras *personalismo*—. Lo vincula, sin profundizar en ello, a las reflexiones previas de Marcel, Maritain y Mounier. No menciona, en cambio, el trabajo de Paul Ludwig Landsberg.

engagement figuran en el *Diccionario del español actual* pero solamente en su acepción política, es decir, sartreana, como «compromiso con una idea o una causa». A la hora de hablar de «literatura, arte o cine», los lexicógrafos españoles contemplan también la locución adjetiva «de compromiso», en la que «el compromiso⁹ político es un factor primordial». Y brindan un ejemplo de Carmen Martín Gaité, en el que aparece la contraposición «literatura de evasión» *versus* «literatura de compromiso».

El análisis de Torre es acorde con las explicaciones del *Dictionnaire historique de la langue française* y de los diccionarios de uso común o de terminología literaria en lengua francesa. En todos ellos, las palabras —adjetivo y sustantivo— remitirían, a partir de 1945, al «acte ou attitude de *l'intellectuel*, de l'artiste qui, prenant conscience de son appartenance à la société et au monde de son temps, renonce à une position de simple spectateur et met sa pensée ou son art au service d'une cause». ¹⁰ Y se reenvía o cita a Sartre en los ejemplos.

En realidad, la fecha remite a la «Présentation des *Temps Modernes*», un texto de circunstancia redactado por Sartre en otoño de 1944 para acompañar la salida del primer número de una revista de posguerra, cuya publicación, debido a la carestía de papel, se retrasó hasta octubre de 1945. En 1948, la «Présentation» devino en prefacio y pasó a acompañar la publicación, en formato de libro, de seis artículos dados a conocer en la misma revista, de febrero a julio de 1947, bajo el título «Qu'est-ce que la littérature?». ¹¹

A partir de aquellos momentos, tanto en Francia como en el mundo hispanohablante, se fue implantando de forma casi natural la sola acepción

⁹ Se remite, con una cifra [1], a la primera acepción del lema, es decir, «obligación contraída por quien se compromete o es comprometido».

¹⁰ Citamos aquí el *Dictionnaire de la langue française. Le nouveau petit Robert* (1993). El énfasis es nuestro y pretendemos así llamar la atención sobre la ambivalencia que implica yuxtaponer intelectual y artista, como si las palabras fueran equivalentes. En el *Dictionnaire historique de la langue française*, la presentación es algo más sintética. La palabra *engagement* —se lee— «désigne spécialement l'attitude de *l'intellectuel*, de l'artiste qui met sa pensée ou son art *au service d'une cause*» (El énfasis es también nuestro).

¹¹ Los artículos y el prefacio se publicaron primero, de forma conjunta, en la compilación *Situations, II*, y luego en el libro epónimo: *Qu'est-ce que la littérature?*, traducido al español en Losada, en 1950.

moderna de la voz *engagement* y su corolario *littérature engagée*.¹² Ambas figuraban en el párrafo final de la «Présentation», que se abría con la acusación de *irresponsabilidad* formulada en contra de los escritores *burgueses*. Los primeros, los del siglo anterior, quienes no respaldaron la Revolución de 1848, retirándose en sus dominios de papel y tinta, al tiempo que —*gesto político*— se retiraban de la *política*.

Ahora bien, el posterior triunfo de la palabra en su acepción sartreana se operó a partir de una descontextualización del *manifesto* de 1944/1945, y sus prolongaciones de 1947 y 1948, ambos intrínsecamente vinculados a la historia reciente de Francia: la Ocupación y la Liberación, y su historia literaria (Abalo Gómez). La deshistorización e internacionalización del concepto fue a la par de su esencialización. Y en plena Guerra Fría pasó a ser objeto de apropiación e interpretaciones partidistas, en Francia, en España y del otro lado del Atlántico.

LA HISTORIA DE LOS CONCEPTOS DE REINHART KOSELLECK

Pensador de la Modernidad, teórico de la escritura histórica y de los tiempos históricos, estudioso pionero de la iconología, de los monumentos a los muertos y de las experiencias personales y colectivas vinculadas al terror y la violencia bélica, Reinhart Koselleck (1923-2006) destaca también como historiador de los conceptos, al ser la cabeza prominente del proyecto historiográfico alemán de mayor envergadura del siglo xx: los *Geschichtliche Grundbegriffe*.¹³

¹² Ceballos Viro se basa en los primeros ejemplos que figuran en el corpus CORDE de la Real Academia para fechar la aclimatación de la expresión *literatura comprometida* en castellano a finales de la década de los cincuenta, en concreto en torno a 1957-1958 (2021: 211). Con toda evidencia, se puede anticipar la circulación de la palabra unos diez o doce años si se contempla la recepción de Sartre entre los exiliados españoles en Argentina. Ilustración fehaciente de ello, lo brinda «Literatura gratuita y literatura comprometida», artículo publicado en *Sur* (abril de 1946). Da cuenta de una reunión celebrada en casa de Victoria Ocampo, en diciembre de 1945 (Ródenas de Moya).

¹³ En realidad, tomó las riendas de un proyecto lanzado en Heidelberg por Werner Conze en el marco del círculo de historia social, al que también estaba asociado ya Otto Brunner. Aunque el proyecto es colectivo, de aquí en adelante utilizamos el nombre de Koselleck como

Cincuenta años después de la publicación de sus reflexiones pioneras sobre los «conceptos históricos fundamentales del lenguaje político-social en Alemania», veinticinco después de cerrarse el lexicón (1972-1997), esta aportación es posiblemente la que mayor interés sigue despertando hoy en día entre quienes (historiadorxs, filósofxs y estudiosxs de ciencias políticas) se interesan por su poliédrica obra.¹⁴

Si bien el marcado carácter procesual y sistémico de esta obra puede dificultar la posibilidad de aislar una parte sin correr el riesgo de dar una visión sesgada del todo (Müller y Schmieder 2016; Imbriano 2018), nos ceñiremos aquí a esta faceta que ha de permitirnos, creemos, salir del atolladero conceptual. Lo haremos reproduciendo, primero, comentando, luego, un largo segmento de la definición más reciente del sintagma clave *historia del concepto* o *historia conceptual* —*Begriffsgeschichte*¹⁵—. El lema presenta un compendio idóneo de lo que singulariza un proyecto fraguado en la República Federal Alemana en las décadas de los sesenta y setenta del pasado siglo. Falta en la síntesis, es cierto, una referencia al periodo objeto de investigación de Koselleck, o sea, la Modernidad, y a las cuatro metacategorías procesuales —la *democratización*, la *temporalización*, la *ideologización* y la *politización*— que permitieron encauzarlo de una forma original. Periodo y criterios se recuperarán en un segundo tiempo.

sinécdoque al reconocer no solo el carácter decisivo de su contribución al proyecto, sino también al considerar que «las partes del diccionario relativas a la teoría de los tiempos históricos aportadas por Koselleck [...] son las más exigentes y, en términos de historia de la ciencia, verdaderamente pioneras de la obra de referencia» (Dipper 2011: 307). Reflejo de ello se encuentra también en numerosas contribuciones que escribe simultánea o posteriormente en nombre propio.

¹⁴ Es imposible, en el marco de esta introducción, dar cuenta de la abundante recepción de la obra, no exenta de polémicas, y fuertemente marcada por los contextos nacionales en los que se produce y/o se traduce. Entre los *passseurs* de su obra, ampliamente traducida al español (entre otras editoriales en Paidós, Trotta y Pre-Textos), destacaremos, desde la filosofía, la labor de Faustino Oncina Coves (en España) y de Elías Palti (en Argentina) y, desde la historia, de Javier Fernández Sebastián. En sendos casos... con numerosos discípulos. A título de introducción, véase el monográfico que *Anthropos* dedicó al autor (2009).

¹⁵ Se publicó como *lema* en una pequeña enciclopedia de historia en cien conceptos fundamentales (2002, 2019). El texto se tradujo al español en una compilación de trabajos (2012: 45-48) que citamos aquí.

Desde la década de los años cincuenta —escribe Koselleck— «historia conceptual» remite a un campo de la investigación histórica para el que el lenguaje no es un epifenómeno de la llamada realidad («El ser determina la conciencia», Karl Marx), sino una irreducible instancia metodológica última sin la que no puede tenerse ninguna experiencia ni conocimiento del mundo o de la sociedad. Para la historia [de los conceptos], [el lenguaje] es, por un lado, un indicador de la «realidad» previamente dada y, por otro lado, un factor de esa realidad. La historia conceptual no es «materialista» ni «idealista», se pregunta tanto por las experiencias y estados de cosas que se plasman en su concepto, como por cómo se comprenden estas experiencias y estados de cosas. En este sentido, la historia conceptual vincula la historia del lenguaje y la historia factual. Una de sus tareas consiste en el análisis de las convergencias, desplazamientos y discrepancias en la relación entre el concepto y el estado de cosas que surgen en el devenir histórico.

Conceptos como «Estado» son más que simples significados; comprenden muchos significados individuales (territorio, frontera, ciudadanía, justicia, ejército, impuestos y legislación), los aglutinan en un compuesto superior y se refieren a sistemas filosóficos, formaciones políticas, situaciones históricas, dogmas religiosos, estructuras económicas, clasificaciones sociales, etc. Cuando esta clase de conceptos se vuelven insustituibles o no intercambiables, se convierten en conceptos fundamentales sin los que no es posible ninguna comunidad política y lingüística. Simultáneamente, son polémicos porque distintos hablantes quieren imponer un monopolio sobre su significado. Siguiendo con nuestro ejemplo, vemos cómo se añaden entonces determinaciones parcialmente excluyentes: Estado se entiende como Estado de derecho, nacional, del bienestar, Estado del *Führer*, aristocrático, etc. Ser insustituible y, por tanto, polémico es lo que diferencia a los conceptos fundamentales de gran complejidad del resto de conceptos. Cada concepto fundamental encierra un potencial histórico de transformación.

De esto se sigue que los conceptos fundamentales no deben vincularse a ideas o cuestiones atemporales, aunque puedan aparecer estratos de significado recurrentes. Primordialmente, la historia conceptual se pregunta por cuándo, dónde, por quién, para quién y cómo se conciben determinadas intenciones o estados de cosas. [...] Todos los conceptos no solo tienen significados sincrónicos peculiares, también están ordenados a la vez diacrónicamente. [...] Según cómo se aborde la cuestión, en toda historia conceptual la sincronía y la diacronía se entrelazan de distintas formas, pero nunca son aislables.

Por eso, todos los conceptos poseen una estructura temporal. En función de la cantidad de contenidos de experiencia que se han acumulado en el concepto y en función de cuántas expectativas innovadoras incluye, un concepto tendrá

distintas valoraciones temporales. Hay conceptos orientados al pasado, que conservan grabadas experiencias antiguas y que se cierran frente a cambios en su significado, y conceptos que anticipan el futuro. Anticipaciones que evocan un futuro nuevo o distinto, hablando terminológicamente: conceptos de experiencias, expectativas, movimiento, futuro, etcétera.

El paso al llamado análisis del discurso se produce, por tanto, automáticamente. Los conceptos siempre están integrados en redes conceptuales. De lo que se trata es de saber el grado de precisión con el que se analizan los conceptos: si se analiza la diacronía o sincronía de los conceptos, si las unidades textuales mayores se analizan según frases, párrafos, capítulos, libros y los correspondientes textos que las contradicen, o si el vocabulario lingüístico fáctico o virtual se investiga en conjunto con los correspondientes equivalentes de otras lenguas. Si quiere comprenderse la historia, ninguna ampliación o limitación de la investigación puede ignorar la actividad creadora de sentido y progresiva de los conceptos en su transformación.

[...] todo concepto *eo ipso* está relacionado con su contexto. En concreto, sin «contraconceptos», conceptos superiores e inferiores, conceptos anexos y conceptos adyacentes, no es posible analizar ningún concepto. Cada uno remite obligatoriamente a unidades textuales mayores sin por eso perder su estatus de premisa necesaria para el pensamiento de procesos semióticos sobre los que ha de discutirse. Especialmente los conceptos paralelos obligan a formular junto a cuestiones semasiológicas sobre los significados delimitables de un término cuestiones onomasiológicas relativas a las distintas denominaciones de estados de cosas similares.

Hay una aporía permanente que obliga a una constante reflexión y rescritura: *la historia siempre es más o menos de lo que conceptualmente puede decirse sobre ella. Del mismo modo que la lengua siempre produce más o menos de lo que está contenido en la verdadera historia* (2012: 45-48; énfasis nuestro).

Esta definición de la historia de los conceptos basta para explicar en pocas palabras por qué este enfoque resulta una herramienta útil para encauzar bajo nueva luz nuestra problemática. En primer lugar, queda aclarada la relación que existe entre la historia social y la historia conceptual. En nuestro caso, se puede relacionar este vínculo con uno de los retos a los que se tienen que enfrentar lxs estudiosxs e historiadorxs de la literatura: «ayuntar de una forma no meramente cronológica [...] la “historia” y la “literatura”, o, como decían pulcramente algunos formalistas rusos y después praguenses, las diferentes series diacrónicas (artísticas, históricas, sociales)» (Mainer 1979: 3).

Más adelante se verá cómo a mayor agitación sociopolítica, mayor *politización, ideologización, democratización y temporalización* de los conceptos.

En segundo lugar, la relación no especular entre historia factual e historia del lenguaje, entre el mundo y su representación, se fundamenta desde el primer párrafo y el propósito de la aproximación queda cifrado en el *excipit* —resaltado con cursivas—. En las líneas directrices del proyecto histórico-conceptual, Koselleck lo había formulado así:

La historia de los conceptos *no es ni una historia de los hechos o de los acontecimientos, ni una mera historia de ideas* [Sach-, Ereignis- oder gar Gedankengeschichte], pero siempre está relacionada con ellos en la medida en que esta realidad pasada tuvo que expresarse en conceptos. [...] Nos proponemos interpretar la historia a través de sus conceptos respectivos y los conceptos de forma histórica: la historia conceptual tiene como tema la convergencia del concepto y la historia (1967: 85; énfasis y traducción nuestros).

En el *incipit* se halla también una de las fórmulas más controvertidas y más longevas del proyecto —echa raíces en el Diccionario ([1972a] 2009: 93-94)— respecto de la doble comprensión de los conceptos, como *factores* y como *indicadores* de contextos lingüísticos y extralingüísticos (Müller y Schmieder 2016: 310). «Para la historia conceptual —escribe ahora Koselleck—, el lenguaje es, por un lado, un indicador de la “realidad” previamente dada [vorgefundenen “Realität”] y, por otro lado, un factor del descubrimiento de esa realidad [Realitätsfindung]».

La circunscripción del objeto y del método explican asimismo por qué el historiador alemán se desmarca implícitamente de los filósofos y hermeneutas (Gadamer, Heidegger) con los que se había formado y dialogó de forma posterior, y se distancia explícitamente de Marx, quien no llegó a desarrollar una teoría del lenguaje. Se puede leer la propuesta conceptual de Koselleck como una respuesta autóctona al *linguistic turn* (Steinmetz 2012: 87; 2013: 15). Pese a su inquina hacia el ideario marxista —filosofía de la historia, de índole social—, recalquemos que el alemán dialogó, no obstante, con los representantes de la escuela francesa de *analyse du discours*, deudores de la filosofía del lenguaje de bases histórico-sociales elaborada por Mijaíl Bajtín, Valentin Voloshinov y Pavel Medvedev (Rosier 1999; Maingueneau 2004; Vauthier 2002, 2007, 2008).

Este contexto y la versatilidad del historiador, atento a los cambios y equilibrios disciplinares de su tiempo (entre lingüística e historia) (Koselleck 1972b, 1972c) permiten asimismo dar cuenta de su sensibilidad creciente no solo ante la semántica histórica, sino también hacia la pragmática y los efectos pragmáticos de los conceptos. Además del diálogo con la escuela francesa de análisis del discurso, es de destacar aquí el impacto que las críticas formuladas por los miembros de la escuela de Cambridge (*vgr.* Skinner y Pocock) ejercieron en la evolución de Koselleck —y de sus colaboradores en Bielefeld, como Steinmetz—. «No hay historias de los conceptos como tales —declara Skinner—; solo puede haber historias de su uso» (en Oncina 2003: 173).

El interés cada vez mayor por la pragmática corrió parejas con su «concienciación creciente de una lucha por los conceptos como parte de los conflictos sociales» (Müller y Schmieder 2016: 319). Esta lucha fue en aumento y se modificó estructuralmente a partir de la Revolución francesa: los conceptos adquirieron una dimensión prospectiva (Müller y Schmieder 2016: 320) que llegó a su paroxismo durante la «edad de los extremos» o «corto siglo xx», por retomar los dos sintagmas con los que el historiador comunista Eric J. Hobsbawm delimitó el periodo (1914-1991) correspondiente al de la mayoría de los estudios recogidos en nuestro volumen.¹⁶

De forma concreta, aquel interés pragmático se tradujo en la recuperación de la vieja pregunta retórica «*Cui bono?*». O sea: «¿Quién utiliza un concepto?, ¿en qué situación?, ¿con qué intención? ¿Se incluye o se excluye el agente cuando utiliza —acuña— un determinado concepto? ¿Quién es el destinatario?» (Koselleck 1967: 88; trad. nuestra).

La invitación a sustituir el concepto elegido por Koselleck —«el Estado»— por el de *engagement* puede desconcertar... pero lo cierto es que este reúne varios de los criterios que definen los conceptos fundamentales. Es decir: a) ser insustituible y polémico; b) estar dotado de una estructura temporal que permite, por un lado, la repetición y, por otro, la imbricación

¹⁶ El título del original inglés es *Age of Extremes: The Short Twentieth Century, 1914-1991*. Su traducción al francés es literal, pero el uso de las mayúsculas algo atípico: *L'Âge des extrêmes. Le Court Vingtième Siècle 1914-1991*. En español, se tradujo sin más como *Historia del siglo xx*. A lo largo de este trabajo utilizaremos indistintamente los sintagmas «edad de los extremos» y «corto siglo veinte», entrecomillados, pero sin mayúsculas.

de sincronía y diacronía; c) estar situado social e históricamente; d) estar integrado en redes conceptuales y relacionado con un contexto. Por todo ello, los conceptos fundamentales no se pueden analizar sin tener presentes los contraconceptos —cuyo «contenido polémico no se deja derivar siempre o solo raramente de la palabra en sí» (Koselleck 1967: 88)—, los conceptos paralelos, los conceptos superiores e inferiores o los significados que se aglutinan a su alrededor.

En el caso presente, el *engagement/compromiso* en el sentido moderno de la voz, es decir, sartreano, no se puede analizar al margen de los conceptos paralelos: *responsabilidad*; antagónicos: *(ir)responsabilidad*, *dé(sen)agement*, *autonomía*, *autonomización*; anteriores: *tendencia*, *parcialidad*. Es decir, no se entiende al margen de una historia y de una red de conceptos.

Hablar del *engagement/compromiso* implica también hablar de lxs agentes, distinguiendo entre escritorxs creador e intelectuales y precisando la relación que ambxs mantienen con la sociedad, el Estado, lo que ha de llevarnos a valorar la orientación temporal de su actuación. Desde la Revolución francesa y más aún desde el fracaso de la Revolución de 1848, hablar de aquello a lo que Sartre se refería al hablar del *engagement*, es hablar de la cuestión política, de la cuestión social. Y setenta años más tarde, es decir, «después de 1917, la polarización de la opinión pública fue tan inmensa» respecto de esta cuestión que, «en la práctica, solo se podía estar con [Marx] o contra él» (Reiss 2000: xix).

HISTORIZAR EL *ENGAGEMENT*: UN CONCEPTO ESTÉTICO-POLÍTICO

Nacido en la estela de las grandes empresas conceptuales alemanas de la posguerra, pero concebido esta vez desde la Alemania del Este, a mediados de los años ochenta,¹⁷ el Diccionario de conceptos estéticos fundamenta-

¹⁷ El proyecto fue ideado y dirigido por Karlheinz Barck, pero echa raíces en las reflexiones de su maestro, el romanista hispanista Werner Krauss (Müller y Schmieder 2016: 951). La caída del Muro y posterior reunificación de las dos Alemanias tuvo hondas repercusiones en la concepción original del proyecto, que dio un giro (*Wende*), conceptual, institucional y político (científico), «significativo de lo que ocurre cuando los cambios de paradigma teórico coinciden con convulsiones políticas» (Boden 2014: 10).

les de lengua alemana —*Ästhetische Grundbegriffe*— ofrece una historia del concepto que nos ocupa al incluir un lema «Engagement/Tendenz/Parteilichkeit» y sus respectivas traducciones al inglés: *commitment, tendency, bias, partisanship*; francés: *engagement, tendance, partialité*; italiano: *impegno, tendenza, parzialità*; español: *compromiso, tendencia [parcialidad]*; ¹⁸ y ruso [...].

En la breve introducción del lema (2010: 178-180), ¹⁹ Peitsch ofrece un bosquejo etimológico, plantea la problemática y constata que «en los estudios poscoloniales y en la crítica literaria feminista y marxista, solo el más reciente de los tres conceptos [es decir, el *engagement*] sobrevivió al giro posmoderno y se actualizó aún más en la transición del Nuevo Historicismismo a los estudios culturales». En cuanto a su proyección geográfica, Peitsch nota el tardío arraigo de la palabra francesa en alemán y en inglés (respectivamente en los años 1960 y 1990) y resalta que «la constelación internacional se presta a un centrismo literario heredado de las historias conceptuales, como revelan las referencias a Sartre en Mario Vargas Llosa y en Yaser Kemal» (2010: 179; trad. nuestra).

Remontando el tiempo hasta los años veinte y treinta, Peitsch da con los nombres de Adorno, Brecht, Lukács y Walter Benjamin —y antes de ellos, ya en el siglo XIX, de Nietzsche o de Heinrich Heine²⁰—, en cuyas obras arraigan los antecedentes conceptuales del *engagement* que figuran en la entrada del diccionario: la *tendencia*, la *parcialidad*.

Si bien la trascendencia de las reflexiones de aquellos autores sobre las relaciones entre estética y política o sociedad bastaría para explicar el lugar secundario y nunca monopolístico que la obra de Sartre ocupa en Alema-

¹⁸ La tercera palabra que consta en español es *partidismo*. Nos parece un error de traducción o caso de sobreinterpretación, si bien es verdad que la segunda acepción de la voz *partidismo* se solapa con la de *parcialidad*, dada por sinónima. Para evitar el deslizamiento hacia la idea de «sometimiento a las opiniones de un partido», privilegamos el lema más unívoco *parcialidad* que figura también en las otras dos lenguas románicas, que no cuentan con la dupla *partidismo* versus *parcialidad*.

¹⁹ El lema, como otros muchos del diccionario, consta de unas cuarenta y cinco páginas (178-223).

²⁰ Desde su llegada a París, en mayo de 1831, Heinrich Heine, testigo de los acontecimientos revolucionarios que ensangrientan la ciudad de la luz, rechaza el «ejercicio desinteresado de la crítica de arte», lo que no le impide defender «la autonomía del arte» contra quienes lo quieren instrumentalizar (Hohn 1989: 152-153; Lacoste 2009: parr. 7).

nia,²¹ este también se podría deber, como observa Adorno, a la diferencia que existe entre las trayectorias histórico-políticas de los dos países, en un momento clave para la Modernidad literaria francesa.

La question de l'engagement se pose différemment dans l'histoire des consciences allemande et française. En France, le principe de *l'art pour l'art* qui règne en esthétique a partie liée avec des courants académiques ou réactionnaires. Ce qui explique qu'on se révolte contre lui. Même l'extrême avant-garde y a une touche décorative plaisante. C'est pourquoi la référence à l'existence et à l'engagement y avait ce ton révolutionnaire. En Allemagne, ce fut l'inverse. Au regard d'une tradition qui remonte jusqu'à l'idéalisme allemand —le premier de ses documents célèbres recensé par les mandarins de la *Geistesgeschichte* fut l'essai de Schiller sur le théâtre comme institution morale—, l'absence de finalité de l'art parut suspecte, bien qu'un Allemand ait été le premier, sur le plan théorique, à en faire le moment du goût, sans réserve ni compromis ([1965] 1984: 302-303).²²

Esta observación encuentra respaldo en Peitsch. De hecho, aunque relate la historia de los conceptos desde una perspectiva prioritariamente alemana, el análisis resulta especialmente interesante porque se inicia recordando lo que se olvida demasiado a menudo. O sea, que la tendencia y la parcialidad —en arte, en historia, en política— son conceptos que emergen a finales del siglo XVIII, a principios del siglo XIX, en un umbral epocal —*Epochenschwelle*—, entiéndase, en los orígenes de la Modernidad histórica. Estos conceptos se fraguan como respuestas impugnadoras de una visión de la historia que se

²¹ En *La faute à Mallarmé*, Vincent Kaufmann contrapone a la tradición francesa la de los países en los que «le communisme n'avait joué qu'un rôle marginal (la Grande-Bretagne, les États-Unis, dont la configuration décentralisée rendait plus difficile la posture de l'intellectuel universel sartrien), et elle a été interrompue dans ceux qui ont connu le fascisme (Allemagne, Italie)» (2011: 37). Como es costumbre, nada se dice respecto de los países de lengua española, y se elude que la historia de Alemania —¡como la española!— ha sido «durante casi la mitad del siglo XX una historia de dos estados separados» (Müller, Picht y Schmieder 2021: 8) —dos comunidades, en el caso español—. En este segundo caso, véase el último trabajo colectivo sobre el exilio español coordinado por Balibrea (2017: en particular 19-20).

²² La traducción española de Alfredo Brotons Muñoz nos parece poco convincente, razón por la cual privilegiamos aquí la traducción de la germanista y filósofa francesa Sibylle Müller.

pretende objetiva²³ y de una concepción del arte que se quiere autónomo. Desde una perspectiva hegemónica, son recibidos... como contraconceptos.

Objetividad de la historia, autonomía del arte —y la posterior *autonomización del campo literario*— se impusieron como visión hegemónica —y burguesa, como se decía entonces y se sigue diciendo, pese a la labilidad extrema del concepto—. ²⁴ De ahí en adelante, y, por tanto, a lo largo de los últimos dos siglos, esta visión teñirá de negatividad los tres *contraconceptos*. Sin ser sinónimos *stricto sensu*, los tres «pugnan con sus contrarios en torno a la cuestión de la inclusión o exclusión de lo político en lo estético» (Peitsch 2010: 179), lo que es inevitable desde la Revolución francesa —y la filosofía de la historia que la acompaña.

En las cuarenta y cinco páginas del diccionario que abarcan la historia de los tres conceptos fundamentales, Peitsch muestra cómo, a partir de aquel

²³ A mediados de los años setenta, Koselleck escribe varios artículos en los que reflexiona sobre la teoría de la historia y la escritura de la historia (historiografía). La obra de Chladenius le sirve para denunciar la seudobjetividad y neutralidad de la historia y reivindicar el perspectivismo como presupuesto ineludible del conocimiento histórico. «Con esta afirmación acerca de que la formación perspectivista del juicio y la parcialidad no son idénticas —escribe Koselleck—, Chladenius ha extendido un marco teórico que no ha sido sobrepasado hasta hoy» ([1977] 1993: 183).

²⁴ El concepto *Bürger* ocupa un lugar central en la reflexión de Koselleck desde sus orígenes. En las primeras pautas concebidas para el diccionario, sirve para ilustrar la compleja cuestión del «*Cui bono?*». En «Begriffsgeschichte und Sozialgeschichte», del año 1972, [«Historia conceptual e historia social»], artículo deudor de los avances del Diccionario, Koselleck se vale del alemán *Bürger* —traducido al español por *ciudadano*, y al francés por *bourgeois* y/o *citoyen*— e incide en el hecho de que «palabras que se han mantenido, tomadas en sí mismas, no son un indicio suficiente de que las circunstancias hayan permanecido igual». Es más, la palabra se vuelve ciega y se transforma en muletilla, «a no ser que se investigue esa expresión en su cambio conceptual» a lo largo de los siglos ([1972] 1993: 114). Del año 1997 es otro artículo emblemático, escrito a seis manos, en el que Koselleck, Spree y Steinmetz examinan las enormes dificultades que plantea la traducción de conceptos fundamentales, más precisamente «una semántica comparada de la sociedad civil/burguesa (*bürgerlichen Gesellschaft*) en Alemania, Inglaterra y Francia», por decirlo con palabras del título ([1997] 2012: 225-275). En *El burgués. Entre la historia y la literatura* ([2013] 2014), libro que pretende analizar la figura del burgués en la literatura europea moderna, Franco Moretti remite solamente al segundo artículo de Koselleck mencionado aquí, pero no a la historia de los conceptos como tal.

momento auroral hasta bien avanzados los años sesenta,²⁵ pasando por los años treinta, emblemáticos de la «estetización de la política y la politización del arte», según la conocida fórmula de Benjamin, esta historia se deja leer como la «historia de las objeciones heterónomas al ámbito de lo estético autónomamente establecido» (Peitsch 2010: 179-180). En esta lucha conceptual, una parte pretende pasar por el todo, lo que desencadena una respuesta contradictoria y el conocido efecto de balanceo. Tanto en un caso como en otro, se observan continuidades, que se fraguan mediante el «recurso deliberado a debates anteriores». Sirven generalmente para descalificar al adversario. Buen ejemplo de ello sería el papel que el realismo ocupó en el par mimético/antimimético a partir del realismo social y su teorización por Lukács. En concreto, realismo y antirrealismo pasaron a ser sinónimos de *engagement* o gratuidad, de arte social o arte burgués, respectivamente. De la misma forma, en pleno siglo xx, se sigue utilizando el rótulo decimonónico *l'art pour l'art* para descalificar cualquier intento de emancipación de lo real, como vino a recordar Adorno. Sartre se valió de él para acallar a quienes le llevaron la contraria cuando salió a la luz su «Présentation des *Temps Modernes*». «J'aurais voulu savoir *au nom de quoi*, de quelle conception de la littérature ils [mes adversaires] me condamnaient —escribe en *Qu'est-ce que la littérature?*—: mais ils ne le disaient pas, ils ne le savaient pas eux-mêmes. Le plus conséquent eût été d'appuyer leur verdict sur la vieille théorie de l'art pour l'art» ([1948] 2013: 31).

Plantado desde el umbral de su contribución, el balance algo escéptico de Peitsch, que interrumpimos con estos ejemplos, puede leerse como reconocimiento o resignada asunción de la tradicional oposición binaria autonomía *versus engagement*.

En el momento en el que la *littérature engagée* de Sartre se eclipsaba a favor de un «*dégagement déclaré*», Roland Barthes describió la situación hablando de un sempiterno balanceo entre dos extremos, como recuerdan Abalo

²⁵ En Alemania, a principios de los años 1990, correspondientes a la caída del Muro de Berlín y posterior reunificación, hubo un rebrote del enfrentamiento entre las dos concepciones del arte, tapadera de un enfrentamiento de carácter político entre las dos Alemanias (véanse Anz [1991], 1995; Brokoff, Geitner y Stüssel 2016). Una ola similar se puede observar en España entre finales de los sesenta y mediados de los ochenta, y otra, a principios del nuevo milenio, cuando el carácter modélico de la Transición hace agua.

Gómez y Guerrero. Barthes mezclaba, como es costumbre, las cronologías, al contraponer realismo político de los años treinta y cuarenta, y arte por el arte del XIX. «Notre littérature serait-elle donc toujours condamnée à ce va-et-vient épuisant entre le réalisme politique et l'art-pour l'art, entre une morale de l'engagement et un purisme esthétique, entre la compromission et l'asepsie?» ([1960] 1964: 143).

Para capear el riesgo de «réduire l'histoire de la littérature à un balancement mécanique entre art pur et art social, à un mouvement d'alternance cyclique entre deux possibles littéraires toujours identiques, ce qui reviendrait à produire de la littérature et de son évolution une vision trop simpliste» (2000: 19), Benoît Denis invirtió la perspectiva (tranhistórica) barthesiana y se decidió por Sartre.

Ahora bien, en el mismo momento en que privilegiaba a Sartre, Denis leía la historia de la literatura francesa del siglo XX de forma *retrospectiva* —de Sartre a Flaubert, pasando por Zola—, y monológica, acallando las disonancias, lo que llevaba a una nueva deshistorización y esencialización del concepto del *engagement*, espejo de la deshistorización y esencialización que extendía al concepto de Modernidad literaria, identificado solamente con la literatura, al parecer, emancipada de la política. La conjunción específica de acontecimientos propios de la historia de Francia de la que se vale para refrendar su hipótesis frena, obstaculiza, impide, sin embargo, la generalización, la universalización.²⁶ Y, de hecho, lo dicho para Francia no funciona ni para Alemania ni menos aún para el ámbito hispanohablante en aquel momento, lo que ilustran, de modo fehaciente, las contribuciones de este volumen.

Extendiendo la observación de Koselleck sobre los singulares colectivos ([1967] 1993: 55) para aplicarla al concepto de Modernidad, podríamos decir que de las Modernidades —literarias— se hizo en Francia, que llevaba la batuta, *la* Modernidad —literaria—. En España, hay que esperar a los

²⁶ Autonomización del campo literario y distanciamiento de los escritores de la actualidad política y social a raíz de la Revolución de 1848; aparición del intelectual en la estela del *affaire Dreyfus* en torno a 1898; impacto de la Revolución de Octubre de 1917 entre los escritores e intelectuales franceses en el periodo de entreguerras que reactiva el imaginario utópico de 1789 (Denis 2000: 20-24).

años veinte o treinta del siglo xx para que las élites culturales se dividan en torno a las dos concepciones en liza, a los dos conceptos. En Latinoamérica, posiblemente a la segunda mitad de los años cincuenta. Si bien la pugna es transversal, el estudio no puede soslayar las especificidades nacionales. De ahí la necesidad de compaginar comprensión del tiempo histórico hojaldrado, estructuras de repetición e historia conceptual.

Nosotras —es uno de los retos de este proyecto— decidimos privilegiar la insoslayable interacción, imbricación entre varias esferas y discursos y volver sobre los orígenes de la Modernidad histórica, lo que, antes que al año 1848 y al arranque de una visión de la Modernidad literaria, nos lleva a la *Sattelzeit* —tiempo encabalgado, tiempo de paso—, a la Revolución francesa y a la emergencia del pensamiento crítico de la burguesía ilustrada y la filosofía de la historia, que la anticipa y la consolida (Koselleck [1967] 1993: 56; [1975c] 2004). Este paso atrás nos lleva a considerar que desde aquel momento lo político invade el espacio público y que todo lo es, en cierta medida. Todo se politiza.

DEMOCRATIZACIÓN, TEMPORALIZACIÓN, IDEOLOGIZACIÓN Y POLITIZACIÓN EN LA MODERNIDAD HISTÓRICA

Como anticipamos, durante la *Sattelzeit* (tiempo que cubre aproximadamente los años 1750-1850), y de forma paroxística, en la «edad de los extremos» (1914-1991), la lucha por (la ocupación de) los conceptos fue parte de los conflictos político-sociales. El *engagement*, la *responsabilidad*, la autonomía, no cabe duda, formaron parte de ellos.

Para poder entender por qué desde aquel momento, se entrelazan de forma insoslayable lo político, lo histórico, lo social, lo estético, lo filosófico es hora de que presentemos los criterios con los que en los años sesenta los editores alemanes del Diccionario histórico de conceptos político-sociales trataron de aprehender conceptualmente «la disolución del mundo antiguo y el surgimiento del moderno» ([1972a] 2009: 94), objeto de su investigación. Expondremos, después, los motivos que justifican que nos podamos valer de estos mismos criterios para analizar el lenguaje político-social —incluyendo lo estético— del siglo xx e incluso xxi. Y lo que justifica su transposición a las Modernidades hispanas.

El *enfoque heurístico* del lexicón —escribe Koselleck en la introducción— se basa en la suposición de que desde mediados del siglo XVIII se ha producido una profunda transformación de *topoi* clásicos, de que palabras antiguas han obtenido nuevos significados que, según nos acercamos a nuestro presente, ya no necesitan ninguna traducción. El enfoque heurístico introduce, por así decirlo, un «periodo bisagra» [*Sattelzeit*] en el que los significados originales se transforman en su avance hacia nuestro presente. Estos conceptos poseen un rostro jánico: orientados hacia el pasado se refieren a situaciones sociales y políticas que ya no nos son comprensibles sin comentarios críticos; hacia adelante, orientados hacia nosotros, han obtenido significados que, aunque pueden ser explicados, parecen ser inmediatamente comprensibles ([1972a] 2009: 94-95).

Cuatro criterios o metacategorías sirven para estructurar esta historia de los conceptos.²⁷ A través de ellos se analiza el cambio de relación que se operó «con la naturaleza y la historia, con el mundo y con el tiempo, en pocas palabras: el comienzo de la Modernidad» ([1972a] 2009: 95).

En 1972, posiblemente bajo el impacto de «las batallas partidistas que se libraron en los años posteriores a 1968» (Steinmetz 2006: 423; Wengeler 1995) la *democratización*, ausente de las directrices de 1967, es el primer criterio nombrado para dar cuenta de la ampliación constante y del creciente número de participantes que a partir del siglo XVIII han penetrado en el espacio lingüístico-político, lo que conlleva la aplicabilidad de los conceptos a nuevas capas sociales. «La expansión tiene lugar en el marco de un amplio cambio estructural de la esfera pública, que se refleja en nuevas formas mediáticas y hábitos de lectura». Se traduce asimismo por un «cambio de significado y abstracción, que conduce a la generalización y creciente flexibilidad de los términos» (Müller y Schmieder 2016: 910). Estas no tardan en dar pie a los «singulares colectivos» y a los conceptos fundamentales que se distinguen,

²⁷ Según Nolte (2010: 101), estas cuatro categorías no se dejan entender al margen de la Guerra Fría, que marca de una forma indeleble la reflexión y la experiencia vital de Koselleck (véanse Hölscher [2006] 2009; Steinmetz 2006; Olsen 2014). En este sentido, luces y sombras, dichos y no dichos del proyecto tienen que ver con quién(es) lo formulan y el momento en que se hace. Es decir, con su *historicidad*. «Los blancos (*die Leerstelle*) —dice Nolte de forma muy perspicaz—, no dependen, por ende, tanto de la materia, como de la mirada del que observa» (101).

ya lo sabemos, por su carácter insustituible y polémico. Sin ellos, ninguna comunidad política y lingüística es posible.

El segundo criterio remite a la *temporalización* de los conceptos. Inscritos en la encrucijada entre *campo de experiencia* y *horizonte de expectativa* —categorías formales de índole cognitiva, que serán objeto de especial atención, tres años más tarde, en un emblemático artículo de *Futuro pasado*—, los «[t]opoi heredados adquieren una emocionalidad, se dotan de expectativas que antes no poseían» (Koselleck [1972a] 2009: 95). Con la entrada en la Modernidad, el tiempo se desnaturaliza y la cronología cede el paso a la temporalización de la historia. Por primera vez, los hombres hacen la Historia y la Historia se hace, lo que explica que se dinamice, dotándose de un carácter utópico, prospectivo (que, en una historia secularizada, toma el relevo de la antigua escatología). La Historia en sí trae consigo una serie de conceptos de movimiento o de «expresiones que articulan el tiempo histórico mismo».

El «desarrollo» entendido reflexivamente, el «progreso» ilimitado, la «historia por antonomasia» [*Geschichte schlechthin*], que es al mismo tiempo su propio sujeto y objeto, la «revolución», que se separa de la circularidad de su sentido anterior y se convierte en un concepto general de movimiento dotado de metas flexibles. Todos estos nuevos conceptos se caracterizan por determinaciones temporales, que vinculan experiencias y significados procesuales ([1972a] 2009: 97).

Estos conceptos —singulares colectivos por excelencia— son polémicos y no tardarán en ser, a su vez, objeto de apropiación excluyente. El concepto de *Historia* (*Historie/Geschichte*) se metamorfosea. La temporalización se traduce por una nueva articulación de las relaciones entre pasado, presente y futuro, seguida de una nueva articulación de las teorías disciplinares: histórica, poética y filosofía de la historia. El *topos* ciceroniano de la *historia magistra vitae* se disuelve, y el *progreso* se convierte en «la primera categoría en la que se abolió una determinación del tiempo transnatural e inmanente a la historia» (Koselleck [1967] 1993: 59).

La tercera categoría que «estructura el espacio de la incipiente Modernidad es la aparición de la *ideologización* [...] de muchas expresiones». Esta categoría va de la mano de la *democratización* que disuelve la antigua estructura estamental y abre la puerta a los singulares colectivos, que, por su generalidad y su ambigüedad, «son aptos para su conversión en fórmulas vacías

y ciegas, que en función de los intereses y de la clase a la que pertenece el orador pueden utilizarse de formas distintas y opuestas». «La historicidad y la ideologización se vinculan mutuamente y transforman numerosos conceptos en fórmulas tipo cuya evidencia depende de un *punto de vista partidista*» ([1972a] 2009: 97; énfasis nuestro).

La cuarta y última metacategoría es la *politización*. «El ámbito de uso de cada palabra, en sí un dato histórico antiguo, se multiplica en correspondencia con la pluralización del mundo social. De este modo aumenta la posibilidad, pero también la presión hacia la *politización* [...]. Un número cada vez mayor de personas son interpeladas, implicadas, movilizadas». Este criterio está detrás de la posible «instrumentalización política de la lengua y su uso estratégico» (Müller y Schmieder 2016: 911).

Hasta aquí los elementos clave de la aportación de Koselleck de los años setenta. Como se desprende de la hipótesis heurística inicial, según el historiador, estas cuatro metacategorías y los conceptos fundamentales no habrían cambiado a lo largo de la Modernidad, lo que explicaría que sus significados nos fueran aún familiares.

Hoy en día, nadie acepta sin reparo esta (hipó)tesis: el inicio de la *Sattelzeit* requiere ser pluralizado en una perspectiva comparatista —hay *Sattelzeiten*— y se ha puesto en tela de juicio la continuidad hasta nuestra actualidad, «que soslaya la experiencia de la política de exterminio de los nacionalsocialistas, “ruptura en la civilización” (Dan Diner), y posiblemente la implicación en el nacionalsocialismo» de los editores (Müller y Schmieder 2016: 284). Tampoco hay unanimidad respecto a una posible fecha final. Simbólicamente se puede datar en (torno a) 1989, «seuil, *momentum*, qui achève une époque pour en ouvrir une autre»: el *presentismo* (Traverso 2011: 5; Hartog [2003] 2012), pero los signos precursores de una brecha —para algunos, una nueva *Sattelzeit*— abundan desde finales de los años sesenta o mediados de los años setenta (Wengeler 1995; Doering-Manteuffel y Raphael 2008; Traverso 2011: 6; Müller, Picht y Schmieder 2021: 14-18).

La publicación en 2010 de un artículo del historiador alemán de la Edad Moderna y Contemporánea Christian Geulen vino incluso a socavar la hipótesis de Koselleck. En su «Plädoyer für eine Geschichte der Grundbegriffe des 20. Jahrhunderts» [Alegato por una historia de los conceptos fundamentales del siglo xx], Geulen sostiene que la entrada en el siglo xx ya había sido acom-

pañada de una nueva revolución semántica que hacía inservible el proyecto de Koselleck como tal. Jugando con el carácter compositivo de las palabras en alemán, da la vuelta a las dos «categorías cognitivas» que permitían «tematizar el tiempo histórico por entrecruzar el pasado y el futuro» ([1975] 1993: 337) —habla de «horizonte de experiencia» y de «campo de expectativa», en lugar de «campo de experiencia» y «horizonte de expectativa»— y sustituye las cuatro categorías procesuales por otras cuatro, en concreto: la *cientificación* (*Verwissenschaftlichung*), la *popularización* (*Popularisierung*), la *espacialización* (*Verräumlichung*) y la *fluidificación* (*Verflüssigung*) (Geulen 2010; Oncina Coves 2019: 16; Müller y Schmieder 2016: 384).

El artículo de Geulen tuvo el mérito de estar en el origen de un amplio y productivo debate que en Alemania giró, por un lado, en torno a su propuesta de renovación, y por otro, en torno a los logros y límites de la historia de los conceptos koselleckianos. Ernst Müller y Falko Schmieder han resumido, en páginas insoslayables, los argumentos esgrimidos a favor y en contra de las dos hipótesis (2016: 383-392). Remitimos a su síntesis, haciéndonos solamente eco aquí de quienes abogan por una actualización, reescritura (Nolte 2010; Wobbe 2010) y/o flexibilización (Steinmetz 2010) de las categorías de Koselleck para los siglos xx y xxi, y no por su abrogación o mera sustitución por otras. Todxs estxs estudiosxs inciden en que aún falta distancia para que el siglo xx, y más aún el xxi se conviertan en objeto de análisis (Nolte 2010: 100; Wobbe 2010: 105; Müller y Schmieder 2016: 387). Para Wobbe, el primer interrogante de una nueva historia de los conceptos —nueva, en el sentido de complementaria— ha de ser: ¿Qué cosa se puede ver hoy de otra forma y de manera distinta a la forma y manera en que las vio y enfocó Koselleck? (2010: 15). La aplicabilidad de las metacategorías al siglo xx, en particular a la «edad de los extremos», ha sido defendida teóricamente e ilustrada a nivel práctico por uno de los colaboradores cercanos a Koselleck, Willibald Steinmetz, catedrático de Historia en la Universidad de Bielefeld.²⁸

²⁸ Por su parte, Ernst Müller, Falko Schmieder y Barbara Picht capitanean en la actualidad un ambicioso proyecto lexicográfico de historia conceptual alemana del siglo xx (2021), que tampoco reniega de Koselleck. Ahora bien, lo leen de forma crítica e historizada para ir *más allá de él*. Para más información sobre el proyecto en marcha, véase el portal del Leibniz-Zentrum für Literatur und Kulturforschung <<https://www.zfl-berlin.org/projekt/das-20-jahrhundert-in-grundbegriffen.html>>. Las primeras quince voces del diccionario,

En «Some Thoughts on a History of Twentieth-Century German Basic Concepts», Steinmetz se sitúa no solo frente a Geulen, sino también, y antes de ello, frente a Koselleck. A la aproximación diacrónica del proyecto lexicográfico koselleckiano, que no consigue evitar del todo la descontextualización cuando la evolución de un lema se persigue en un periodo amplio, Steinmetz prefiere la exploración de cambios conceptuales a nivel microdiacrónico (2012: 89), lo que le llevó a profundizar en las dimensiones pragmáticas y discursivas de la historia conceptual para abordar aquellas «unidades textuales mayores» anticipadas (pero no siempre exploradas) por Koselleck (2012: 88).

Por lo que a las cuatro metacategorías se refiere, empieza por la cuarta y asevera que la *politización* dista de circunscribirse al periodo en torno a 1800. Se trata, según él, de una categoría que permite observar la sucesión de «multiple waves of accelerated politicization, de-politicization, and re-politicization of individual concepts as well as entire semantic fields» (2012: 92). La tercera categoría, es decir, la *ideologización*, le parece asimismo una categoría que no se quedó parada en el siglo XVIII y es, por tanto, extensible al siglo XX, que conoció varias olas sucesivas de des-, re-ideologización. Es más. Considera a partir de Hobsbawm y Michael Freeden que

[w]ith respect to the middle decades of the twentieth century until the 1970s, better known in Eric Hobsbawm's words as the «age of extremes», one could even argue that ideologization went much further at that time than in the *Sattelzeit*. If we define ideology (with Michael Freeden) as a means of keeping semantic relations between various concepts temporarily stable, then the middle decades of the twentieth century were a period in which semantic relations between concepts were stabilized more thoroughly (and brutally) than ever before. By contrast, since the 1970s we observe an inverse tendency of de-ideologization. Since then, networks of concepts that had been stabilized by ideologies, and the corresponding ritualized practices, have become more unstable. I would not go as far as proclaiming an «end of ideologies», but since the late 1980s it has

entre las que se cuentan *Aufklärung*, *Demokratie*, *Intellektuelle*, *Westen*, etc. por citar solo algunas próximas a esta investigación, se presentaron y pusieron en línea con motivo de la feria del libro de Leipzig, en marzo de 2024. Véase el portal de la editorial Schwabe <<https://doi.org/10.31267/grundbegriffe>> [Consulta: 23 de mayo de 2024].

certainly become more difficult for individuals as well as political parties to keep semantic relations between concepts fixed (2012: 93).

Los dos últimos criterios, o sea, la *democratización* y la *temporalización*, más específicos, al parecer, de la *Sattelzeit*, tampoco caducaron para un análisis de los siglos xx y xxi. Mantener el primero implica, es cierto, que se revise su carácter universal, más teórico que real, para ir sopesando la dimensión verdaderamente inclusiva de algunos conceptos. Volviendo sobre la «edad de los extremos», Steinmetz constata de nuevo:

Many semantic contests in the «age of extremes» drew boundaries between those who were in and those who were out, between those who had a right to be treated equally and those who were excluded as different. In addition to these contests, countermovements against the universal applicability of concepts came also to the fore in the last three decades of the twentieth century. Increasingly, we can observe quests for the *recognition of difference* against a background of *proclaimed universal equality*. In a way, both kinds of semantic contests, controversies about who is in or out, and about equality or difference, can be regarded as follow-up problems of the democratization of concepts achieved in the *Sattelzeit* (2012: 94; énfasis nuestro).²⁹

Un año antes, en un artículo sobre el que volveremos a continuación, Steinmetz ya había precisado la naturaleza del paso de una retórica binaria y excluyente a una retórica de la *différence* omnipresente —pero no menos excluyente.

There is, however, a consecutive relationship between that new «postmodern» language of ubiquitous difference and the previous binary and exterminatory rhetoric of the Age of Extremes: many of those who now demand recognition as «other» (different) do so precisely because they themselves, or their ancestors or communities, were stigmatized and victimized at some point during the Short Twentieth Century (2011: 6).

²⁹ Para una reflexión vinculada a la necesidad de hacer más efectiva la *democratización*, lo que implica una revisión de las categorías eurocéntricas y de género, véase también Wobbe (2010).

La *temporalización*, finalmente, metacategoría paradigmática de la *Sattelzeit*, ha de ser mantenida y sigue de actualidad al darse nuevos problemas de articulación entre los tiempos: pasado, presente y futuro.³⁰ Nolte ha ilustrado esta idea cuando, en contra de Geulen, observa que «l'avenir a été remplacé à bien des égards par le passé en tant qu'espace de référence [...] Le récit du progrès a été remplacé par des récits de déchéance, parfois d'apocalypse; les dystopies ont pris la place des utopies» (2010: 99).

Todas estas ideas, Steinmetz las había ejemplificado y llevado a la práctica en la larga introducción, «New Perspectives on the Study of Language and Power in the Short Twentieth Century», al libro colectivo *Political Languages in the Age of Extremes* (2011). Concebido y coordinado por él, esta obra echaba raíces en un coloquio celebrado en 2004, en el German Historical Institute London. El volumen se caracterizaba, por un lado, por «assemble and confront up-to-date work on totalitarian regimes (fascist Italy, Nazi Germany, the Soviet Union, the German Democratic Republic) and pluralist Western regimes (Britain, West Germany, Austria, the USA)» (Gestrich: 2011: v)—se volverá a observar y lamentar la ausencia de España—; y, por otro, por su comprensión amplia del sintagma *lenguaje político* y más aún del concepto de *lo político*. Volvemos sobre ellos a continuación.

La contribución personal de Steinmetz se articula en dos partes. En la primera (3-8), el historiador aclara el significado de estos dos últimos elementos, y reflexiona sobre la experiencia de lxs intelectuales y de los hombres y las mujeres de a pie durante la «edad de los extremos». Lxs primerxs se singularizan por el hecho de que «while reflecting on language in its relation to political power, [...] not only commented upon but actually intervened in situations of verbal political warfare, sometimes directly, sometimes indirectly or in hindsight» (2011: 3). Por lo que a la época se refiere, esta se caracteriza precisamente por «a growing reflexivity in the theory and practice of contending with language politically» (2011: 3) y por el uso y el éxito creciente de los *mass media*. Los trabajos recopilados ilustran por añadidura

³⁰ En un artículo más reciente, Steinmetz ha revisado esta distinción entre los criterios de *politización* e *ideologización*, de un lado, y los de *democratización* y *temporalización*, de otro, extendiendo a estos dos últimos el carácter repetitivo y reversible reservado a los dos primeros en 2012 (2017: 65-76).

que incluso en contextos dictatoriales, los individuos son capaces de eludir o de subvertir los límites lingüísticos que impone la censura. Finalmente, y es una idea importante de cara a los trabajos de nuestro volumen y a la tesis que defendemos aquí,

[t]he essays in this book suggest *that politics, rather than breaking into two separate spheres, is better understood as a continuum of verbal, visual, and other communicative performances by all kinds of political actors, ruling elites, media professionals, party organizations, and individual citizens. Within this continuum of symbolic utterances it is by no means predetermined that language used in a face-to-face communication may not be suitable for use in the mass media, and vice versa. Also, the notion that political decisions can somehow be isolated from the continuous flow of communication preparing them, lending words to them, symbolizing, legitimizing, and interpreting them seems to be questionable* (2011: 4-5; énfasis nuestro).

En la segunda parte de su contribución (8-30), Steinmetz analiza un corpus testimonial compuesto de textos autobiográficos, de prefacios y de textos literarios o académicos. Y justifica su elección, inhabitual, declarando: «It is perhaps no accident that literary works —novels and plays— as well as more or less fictionalized diaries, letters, and autobiographies bring us closer to understanding the synchronic occurrence and functioning of linguistic change» (2011: 13).

Inútil decirlo: lo que era excepción para un historiador no es sino materia prima de lxs estudiosxs y teóricxs de la literatura. Esperemos, por ende, que los estudios reunidos aquí convengan a su vez a lxs lectorxs de que las obras literarias —no solo de carácter mimético, sino también antimimético— nos acerquen si no mejor, por lo menos de una forma distinta, insustituible, y en absoluto casual a la mencionada «comprensión de la ocurrencia sincrónica y del funcionamiento del intercambio lingüístico».

Volvamos, antes de ver cómo lo hacen, a la renovada comprensión del lenguaje político y del concepto de lo político, ideas que la anterior larga cita ejemplificaba, trasluciendo su potencial para nuestra reflexión. Las dos ideas se inscriben en la prolongación y actualización del programa de la *Be-griffsgeschichte*, en particular de la historia política, tal como se entiende y se practica hoy en día en la Universidad de Bielefeld, donde Koselleck ejerció

su magisterio hasta su jubilación (1973-1988). El grupo de Bielefeld se singulariza por estudiar lo político «as a communicative sphere that is subject to substantial variation in space and time, across different cultures, and in the course of world history». Su objetivo principal es «to *historicise the political itself*— the political as a *contested concept for one*» (Steinmetz y Haupt 2013: 21; énfasis nuestro).

Igual que en el proyecto internacional, los detalles de este ambicioso plan de trabajo transnacional, interdisciplinar y transepocal se recogieron en un libro colectivo, *Writing Political History Today* (2013), y en una larga introducción, que acabamos de citar, además de prolongarse en la colección *Das Politische als Kommunikation*. Por razones de espacio, solamente mencionaremos aquí los aspectos del proyecto que encuentran eco en el nuestro o en este libro.

En primer lugar, la historización de lo político por la que se interesa el grupo de Bielefeld va al encuentro de la problematización de la diferencia entre la política (*politics*) y lo político (*the political*) «as categories of human self-description having histories of their own» y explora los límites de lo político, cuya emergencia es contingente. La problematización se hizo audible a finales de los años ochenta y se ha revigorizado con la entrada del nuevo milenio. El primer momento tiene que ver con «a broad movement in political philosophy and the social sciences to revive the concept of the political as an analytical tool and to rescue it, as it were, from an extremist understanding in terms of Carl Schmitt's (in)famous friend-enemy distinction» (2013: 29). Ilumina fenómenos como el paso de la retórica oposicional binaria a una retórica de la diferencia o las olas de re- o des-politización y facilita un acercamiento más respetuoso a idiosincrasias nacionales, inclusive la invitación poscolonial a *provinzializar Europa* que ha tenido eco en los estudios trasatlánticos. El segundo tiempo, marcado por el retorno de lo político en el mundo académico, puede verse como «a response to more popular concerns about the perceived incapacities of traditional party and governmental politic to handle many imminent and some future questions preying on peoples' minds» (2013: 29).³¹ Esta respuesta podría estar detrás

³¹ A título ilustrativo, véase el trabajo de síntesis de Oliver Marchart, *Die politische Differenz* (2010) o el libro coordinado por Ulrich Bröckling y Robert Feustel, *Das Politische denken. Zeitgenössische Positionen* (2010).

del actual resquebrantamiento de las fronteras entre activismo y ciencia o la implicación ciudadana de artistas responsables —como Isaac Rosa— en los llamados «nuevos movimientos sociales» (Champeau; Vauthier 2022, 2023).

Finalmente, y como era de esperar, una comprensión flexible de lo político —que se aleja de una comprensión tradicional centrada en las instancias del Estado, de la nación

have discoverd the political in *presumably (or ostensibly) apolitical or pre-political spheres* such as consumption, theatre, or expert discourses on medicine; but we have also examined how actors in the centres of political communication drew boundaries between the insand the outs, how they conceived of their realm of action, or how they attempted to transgress the limits of what had been defined as «political» in earlier times (2013: 28-29; énfasis nuestro).

III

LAS MODERNIDADES POLÍTICO-ESTÉTICAS HISPANAS A LA LUZ DE LA(S) HISTORIA(S) DE LOS CONCEPTOS

En las últimas páginas de esta introducción expondremos lo que motiva la arquitectura del volumen y desvelaremos algo de las teselas que lo componen. Arquitectura y teselas responden a nuestra apuesta de (re)lectura trasatlántica de unos primeros eslabones de las Modernidades político-estéticas hispanas.

Esta propuesta se halla presidida por la tensión entre la universalidad del fenómeno analizado —el *engagement* como polémica esencial de la Modernidad literaria— y la diversidad de sus manifestaciones históricas y regionales o nacionales, entre la vocación de arrojar luz sobre esta pluralidad de historias y tiempos históricos y la necesidad de hacerlo en el marco del trasfondo común de una historia en singular, la de las dialécticas de la Modernidad.³²

³² En este sentido, suscribimos la interpretación propugnada por Gennaro Imbriano frente a la tesis defendida por Niklas Olsen en *History in the Plural*. Para el primero, «Koselleck sigue siendo plenamente moderno [...]. No le atrae en absoluto la dimensión posmoderna de la pluralidad» (2018: 15; trad. nuestra).

Quiere ello decir que partimos de la premisa según la cual la controversia en torno a las relaciones entre estética y política constituye una problemática transnacional que eclosionó con la Modernidad —en el transcurso de la *Sattelzeit*, de las *Sattelzeiten*— y que ha atravesado su bisecular singladura, hasta tal punto que cabría caracterizarla como una estructura de repetición idiosincrásica, consustancial a la propia Modernidad.

En esa singladura, el imperio político-cultural ejercido por Francia, por París, desde la Gran Revolución hasta el giro postsesentayochista, ha tenido consecuencias históricas trascendentales, cuya larga sombra se proyecta aún hoy en el francocentrismo de los paradigmas historiográficos dominantes, en particular en la historia y teoría de la literatura. Aquellas consecuencias dieron forma a una experiencia fundacional y fundamental en la historia contemporánea de muchas comunidades políticas europeas y, sin duda, en la de aquellas nacidas de la implosión de la Monarquía hispánica, a saber, la experiencia de la *simultaneidad de lo no simultáneo* [*Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen*], entendida en una de las dos acepciones que Koselleck otorgó a dicho concepto ([1973] 1993: 129-130):³³ la derivada de la *temporalización* u ordenación diacrónica de los Estados nación conforme a la escala del *progreso* introducida por la filosofía ilustrada de la historia³⁴ —y, añadiríamos nosotras, de los diferenciales de poder entre los países que protagonizaron la doble Revolución y los periferizados por ella.

De esa comparación progresiva generada por el retículo del progreso emanaron los relatos sobre los *Sonderwege*, atrasos y desvíos respecto a los modelos normativos de desarrollo universal y los conflictos político-ideológicos que dividieron a las élites de los países *rezagados* ([1977b] 1993: 309-311). De la constelación histórico-geográfica vertebrada en torno a dicho retículo, queda-

³³ En la primera traducción española, se tradujo el sintagma alemán por «simultaneidad de lo *anacrónico*», que corregimos aquí, según la expresión ya canónica «simultaneidad de lo no simultáneo».

³⁴ Como ha sabido ver Imbriano, Koselleck confirió un doble significado al sintagma de la «simultaneidad de lo no simultáneo», si bien nunca lo tematizó explícitamente: 1) el ideológico, resultante de la temporalización futurocéntrica de la filosofía de la historia, clave de bóveda de la teoría de los tiempos históricos y 2) el inmanente a la realidad histórica, marcada por la interacción de innovación y repetición, descrito en su teoría de los estratos del tiempo (2014: 253).

ron excluidos, entre otros, «los países ibéricos de ambos lados del Atlántico, en particular durante la larga fase de transición hacia la modernidad», como recordó el coordinador y promotor del proyecto Iberconcepts (en Fernández Sebastián y Fernández Torres 2017: 153). Al ampliar el radio de acción de una reflexión que había empezado con el estudio de los conceptos políticos y sociales de los siglos XIX y XX en España (2002, 2008), lxs investigadorxs pretendían «contribuir a remover el patrón interpretativo difusionista en historia de las ideas, que ha relegado a los territorios que pertenecieron a las monarquías lusa e hispana a un papel pasivo en la creación y circulación de imaginarios» (2017: 154). Daban así crédito a la idea de que los mundos ibéricos conocieron «una única revolución bicontinental, “atlántica”» de la que el lenguaje es «protagonista y testigo privilegiado» (2017: 153).

En el ámbito de la estética, aspiramos, de una forma similar, a escapar tanto de la normatividad de los conceptos antagónicos como del no menos normativo binarismo, sin negar la enorme operatividad histórica ejercida por aquellos y este en la historia e historiografía de la(s) Modernidad(es) literaria(s) hispana(s). El dualismo no solo no agota el conocimiento histórico de nuestra problemática, sino que desdibuja su complejidad, opacando la heterogeneidad interna de los discursos defensores de la autonomía y el *engagement* o la *responsabilidad*; la estratigrafía formada por sus resignificaciones, las convergencias y divergencias, sincronías y asincronías nacionales y regionales... En suma, las poliédricas manifestaciones histórico-culturales del pluriverso de la Modernidad político-estética occidental, un objeto de investigación que, sin lugar a dudas, pertenece a la categoría de lo que Steinmetz denomina «fundamental historical problems». Steinmetz y Freedon aconsejan abordar su estudio con los utillajes epistemológicos y metodológicos de la historia conceptual y desde una perspectiva transnacional y comparada (2017: 65) o *histoire croisée* (2017: 17), que va con viento en popa.³⁵ Una perspectiva «particularly pertinent for the Age of Extremes be-

³⁵ Helge Jordheim apuesta asimismo por la pertinencia de la *histoire croisée* para estudiar las asincronías de una «Europe at different speeds», «without explicitly or implicitly making one particular temporal structure or regime, unfolding within one particular cultural and linguistic nation, the “standard” or “normal” one, whereas all others are perceived as deviations» (2017: 56). Véanse también Fernández Sebastián y Fernández Torres (2017: 154) y más aún Barbara Picht (2022: 13-16).

cause its conceptual contests have been dominated by competing ideologies that transcended borders to a new and unprecedented extent» (Steinmetz 2012: 51).

Para entender mejor la naturaleza de las relaciones que, en aquel periodo, se tejieron en el ámbito hispano entre política y estética, vale la pena acostumbrarse a cruzar, en un ir y venir, las fronteras del Atlántico para observar cómo las crisis, las guerras, las revoluciones, las dictaduras, los exilios y finalmente el tardío regreso de la democracia (llámese transición o postdictadura) afectaron su comprensión respectiva de las mismas (Balibrea 2017; Sánchez 2023). De centro, Francia pasa a ser un elemento de una red de relaciones.

En esta perspectiva, antes que de Sartre —de Lukács o de Benjamin— y de los años cincuenta —cuarenta o treinta—, hay que partir de *La deshumanización del arte* y de *Ideas sobre la novela* (1925) de José Ortega y Gasset, posiblemente el primer eslabón de nuestra problemática. Su publicación, como es bien sabido, fue seguida a los cuatro años por *El nuevo romanticismo* de José Díaz Fernández, cuyo subtítulo *Polémica de arte, política y literatura* (1929) dejaba bien claro que, al final de la década, la estética ya no era obvia.³⁶ A la *deshumanización* —concepto español que se equiparó con el formalismo, la gratuidad, la aristocracia— se opone *la literatura de avanzada* —*engagement avant la lettre*—. Entre las dos fechas y poco después de ellas, se multiplicaron las encuestas sobre «política y literatura», sobre la «vanguardia», sobre «los novelistas y la vida nueva», dadas a conocer, todas ellas, en revistas literarias, «barómetro inconfundible —escribe Torre— cuando [la revista] es fiel a la presión de la época» (1951: 96).

Ahora bien, no solo hubo un antes y un después de octubre de 1917. También hubo, como atina de nuevo Guillermo de Torre, un antes y un

³⁶ Ello sin olvidar que «tras la llegada de las independencias», los escritores hispanoamericanos tuvieron más claro, al parecer, que los españoles que «la creación literaria era indisociable de la acción política y la actualidad local y/o regional» (Terrones). En cuanto a Fernández Cobo, recuerda que «desde el discurso crítico de la segunda mitad del siglo XVIII, los intelectuales han buscado caminos de comprensión alejados de los marcos del eurocentrismo con la única consigna de independizarse» (2023: 129). Un escritor polifacético como Piglia tenía muy claro que «la modernidad no dio lugar a un patrón institucional único, sino al desarrollo de sociedades múltiples» (Fernández Cobo 2023: 129-130), lo que en *Las tres vanguardias* ilustra con una soberbia contraposición entre Flaubert y Sarmiento (2016: 15).

después de octubre de 1929, cuyas consecuencias —no solo estéticas, sino también políticas— lamentaba, es cierto.

Fue necesario que surgiera la crisis económica de 1929, que los problemas políticosociales heredados de la guerra, en vez de resolverse comenzaran a embrollarse definitivamente, que el espejismo revolucionario, hasta entonces dormido, empezase a cabrillar con fulgores capciosos para que la atmósfera del tiempo adquiriera otra coloración. En la literatura su primer efecto fue el desplazamiento de los principios de autonomía y gratuidad por olas sectarias y la aparición de los principios opuestos: la dependencia, la heteronomía del arte (1951: 94).

Y, de hecho, el clima de crispación que había acompañado la publicación y recepción de aquellos ensayos se extendió pronto a una guerra de revistas: *Nueva España* (1930-1931) tomaba el relevo de *Post-Guerra* (1927-1928) y se oponía a *La Gaceta Literaria* (1927-1932). Sus comités editoriales fueron evolucionando a la par de las opciones, políticas antes que estéticas, defendidas por sus miembros, lo que se tradujo por entradas, bajas y salidas intempestivas de algunos de ellos.

«1930 es el año en que todo el mundo se siente impelido a definirse», escribe Juliá (2015: 266; Abalo Gómez 2023: 222). Con la caída de la dictadura de Miguel Primo de Rivera, la *definición* —otro posible concepto, comparable a la *tendencia*, la *parcialidad*— implicó un claro posicionamiento no solo a favor o en contra de la Monarquía, a favor o en contra de la República, sino también —y es ahí donde hubo resistencias, retrocesos, divisiones, a veces cambios de bando— a favor o en contra del pueblo, de las masas, de las muchedumbres.

Se quiera o no, a partir de 1930, «la política lo absorbe todo» (Cansinos Assens, citado por Juliá 2015: 266). Y el enfrentamiento ya no solo opone a derecha e izquierda, a fascistas y antifascistas, a fascistas y comunistas (Herrero-Senés), sino también «a las izquierdas entre sí» (González Gómez)... ¡y no menos a las derechas!³⁷

³⁷ El predicamento de esta tesis en el terreno de la historia intelectual y/o literaria, creciente desde el nuevo siglo, ha de ser matizado con las evidencias proporcionadas por la historia política y social. Estas evidencias exigen dos puntualizaciones. Primero, la *retroproyección* de la polarización del espectro ideológico entre fascistas y comunistas en los albores de la II

La pugna central dentro del campo literario —escribe Herrero-Senés— no fue entre izquierda y derecha, sino entre aquellos que exhibían cercanía con las multitudes y los que mostraban recelo y una actitud elitista o aristocrática; entre aquellos que exigían cambios efectivos e impulsaban una nueva política, frente a los apolíticos o tibios seguidistas del moribundo parlamentarismo.

Esta pugna interna es, de hecho, la que lleva a Herrero-Senés a denunciar la naturaleza «inevitamente combativa de una “literatura comprometida”» —comprometida *avant la lettre*, recalquémoslo por última vez— y a considerar que «sus portavoces tienden a abrazar una férrea dialéctica de amigo y enemigo, como la definió Carl Schmitt».³⁸

Esta dialéctica no se limita a ir contra los enemigos, digamos, en la arena política —pues el campo sobre el que la literatura comprometida aspira a incidir es en último extremo el campo del poder—, sino tanto o más contra aquellos integrantes del campo intelectual que no comulgan con sus ideas. Estos no son únicamente aquellos que defienden ideas opuestas, porque nuevamente ese enemigo es claro y distinto, reconocible a todas luces; el enemigo al que hay que desenmascarar es aquel que no se «significa», que no puede ser clasificado, o que es ambiguo, o que pretende quedarse fuera de esta exigencia de tomar partido.

Nada más acabarse la guerra civil, y hasta la publicación de *Qu'est-ce que la littérature?*, el debate y los enfrentamientos respecto del papel que lxs escritorxs —de condición burguesa, por lo general— habían y habrían de tener, como *intelectuales*, para con el *pueblo*, se trasladaron al otro lado del

República resulta problemática, cuenta habida de que, hasta la sublevación del 18 de julio de 1936 que desencadenó la guerra civil, fascismo y comunismo eran muy residuales en España. Fue la internacionalización de la guerra la que propulsó el vertiginoso crecimiento de ambos. En segundo lugar, la división no afectó solo a las izquierdas —republicanas y obreras (es decir, anarcosindicalistas y socialistas, las dos fuerzas hegemónicas y rivales durante la *República en paz*)— sino a las derechas (escindidas en cedistas —el sector dominante hasta la guerra—, monárquicos alfonsinos, carlistas y falangistas). Para una relectura crítica de las historiografías, histórica y narrativa, véanse Rodríguez Hoz (2023, especialmente el primer capítulo, y 2024).

³⁸ Koselleck se nutrió de las reflexiones de Schmitt, en particular de esta dialéctica de amigo y enemigo, que se halla, entre otros, detrás de su categoría de «conceptos antónimos asimétricos» (1975).

Atlántico. Buen ejemplo de ellos lo ofrece la publicación en 1941 de «The Irresponsibles», un provocador artículo del poeta estadounidense Archibald MacLeish, que dividió —volvió a dividir— a lxs republicanxs, ahora exiliadx —entre ellxs se encontraban Francisco Ayala, Max Aub y Guillermo de Torre— y sigue dividiendo a la crítica de hoy (Herrero-Senés, Larraz, Ródenas de Moya).

Faltaba poco para que Max Aub acusara a Ortega y Gasset y lo declarara *culpable* de «las derivas antirrealistas, antipopulares e irracionalistas que habían llegado a ser hegemónicas en la novela española reciente». En aquellos ensayos de 1925, se encontraba «la clave de la corrupción del arte de la novela que es indisociablemente estética e ideológica» (Larraz).

Algo de esto, y mucho más, es lo que vienen a recordar en la primera parte del volumen Champeau, Herrero-Senés, González Gómez, Larraz, Abalo Gómez y Ródenas de Moya. Lo hacen desde distintas perspectivas y con argumentos complementarios, que revelan, de hecho, muy a las claras, que las tensiones crecientes entre política y estética —formuladas en términos de *definición*, de *responsabilidad* e *irresponsabilidad* del intelectual— redundan en España o bien en oposiciones de índole estética *stricto sensu* —como lo son las alternativas mimesis/antimimesis, realismo/formalismo o experimentalismo, inmersión/distanciamiento— o bien de marcado carácter político-social —cuando una opción estética se equipara a una clase, llámese aristocracia, burguesía, pueblo (con sus variantes élite, minoría, pequeño burgués, masa, muchedumbre...).

El volumen se abre con la contribución de Geneviève Champeau, quien abarca la totalidad de la secuencia temporal del «corto siglo xx», traspasándola incluso al adentrarse en nuestra actualidad más inmediata, el llamado presentismo. Al hacerlo desvela tres olas de (re)politización de la estética —los años treinta, cincuenta y dos miles— y extracta tres modelos narrativos que descubren nuevas formas de articular su relación con la ética: el modelo inmersivo y trágico, con un fuerte componente didáctico, que ensayaron escritores del nuevo romanticismo y del realismo social (como Joaquín Arderius, César M. Arconada o López Salinas); el modelo grotesco y tragicómico (explorado por Ramón J. Sender antes de la guerra civil, por Francisco Ayala, después); y el realismo reflexivo (practicado por Isaac Rosa a principios de nuestro siglo). Rehuendo del balancín o alternativa entre «el arte o la vida»,

todas estas prácticas literarias «hacen compatibles el compromiso ético-político y la visibilidad de la escritura», a través de un «estrabismo literario» (antiorteguiano) que atiende al objeto y a su tratamiento, a la materia y a la manera defendido por Viart.

Juan Herrero-Senés toma el testigo y reafirma la inoperancia de la dicotomía literatura estética/literatura social. Ilustra su punto de vista con varios contraejemplos de los años treinta que invitan a ampliar el concepto de compromiso para abarcar géneros no miméticos: la ciencia ficción y la literatura humorística, que permiten aprehender la realidad de modo prospectivo, en un caso, lateral e indirecto, en el otro. Además, nos pone en la pista de escritores (como Benjamín Jarnés) que ajustaron sus estrategias de escritura a los medios en los que publicaban. Finalmente, muestra lo que implica la esencialización y el desgaste de los conceptos —es el caso del *engagement*— cuando se vuelven «una fórmula vacía o un concepto ciego» (Koselleck [1971] 2013: 58),³⁹ manipulable e invocable, por tanto, por ideologías de signo radicalmente opuesto, que, desafortunadamente, se igualan hoy. Así del fascismo y del comunismo. En un libro que abiertamente desea «tirer profit des acquis de l'histoire des concepts (*Begriffsgeschichte*), notamment de certaines indications méthodologiques de Reinhart Koselleck», Enzo Traverso observa —lamentando efectos de desmemoria— que desde finales de los sesenta, mediados de los setenta, «des mots comme révolution ou communisme ont pris une signification différente au sein de la culture, des mentalités et de l'imaginaire collectif: au lieu de désigner une *aspiration* ou une *action émancipatrice*, ils évoquent désormais un univers *totalitaire*» (2011: 6; 2016: 6-12, énfasis nuestro).

Sofía González Gómez deja la ficción por las revistas, profundiza en el posicionamiento político de los agentes y explora las correspondencias —estilísticas y políticas— entre los artículos publicados en *Nueva España*, por dos de sus directores, o sea, José Díaz Fernández y Antonio Espina, y el libro de referencia del primero sobre la literatura de avanzada. Díaz Fernández y Espina son también ejemplos inequívocos de quienes, en los años treinta, llegaron a esperar del escritor (burgués) que asumiera su *responsabilidad* como intelectual, pronunciándose a favor del pueblo, del proletariado. Lo

³⁹ Véase *supra* lo que dijimos acerca de la *ideologización*.

que implica que deje su posición de espectador y actúe —se comprometa, se dirá luego—. Frente a ellos se yergue como antimodelo la figura de Giménez Caballero, al que, sugiere González Gómez, Díaz Fernández podría estar llevando la contraria de forma implícita en *El nuevo romanticismo*.

Larraz deja los años treinta, recupera a su vez los conceptos antónimos de *responsabilidad* e *irresponsabilidad* y se adentra en los años cuarenta del exilio español. Max Aub se sienta al lado de MacLeish, y ambos acusan a los *irresponsables*... que, en el caso del español, se llaman ahora Francisco Ayala o Guillermo de Torre. Larraz fundamenta e ilustra su tesis basándose en el artículo de María Zambrano «La libertad del intelectual», del año 1936, y pone énfasis en la fractura que, «durante la guerra española» —en realidad, no solo durante ella— se produjo entre «intelectuales combatientes por un lado» y «[antifascistas] más intelectualizados que observaban la contienda desde fuera de España».

Tirando del hilo de la *responsabilidad* —concepto clave en España a partir de los años treinta— llegamos a los años 1945-1948, que convirtieron a Sartre en el punto cero de la historia del *engagement* y de la *littérature engagée* en Francia, bisagra de nuestro volumen. Ahora bien, en el texto de Sartre, hay mucho más que una reivindicación del *engagement* del escritor intelectual. En *Qu'est-ce que la littérature?* Sartre traza una relación entre *engagement*, mejor dicho, *désengagement* y, lo que años más tarde se iba a valorar como la *Modernité littéraire*, por excelencia.

Es decir, por razones y convicciones político-sociales,⁴⁰ unos cien años después de la Revolución de 1848, Sartre suscribe un acto de acusación sans appel contra Flaubert, los Goncourt, Baudelaire... Se trata de una generación de escritores burgueses «[qui] n'a pas su saisir, à ce moment, la chance historique que qui s'offrait à la littérature (prendre le parti des ouvriers et continuer à jouer un rôle politique)» (Denis 2000: 195). Por ello, en «Présentation de *Temps Modernes*», Sartre los considera «*responsables de la répression* qui suivit la Commune parce qu'ils n'ont pas écrit une ligne pour l'empêcher» (2012: 211; énfasis nuestro).

⁴⁰ No olvidemos que el prefacio se abre sobre la siguiente afirmación: «Tous les écrivains d'origine bourgeoise ont connu la tentation de l'irresponsabilité: depuis un siècle, elle est de tradition dans la carrière des lettres» (2012: 207).

Ce n'était pas leur affaire, dira-t-on. Mais le procès de Calas, était-ce l'affaire de Voltaire? La condamnation de Dreyfus, était-ce l'affaire de Zola? L'administration du Congo, était-ce l'affaire de Gide? Chacun de ces auteurs, en une circonstance particulière de sa vie, a mesuré sa responsabilité d'écrivain. L'Occupation nous a appris la nôtre (2012: 211).

Con esta acusación, que no quedó sin respuesta en Francia,⁴¹ Sartre quiere, pues, cerrar un ciclo, un siglo de ruptura entre política y estética, realzando la *responsabilidad* ineludible que vuelve a incumbir, según él, a lxs escritorxs a partir de la Ocupación. Y lxs equipara con lxs *intelectuales*, lo que lleva el fiel de la balanza del lado político, de la acción política —que puede llegar hasta el uso de las armas (Abalo Gómez, Pérez).

En *Le degré zéro de l'écriture* —que leerán tanto Guillermo de Torre como Ricardo Piglia, pero no con la misma fruición (Ródenas de Moya, Fernández Cobo)—, Roland Barthes volvió a incidir en el *désengagement* de los escritores burgueses frente a la revolución. Ahora bien, a diferencia de Sartre, Barthes constata, pero no condena, ni enjuicia la retirada de los escritores burgueses de la sociedad, de la política. Las Jornadas o la Revolución de 1848 sancionan, según él, la «sécession [...] de la société française en trois classes ennemies, c'est-à-dire la ruine définitive des illusions du libéralisme» (1953: 44). Y luego añade:

Jusqu'alors, c'était l'idéologie bourgeoise qui donnait elle-même la mesure de l'universel, le remplissant sans contestation [...] Dorénavant, cette même idéolo-

⁴¹ Destacan las de Jean Paulhan (1884-1968) y André Gide (1869-1951). Exresistente entrado en la clandestinidad, cofundador de la revista, el primero se alejó pronto de *Temps Modernes* al no aceptar «ce devoir de présence constante aux événements du monde» que Sartre, al que llevaba veinte años, quería imponer ahora a los escritores (Elkaïm-Sartre 2012: 206). Antes de ello, ya había abandonado el Comité Nacional des Écrivains (CNE). Creado en diciembre de 1941 como «organe de la résistance littéraire», este pasó a ser, con la Liberación, el de la «épuration» des écrivains et des intellectuels», creando disensiones en su seno, entre otros a raíz de «la “chasse aux sorcières” à laquelle certains, en particulier, les communistes, entendaient se livrer» (Denis 2000: 262). André Gide se rebeló asimismo contra lo que percibía como «une volonté d'assujétir l'art à l'actualité», pese a ser su *Voyage au Congo* (1927) ensalzado por Sartre (Elkaïm-Sartre 2012: 206).

gie n'apparaît plus que comme une idéologie parmi d'autres possibles [...] C'est alors que les écritures commencent à se multiplier (1953: 44-45).

Bourdieu, finalmente, partió a su vez de estos acontecimientos políticos, y la retirada de los escritores burgueses —de la política— dio pie a la definición y circunscripción de lo que se conoce hoy como *autonomización del campo literario* (1992), origen, según Benoît Denis, de la Modernidad literaria, mejor dicho, de la Modernidad literaria francesa.

S'instaure donc vers 1850 *une vision* de la littérature, *qui a pris nom de modernité*, en vertu de laquelle l'écrivain refuse de se sentir redevable ou solidaire de la société générale et, partant, de prendre part aux débats et aux luttes qui l'agitent, cette position de retrait s'assimilant peu ou prou à celle de l'art pour l'art que Barthes opposait à l'engagement (Denis 2000: 20; énfasis nuestro).

El artículo indefinido de una visión singular de la literatura moderna demuestra que esta no era ni tenía por qué ser la única. Tras la progresiva pérdida de la hegemonía detentada por la concepción sartreana en la posguerra mundial, que intentó revertir aquella posición secular, el primer estructuralismo, de índole textualista, consiguió imponerla de nuevo como visión canónica de la Modernidad literaria. Para Vincent Kaufmann, la pasión que la teoría despierta en Francia en los años sesenta —Compagnon habló de *démon de la théorie* (1998)— y la popularidad que la autonomía de la literatura adquiere en aquel entonces son indisociables de la previa instrumentalización política de la literatura, que fue de la mano del *engagement* sartreano, «en phase, même si d'une façon approximative, avec l'agenda communiste d'un réalisme vaguement socialiste» (Kaufmann 2011: 36-37).

Champeau, Abalo Gómez y Guerrero se hacen eco de Sartre, de Barthes, de Bourdieu y finalmente de Benoît Denis, quien subsume las reflexiones de los segundos en *Littérature et engagement*, consagrando la lectura sartreana, por un lado, la visión de la Modernidad literaria francesa, por otro, lo que explica amplios efectos de recepción —y no pocas polémicas y malentendidos— que llegan hasta nosotros.⁴²

⁴² Con la excepción del trabajo sobre John Dos Passos de la anglista francesa Alice Béja, quien se desmarca de Sartre y no se nutre prioritariamente de la crítica de lengua francesa para

Champeau, Larraz, Abalo Gómez, Ródenas de Moya, Guerrero, Pérez y Fernández Cobo ofrecen asimismo una amplia muestra de la acogida que el ensayo de Sartre tuvo entre lxs escritorxs hispanohablantes de las dos riberas del Atlántico. Pasan revista a lxs escritorxs de la generación del medio siglo —los Castellet, Juan Goytisolo, Sastre, etc.—; lxs exiliadxs españolxs, en nuestro caso como Torre y Ayala, que frecuentaban la revista *Sur*; los escritores del *boom*; los hermanos Ismael y David Viñas, fundadores de la revista argentina *Contorno*, y el joven Piglia.

Ahora bien, proporcionan más aún una muestra de las alternativas que nada más publicarse el ensayo de Sartre y a lo largo de las siguientes décadas se dibujaron para impugnarlo, deshaciéndose ante todo de la falsa alternativa autonomía *versus engagement* y/o rehuyendo de la transformación del escritor en intelectual. Al lado de Guillermo de Torre, figuran críticos y académicos contemporáneos como Dominique Viart (Champeau) o Jacques Rancière (Herrero-Senés, Guerrero), así como los trabajos emblemáticos de los alemanes: Adorno (Herrero-Senés, Pérez), Brecht y Benjamin (Fernández Cobo) o de los marxistas italianos: Gramsci, Della Volpe (Scialò).

La obra de Guillermo de Torre, en particular su insuperada *Problemática de la literatura*, con tres ediciones en Buenos Aires (1951, 1958 y 1966), debería ocupar un lugar central en el ámbito hispano y ocupa, de hecho, un lugar céntrico en nuestro volumen (con dos contribuciones). «Obra única por la profundidad y originalidad de los planteos y por la insobornable honestidad intelectual», llegó a decir de ella Emilia de Zuleta (Ródenas de Moya). Además de presentarse como alternativa original al *engagement* sartreano, a Torre le debemos el rescate de las raíces personalistas de los conceptos de *engage-*

tratar la relación entre «la politique et la littérature» (2015: 22), ilustración del recorrido que acabamos de trazar —de Sartre a Denis, pasando por Barthes y Bourdieu— se encuentra en casi todos los trabajos sobre el *engagement* y el compromiso publicados en francés y en español a lo largo de los últimos veinte años. Véanse, en francés: Bouju (2005), Kaempfer, Florey y Meizoz (2006), Poulin y Roger (2007), Hamel (2014), Chaudet (2016) y Bonvalot (2019). En lengua española especialmente ilustrativo de la deuda granjeada con la bibliografía e interpretación de lengua francesa es el volumen colectivo *Ideas comprometidas. Los intelectuales y la política* (2018). Se inicia con un artículo de la socióloga francesa discípula de Bourdieu, Gisèle Sapiro, «sobre los modelos de intervención política de los intelectuales franceses durante el siglo xx», que proporciona «un marco general al conjunto de la obra» (2018: 15).

ment y más aún de *responsabilidad*. Fue el discípulo de Max Scheler y amigo de Pierre Mounier, el judío alemán convertido al catolicismo Paul Ludwig Landsberg quien, en un artículo publicado por primera vez en 1937, había utilizado las dos palabras en un sentido a la vez afín y políticamente más neutro que el que cristalizó con Sartre al final de la Segunda Guerra Mundial.

A diferencia de la palabra *engagement*, que echaba raíces en los ámbitos militar y comercial, la palabra *responsabilidad* (*responsabilité*) y el adjetivo *responsable* se originan, según recuerda Jean-Marie Domenach, heredero de Mounier, en la palabra *respuesta* (*réponse*), que significa être capable de répondre, *faire une réponse, se montrer digne de, être à la hauteur*.

Le préfixe *Re* indique que l'action concerne deux acteurs: on répond à un appel, à une sommation; il y a donc une personne, une valeur ou une institution, qui nous mettent en demeure, moralement, juridiquement, de «répondre», d'avoir du «répondant» [...]. La notion qu'il désigne présente un caractère existentiel et ne doit pas être traitée de façon abstraite: elle n'apparaît qu'à l'occasion d'un acte, d'une parole, d'une mission acceptée ou refusée (1994: 4).

Remontando hasta las raíces indoeuropeas de la *responsabilidad*, Domenach desvela poco a poco la dimensión religiosa del concepto y el hecho de que remitía a una sociedad jerarquizada en la que la «responsabilité était un domaine réservé aux dirigeants, aux dieux et à leurs serviteurs ainsi qu'à de rares héros» (1994: 5). Con el pasar de los siglos, la *responsabilidad* se fue especializando, adquiriendo su significado jurídico y político. No hay *responsabilidad* sin libertad, y sin posible culpabilidad. Estamos lejos, como se ve, del *engagement* sartreano.

En la reciente reedición de los textos sartreanos, Arlette Elkaïm-Sartre puso de relieve la ambivalencia de un escrito de circunstancia, calificado de *manifesto*, cuya recepción padeció del cambio radical de contexto histórico-político operado en menos de dieciocho meses.

Lorsqu'il écrivait son «manifeste», à l'automne 1944, Américains et Russes étaient des alliés: de concert ils combattaient pour éradiquer d'Europe la peste nazie. Paris venait d'être libéré; la France allait être une table rase sur laquelle reconstruire; la devise du quotidien *Combat*, que dirigeait alors Camus, «De la Résistance à la Révolution», indiquait un but facile à concevoir et à défendre, sinon

à atteindre. Mais en 1947 les espoirs de révolution sont paralysés, empoisonnés par la perspective d'une «guerre atomique» entre les États-Unis et l'U.R.S.S., capable d'anéantir la planète —l'U.R.S.S., pour le prolétariat la Révolution personnifiée (2013: 10).

Y después de precisar que «engager son métier d'écrivain» se revelaba difícil y «source de tourments» para Sartre, añadía:

Entre l'exaltation de la littérature, du roman en particulier [...] qui s'exprime dans la partie intitulée «Pourquoi écrire?» et les consignes strictes énoncées dans la dernière, «Situation de l'écrivain en 1947» («Il faut prendre position dans notre littérature... repousser dans tous les domaines les solutions qui ne s'inspireraient pas rigoureusement de principes socialistes»), une certaine discordance est possible (2013:11).

A la luz de estas líneas, se entenderá mejor el juicio de Torre. De hecho, el español había visto dónde recaía el acento (político) de *Qu'est-ce que la littérature?*, cuando constataba:

Al negar radicalmente toda idea de gratuidad estética, carga el acento sobre los fines, sobre una de las posibles finalidades de la literatura y tiende a convertirla en una función social. Su afán de influir, de «producir ciertos cambios en la sociedad que nos rodea», «cambiando a la vez la condición social del hombre y el concepto que este tiene de sí mismo» se declara desde las primeras páginas (1951: 164).

Esta posición se halla en las antípodas de la de Torre, quien solo podía manifestar su desacuerdo y su preocupación. Para desactivar la dimensión histórico-social, prospectiva, utópica del *engagement* sartreano,⁴³ Torre proponía, por ello, volver a las «Réflexions sur l'engagement personnel» de Paul

⁴³ En *Le roman face à l'histoire*, Servoise destaca, con razón, la relación entre *engagement*, *temporalización* e *historicidad* y la dimensión futurocentrista del *engagement sartreano* (2011: párr. 30). Ahora bien, la pretensión de «intégrer le concept de régime d'historicité à la définition de l'engagement» lleva a la crítica a identificar de forma algo rápida una fase del *engagement moderno*, que iría de 1789 a 1989, y otra *presentista*, que empezaría en 1989. Las dos etapas o periodización se corresponden a su voluntad de «souligner la dimension *histori-*

Ludwig Landsberg. Extractaba el artículo desde una posición rigurosamente anclada en el presente. Posiblemente, porque, a diferencia de Sartre, el exiliado español no estaba dispuesto a contemporizar con los comunistas (Glondys 2012), ni creía en la necesidad de la revolución social, puesta al orden del día por la quiebra de 1929 y el triunfo inicial de la II República, y en ningún caso en los poderes de la literatura.

Mientras que Domingo Ródenas de Moya reconstruye paso a paso este diálogo biobibliográfico de Torre con la obra de Landsberg —y otros personalistas— y detalla una apuesta por la «responsabilidad de una obra por hacer en el porvenir» que permea la obra y atraviesa el siglo xx, Abalo Gómez se detiene en la relación Torre-Sartre y reflexiona sobre el *no lugar* que la obra de un exiliado español, emblemática para nuestra problemática, ocupa hoy en la historiografía de lengua española. La obra de Torre había llegado a destiempo, insinuó Vauthier (2021) para hablar de una invisibilidad que el éxito de *La hora del lector* de Josep María Castellet, publicada por primera vez en 1957, y deudora de Sartre,⁴⁴ vino a sancionar.

En realidad, esta invisibilidad espaciotemporal de Torre se ha de extender a Argentina, país de acogida del exiliado, cuando no a la región latinoamericana. Ironía de la vida, nada más circular la traducción de *Qu'est-ce que la littérature?*, lanzada por la editorial Losada, que dirigía Torre, lxs escritorxs latinoamericanxs recogieron el guante sartreano del *engagement*. En plena Guerra Fría y en un «contexto de descolonización mundial en que los condenados de la tierra alcanzaron plena condición de sujetos» (Gilman 2003: 45), lo torcieron, es verdad, hasta la temida «literatura dirigida o sectaria» (Torre 1951: 18, 211-214), transformándolo en un «discurso antiintelectualista entre las filas de los propios intelectuales» (Gilman 2003: 165). Y, de hecho,

que et conjoncturelle de la notion et de rendre en même temps possible une réflexion sur son évolution» (2011: párr. 33 y 37).

⁴⁴ Vale la pena subrayar que el largo fragmento de Sartre que Castellet incluye en el apéndice de *La hora del lector* pertenece a la «Présentation des *Temps Modernes*», citada como «Qu'est-ce que la littérature?» y las referencias sueltas que figuran en el apartado «El novelista del siglo xix» pertenecen todas al fragmento «¿Para quién se escribe?». Remiten a la retirada de los escritores franceses de la política, a raíz del fracaso de la Revolución de 1848 y la Comuna, lo que hace difícil su transposición al ámbito español e hispanoamericano, pero explica el intento de actualización.

Terrones no duda en equiparar *compromiso* y acción política cuando habla del subcontinente latinoamericano.

El escritor devenido en intelectual dejó más de una vez *la pluma por el fusil*, por decirlo con la imagen del libro de Claudia Gilman que hizo época —y es referencia insoslayable para hablar del *engagement* en Latinoamérica—. Según la historiadora argentina, «la piedra de toque de esta historia, *la palabra*⁴⁵, ha sido sin ninguna duda *revolución*» (2003: 26; énfasis en el original). En este escenario, «las relaciones de los intelectuales cubanos en particular, y latinoamericanos en general, con el Estado de Cuba» fueron decisivas no solo durante la revolución, sino también y más aún años después de ella (28).

Ejemplo de ello se encuentra en la polémica que, entre 1969 y 1970, opuso al colombiano Óscar Collazos a dos novelistas emblemáticos del *boom*: el argentino Julio Cortázar y el peruano Mario Vargas Llosa. Gustavo Guerrero la vuelve a desmenuzar aquí. En esta querrela, «especie de antesala del caso Padilla», el primero, quien se autodefine como «intelectual revolucionario», «da la alerta al comprobar que la novelística latinoamericana se estaría apartando de su verdadera identidad y de su más legítima misión por la creciente influencia de una corriente formalista, hermética y europeizante». Más allá del *boom*, es la relación del subcontinente con Francia y el pujante estructuralismo francés lo que está en juego. En sus respuestas a Collazos, (el barthesiano y algo vanguardista) Cortázar y (el sartreano y realista) Vargas Llosa ponen «al descubierto las fallas en las posiciones de su interlocutor, que resultan, por un lado, de una visión demasiado simple de las relaciones entre literatura y sociedad, y, por otro, de la ausencia de una crítica del sujeto y del lenguaje». Para salir del maniqueísmo, hay que reconocer que «el lugar de lo literario no está fuera ni al margen de las dinámicas sociales sino en el corazón de las mismas». Como se verá luego con Luciana Pérez, a mediados ya de los años sesenta, una polémica parecida opuso entre sí y con argumentos similares a varias generaciones de escritores argentinos.

A principios del nuevo milenio, el debate tomó un nuevo giro y Terrones observa cómo tres ensayistas contemporáneos (un mexicano, Volpi; un salvadoreño, Castellanos Moya, y un ecuatoriano, Valencia) marcan distan-

⁴⁵ Mejor dicho, la piedra de toque, el concepto ha sido la *revolución*.

cia con el compromiso, entiéndase, con «formas de acción vehiculadas por autores canonizados», siendo el *boom*, y muy en particular García Márquez, la encarnación del letrado latinoamericano, que definiría su práctica literaria entre la estética y la política. Igual que Champeau o Herrero-Senés, Terrones examina luego cómo los tres ensayistas buscan formas de escritura y actitudes que permitan la convivencia de la literatura y la política, no el ajusticiamiento de la primera en nombre de la revolución. Los tres marcan distancia frente al paradigma antiintelectualista, «que se pretendía clarividente en su distanciamiento de la literatura apoltronada en su confort y la buena conciencia resultó siendo otra manera de alienarse».

Volvemos, por última vez, a España con Luca Scialò. Su contribución sobre Manuel Vázquez Montalbán marca una nueva cesura en la forzosa linealidad espaciotemporal de la exposición. La quebrantamos justo antes al interesarnos por la doble recepción de Sartre: en España y en Hispanoamérica; y con anterioridad al seguir los avatares de la historia conceptual de la *responsabilidad*, del *engagement*, antes y después de la Guerra, es decir, en la España peninsular, y en la trasterrada.

A comienzos de los años setenta, Vázquez Montalbán toma el relevo de la generación del medio siglo, reconoce el valor, pero también los límites de su empeño para con el compromiso y se interroga sobre sus «condiciones de posibilidad [...] en las nuevas coordenadas socioeconómicas de la España del tardofranquismo y de la Transición». A partir de este momento y hasta el final de su vida, el catalán ensaya estrategias de escritura con vistas a «articular una noción de compromiso literario capaz de salvar la brecha que siempre había existido entre el intelectual comprometido y su hipotético público lector». A la ironía, el sarcasmo, la integración de lo popular mediante el *collage* en el *Manifiesto subnormal* seguirá, bajo la influencia del escritor italiano de novelas policíacas Leonardo Sciascia, «la transformación del guardaespaldas protagonista de la antinovela *Yo maté a Kennedy* (1972) en el detective Pepe Carvalho, protagonista de *Tatuaje* (1974)». De ahí en adelante, este personaje servirá al autor para explorar el valor de la memoria —ni sentimental ni histórica—. La sustrae «a la inquisición del presente» y la convierte en «un mecanismo que permite que el arte nos siga recordando aquello que no fue y, sobre todo, que nos siga recordando que algún día habíamos deseado algo que aún no ha llegado a ser». Con estas palabras, que bien podrían ser de

Benjamin o de Koselleck, Scialò concluye, abriendo la puerta a esta «busca del *futuro* perdido». La recuperación o reactivación de una dimensión utópica del compromiso, por igual estético y político, que se nutre no de Sartre, sino de «las reflexiones teóricas del crítico marxista Galvano della Volpe y la propuesta subversiva formulada por el intelectual comunista Antonio Gramsci», explica el lugar singular que Vázquez Montalbán ha de ocupar en una historia hispánica del concepto.

Sin saber, ni quererlo, el proyecto narrativo y ensayístico de Vázquez Montalbán, que va de la mano de unas lecturas y relecturas críticas de la Transición, entronca de maravilla con las tres últimas contribuciones, que permiten seguir los avatares del *engagement* en la crítica, ensayística y narrativa argentina, en un periodo de tiempo algo similar (de los años sesenta al nuevo milenio) en el que la última dictadura militar (1976-1983) y los primeros dos años de postdictadura (1984-1986) ocupan un lugar destacado.

En su contribución sobre el proceso de democratización en la Universidad de Buenos Aires en los años 1984-1986, Annick Louis dibuja un telón de fondo que facilita la comprensión de las complejas relaciones que, al finalizarse la última dictadura, se tejieron entre los intelectuales acordes con el régimen y los que se vieron excluidos y/o forzados al exilio. Destacamos tres elementos especialmente relevantes respecto a lo que expusimos hasta el momento. Primero, las exclusiones de la universidad no solo afectaron a «militantes de izquierda, sino también a los representantes de posiciones intelectuales modernas». En segundo lugar, que «las relaciones entre quienes regresan no son, en ningún caso, homogéneas. Unidos en su oposición al gobierno militar y su deseo de transformación del medio intelectual, las diferencias entre sus posiciones producen muchas veces enfrentamientos violentos entre los que [Louis llama] los “intelectuales modernizadores” en Argentina». Se concibe «la crítica como un espacio de pugna» —dijo Josefina Ludmer, a la que Louis cita—. Finalmente, los críticos y académicos argentinos tienen muy claro que no existe «la neutralidad» o «un lugar desprovisto de ideología» —y es lo que más nos interesa de cara a la reflexión transversal y revisión de categorías historiográficas emprendidas y algo de lo que nos falta por ver, en particular con Piglia—. «El conocimiento es polémico y estratégico», exige «la crítica de la crítica», es decir, el reconocimiento de las «dimensiones epistemológicas e ideológicas» del saber, de la docencia, de los corpus.

Luciana Pérez y Raquel Fernández Cobo, finalmente, se interesan por dos escritores argentinos, amigos de toda la vida: el santafesino Juan José Saer (1937-2005) y el bonaerense Ricardo Piglia (1941-2017). Examinan, entre otros asuntos, cómo se posicionaron frente a la obra de Sartre, lo que implica volver la mirada hacia uno de los intelectuales argentinos de la generación anterior: David Viñas (1927-2011).

Codirector a partir de 1954 de la revista de izquierda *Contorno* (1953-1959), de marcada impronta sartreana, David Viñas impulsó una lectura de la literatura argentina en clave política. La dio a conocer como docente, antes de la dictadura y después de su regreso a Argentina en 1984, a través de su libro: *Literatura argentina y realidad política* (1964), obra de referencia universitaria (Louis, Pérez). Igual que Óscar Collazos y los intelectuales revolucionarios afectos a la Revolución cubana, David Viñas y los contornistas se valieron de *¿Qué es la literatura?* para tachar a sus «antecesores y padres» de *irresponsables*, una acusación con la que ellos se merecieron la de «parricidas» (Pérez). Viñas sujeta la literatura a la política, de tal forma que pierde su autonomía.

Para distanciarse de la concepción excluyente y, por fuerza, violenta del *engagement* (político) defendida por Viñas, Juan José Saer va a reivindicar no dos («una estetizante, otra comprometida», dice Viñas), sino una multiplicidad de tradiciones en movimiento constante. Igual que Volpi, Castellano Moyas o Valencia, Saer se aleja del *boom* y desarrolla una poética de la novela inscrita a caballo entre lírica, narración y ensayo. Finalmente, para conciliar lo aparentemente inconciliable, o sea, autonomía (artística) y *engagement* (político), se vale de la réplica que Adorno dio a Sartre, en 1962,⁴⁶ en una conferencia radiofónica titulada «Engagement oder künstlerische Autonomie» y la enlaza con el veredicto del alemán respecto a la «imposibilidad de escribir poesía después de Auschwitz». Publicado en 1965, bajo el único sintagma «*Engagement*», el artículo resuelve la inexistente antítesis del original

⁴⁶ Estos datos se corresponden con la entrada tardía de la palabra *engagement* al alemán (véase *supra* Peitsch). Algo más tarde, Sartre se convirtió en un referente de los movimientos antiautoritarios de la Alemania del Oeste, en la estela de las protestas estudiantiles (Wegmann 2015).

«*Engagement* o autonomía artística», puesto que *oder* (*o*) no abría, de hecho, disyuntiva (Brokoff, Geitner y Stüssel 2015: 9-10).

Chacun des termes de cette alternative se nie lui-même en même temps que l'autre: l'art engagé, parce qu'il supprime la différence entre l'art et la réalité, alors qu'il se distingue nécessairement de celle-ci, puisqu'il est de l'art; et *l'art pour l'art*, parce qu'en se voulant un absolu il nie aussi cette relation obligée à la réalité implicitement contenue dans son émancipation par rapport au concret, qui est son *a priori* polémique (Adorno [1965] 1984: 286).

En cuanto al interrogante planteado por Adorno, Saer demuestra con *El río sin orillas*, en el que, entre otros, pasa revista a las violencias que arrasaron el país «desde la dictadura de Rosas, que comenzó en 1829, hasta el final de la última dictadura militar», que acabó unos ciento cincuenta años más tarde, que «sin la menor duda, la respuesta es mil veces sí [...]. Lo contrario, y esta es quizá la razón más importante, sería facilitarle la tarea a los verdugos» (Pérez).

El volumen se cierra con la contribución de Raquel Fernández Cobo, quien examina «tres maniobras» (o prácticas de escritura, de mediación social y de enseñanza) ingeniadas por Ricardo Piglia «para construir una literatura argentina revolucionaria». Como es frecuente en los estudios latinoamericanos, se reconoce de entrada que «la relación entre literatura y política» es un problema consustancial de los géneros literarios nacionales y que la «comunicación literaria ha sido truncada por la dominación política de cada periodo histórico». Y se reconoce asimismo el lugar singular que Piglia ocupa en esta tradición. Es lo que justifica nuestro interés por la obra de quien, al inicio de este proyecto, nos puso en la pista de las Modernidades estético-políticas hispanas, además de ser quien más pistas de reflexión ofrece para reorientar el debate de hoy. Porque, al margen de la violencia revolucionaria, Piglia reanuda abiertamente la dimensión «crítica de la crítica crítica» y ve en la literatura un discurso —un relato— que se opone a otros discursos —otros relatos, entre ellos, el del Estado—. Es un contradiscurso.

Su poética —escribe Fernández Cobo— niega la autonomía de la literatura porque esta está unida a la vida, es una rama de su producción material y, por tanto,

entiende su función social en cuanto que el escritor tiene la misión de desvelar la verdad. Se trata de una concepción de la literatura como un modo de intervención directa sobre la realidad que se opone a los relatos establecidos por el Estado y, de este modo, apela a una literatura que construya un «complot contra el complot»; una ficción donde los «matices del habla y la sintaxis oral» están en contra de la ficción del lenguaje despolitizado y extemporáneo del Estado. La política está, entonces, en el lenguaje, pero nunca aparece tematizada como tal.

Igual que Ródenas de Moya con Torre, o Scialò con Vázquez Montabalán, Fernández Cobo sigue la pista de lo político en la obra pigliana a lo largo de los años 1960-2000. Sensible a la idea torreana de que las revistas son barómetros de su tiempo, Fernández Cobo se detiene en tres artículos publicados en tres revistas (1965, 1972, 1980, con reedición en 1998) y observa cómo Piglia, quien había hecho pinitos en la revista *Contorno*, al lado de Viñas, se distancia rápidamente del *engagement* sartreano, que forma el hipotexto de su presentación del único número de *Literatura y sociedad* (1965). Reescribe su propia historia, atribuyendo a Calvino el interrogante «¿Qué será la literatura?»; compagina, luego, Calvino y Sartre, Sartre y Faulkner, antes de dar preferencia a los estructuralistas (Barthes, Lacan, Levi-Strauss) y finalmente a los alemanes, Brecht y Benjamin, que le llevarán a prestar especial atención a los *medios de masas*, con vistas a encontrar un público.

«La política [lo político] está en el lenguaje, pero nunca aparece tematizada como tal», decíamos más arriba con Fernández Cobo. «Piglia enuncia una teoría de la literatura implícita centrada en el lenguaje como acción», escribe al concluir Fernández Cobo, y «su literatura pasa por el acto performativo de dichas prácticas».

En un Piglia profesor, la clase, «práctica microscópica y privada de esa forma conspirativa de lo social», debía, por fuerza, ocupar un lugar privilegiado entre aquellas prácticas (Fernández Cobo 2020). Pero hay más y este lugar (*cronotopo*) se ensancha para ocupar, invadir el espacio público por excelencia del siglo xx: el plató de televisión, en el que Ricardo Piglia no dudó en impartir cuatro clases. «Las clases tienen mala prensa», se lee en la contratapa de la reciente edición en formato libro de estas inolvidables *Escenas de la novela argentina* (2022). «Por eso, el interés particular en traducir el formato clásico de una cátedra universitaria a un programa de televisión para

intentar continuar con la transmisión de la experiencia y los diversos modos de leer». De esta forma, Piglia resuelve el dilema sobre el que empezamos: se reapropia la función política de la estética, «complot contra el complot», ajusta su discurso a los medios y cuenta con los distintos tipos de receptores.

BIBLIOGRAFÍA

- AA. VV. (2009): «Reinhart Koselleck. La investigación de una historia conceptual y su sentido socio-político», dossier, *Anthropos*, 223.
- ABALO GÓMEZ, Adriana (2023): «Literatura y política en la España de los años treinta. Un diálogo imposible entre Guillermo de Torre y Antonio Sánchez Barbudo», *Signa*, 32, 219-237.
- ADORNO, Theodor W. (1984): *Notes sur la littérature*, trad. del alemán de Sibylle Muller, Paris: Flammarion.
- ANZ, Thomas (ed.) [1991] (1995, 2.^a ed. ampliada): «*Es geht nicht um Christa Wolf*». *Der Literaturstreit im vereinten Deutschland*, Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch.
- BALIBREA, Mari Paz (ed.) (2017): *Líneas de fuga. Hacia otra historiografía cultural del exilio republicano español*, Madrid: Siglo XXI.
- BAQUÉ, Dominique (2021): *Pour un nouvel art politique. De l'art contemporain au documentaire*, Paris: Flammarion.
- BARTHES, Roland (1953): *Le degré zéro de l'écriture*, Paris: Seuil.
- [1960] (1964): «La réponse de Kafka», *Essais critiques*, Paris: Seuil, 143-147.
- BÉJA, Alice (2006): «Au-delà de l'engagement: la transfiguration du politique par la fiction», *Tracés. Revue de sciences humaines*, 11, 85-96 <<https://doi.org/10.4000/traces.240>> [Consulta: 23 de julio de 2024].
- (2015): *Des mots pour se battre. John Dos Passos, la littérature et la politique*, Paris: Honoré Champion.
- BERGERON, Louis, François FURET y Reinhart KOSELLECK (1973): *L'âge des révolutions européennes (1780-1848)*, Paris: Bordas.
- BODEN, Petra (2014): *So viel Wende war nie. Zur Geschichte des Projekts «Ästhetische Grundbegriffe»*. *Stationen zwischen 1983 und 2000*, Bielefeld: Aisthesis.
- BONVALOT, Anne-Laure (2019): *Fictions politiques. Esthétiques de l'engagement littéraire dans l'Espagne contemporaine*, Paris: Garnier.
- BOUJU, Emmanuel (2005): *L'engagement littéraire (Cahiers du Groupe ϕ - 2005)*, Rennes: Presses universitaires de Rennes. Disponible en línea: <<https://books.openedition.org/pur/30028?lang=fr>> [Consulta: 20 de mayo de 2024].

- BRÖCKLING, Ulrich y Robert FEUSTEL (2010): *Das Politische denken. Zeitgenössische Positionen*, Bielefeld: Transcript Verlag.
- BROKOFF, Jürgen, Ursula GEITNER y Kestin STÜSSEL (2016): *Engagement. Konzepte von Gegenwart und Gegenwartsliteratur*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- CEBALLOS VIRO, Álvaro (2021): *Las letras de la república. Luis de Tapia y los usos políticos de la literatura en la Edad de Plata*, Madrid: La Oveja Roja/Kamchatka.
- CHAKRABARTY, Dispeh [2000] (2008): *Al margen de Europa. Pensamiento poscolonial y diferencia histórica*, trad. del inglés de Alberto E. Álvarez y Areceli Maira, Barcelona: Tusquets.
- CHAUDET, Chloé (2016): *Écritures de l'engagement par temps de mondialisation*, Paris: Garnier.
- COMPAGNON, Antoine (1998): *Le démon de la théorie. Littérature et sens commun*, Paris: Seuil.
- DENIS, Benoît (2000): *Littérature et engagement. De Pascal à Sartre*, Paris: Seuil.
- Diccionario del español actual* (1999), Madrid: Aguilar, 2 vols.
- Dictionnaire de la langue française. Le nouveau petit Robert* (1993), Paris: Le Robert.
- Dictionnaire historique de la langue française* (1994), Paris: Le Robert.
- DIPPER, Christof (2011): «Die "Geschichtlichen Grundbegriffe". Von der Begriffsgeschichte zur Theorie der historischen Zeiten», en Hans Joas y Peter Vogt (eds.), *Begriffene Geschichte. Beiträge zum Werk Reinhart Kosellecks*, Berlin: Suhrkamp, 288-316.
- DOERING-MANTEUFFEL, Anselm y Lutz RAPHAEL (2008): *Nach dem Boom. Perspektiven auf die Zeitgeschichte seit 1970*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- DOMENACH, Jean-Marie (1994): *La responsabilité. Essai sur le fondement du civisme*, Paris: Hatier.
- ELKAÏM-SARTRE, Arlette (2013): «Qu'est-ce que la littérature», introducción a Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature?, Situations III. Littérature et engagement*, février 1947-avril 1949, nouvelle édition revue et augmentée par Arlette Elkaïm-Sartre, Paris: Gallimard, 9-12.
- FERNÁNDEZ COBO, Raquel (ed.) (2020): *Ricardo Piglia, the Master: lector, novelista y profesor*, Almería: Universidad de Almería.
- (2023): «Modernidades en disputa: de Piglia a Sarmiento. Operaciones críticas», *Versants. Revista Suiza de Literaturas Románicas*, 3 (70), 127-144. <https://doi.org/10.22015/V.RSLR/70.3.9> [Consulta: 20 de mayo de 2024].
- FERNÁNDEZ SEBASTIÁN, Javier y Juan Francisco FUENTES ARAGONÉS (coords.) (2002): *Diccionario político y social del siglo XIX español*, Madrid: Alianza.

- (2008): *Diccionario político y social del siglo XX español*, Madrid: Alianza.
- FERNÁNDEZ SEBASTIÁN, Javier y Luis FERNÁNDEZ TORRES (2017): «Iberconceptos: un proyecto de investigación en Red. Cuestiones teórico-metodológicas y organizativas», *Spagna contemporanea*, 51, 153-175.
- FLOREY, Sonia (2013): *L'engagement littéraire à l'ère néolibérale*, Paris: Septentrion.
- FUENTES, Maximiliano y Ferrán ARCHILÉS (eds.) (2018): *Ideas comprometidas. Los intelectuales y la política*, Madrid: Akal.
- GEFEN, Alexandre (2021): *L'idée de littérature. De l'art pour l'art aux écritures d'intervention*, Paris: Corti.
- (2022): *La littérature est une affaire politique. Enquête autour de 26 écrivains français*, Paris: Éditions de l'Observatoire.
- GEFEN, Alexandre y Anne DUJIN (coords.) (2021): «Politiques de la littérature», dossier, *Esprit*, 7 (julio-agosto), 41-144.
- GEITNER, Ursula, (2016): «Stand der Dinge: Engagement-Semantik und Gegenwartsliteratur-Forschung», en Jürgen Brokoff, Ursula Geitner y Kerstin Stüssel (eds.), *Engagement. Konzepte von Gegenwart und Gegenwartsliteratur*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 19-58.
- GEULEN, Christian (2010): «Plädoyer für eine Geschichte der Grundbegriffe des 20. Jahrhunderts», *Zeithistorische Forschungen/Studies in Contemporary History*, 7, 79-97.
- GEULEN, Eva (2023): «Editorial. Jahresthema 2023/2024: Aktivismus und Wissenschaft», *ZfL Info*, 78. Disponible en línea: <https://www.zfl-berlin.org/files/zfl/downloads/forschung/ZfL_Jahresthema_Aktivismus-und-Wissenschaft.pdf> [Consulta: 5 de enero de 2023].
- GILMAN, Claudia (2003): *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*, Buenos Aires: Siglo XXI.
- GLONDYS, Olga (2012): *La Guerra Fría cultural y el exilio republicano español. «Cuadernos del Congreso por la Libertad de la Cultura» (1953-1965)*, Madrid: CSIC.
- HAMEL, Jean-François (2014): «Qu'est-ce qu'une politique de la littérature? Éléments pour une histoire culturelle des théories de l'engagement», *Figura, le centre de recherche sur le texte et l'imaginaire*, 35, 9-30.
- HARTOG, François [2003] (2012): *Régimes d'historicité. Présentisme et expériences du temps*. Paris: Gallimard.
- HEINICH, Nathalie (2021): *Ce que le militantisme fait à la recherche*, Paris: Gallimard.
- HOBBSAWM, Eric J. [1970] (2010): *L'ère des révolutions 1789-1848*, trad. del inglés de Françoise Braudel y Jean-Claude Pineau, Bruxelles: Arthème Fayard.
- (1994): *L'âge des extrêmes. Histoire du court XX^e siècle*, trad. del inglés de André Versaille, Bruxelles: Complexe.

- HÖHN, Gerhard (1989): «Heinrich Heine, intellectuel moderne», *Revue de métaphysique et de morale*, 2, (abril-junio), 151-164.
- HÖLSCHER, Lucian [1996] (2009): «Lección conmemorativa de Reinhart Koselleck (1923-2006)», *Anthropos*, 223, 39-44.
- HUPPE, Justine (2023): *La littérature embarquée*, préface de Jean-François Hamel, Paris: Éditions Amsterdam.
- IMBRIANO, Gennaro (2014): *Il problema della crisi nel pensiero di Reinhart Koselleck*, Universität Bochum/Università degli Studi di Macerata [Tesis doctoral]. Disponible en línea: <<https://u-pad.unimc.it/handle/11393/192854>> [Consulta: 8 de enero de 2024].
- (2018): *Der Begriff der Politik. Die Moderne als Krisenzeit im Werk von Reinhart Koselleck*, Frankfurt am Main: Campus.
- JORDHEIM, Helge (2017): «Europe at Different Speeds: Asynchronicities and Multiple Times in European Conceptual History», en Willibald Steinmetz, Michael Freedon, y Javier Fernández Sebastián (eds.), *Conceptual History in European Space*, Oxford: Berghahn, 47-62.
- JULIÁ, Santos [2004] (2015, 2.ª ed. revisada y ampliada): *Historias de las dos Españas*, Madrid: Taurus.
- KAEMPFER, Jean, Sonya FLOREY y Jérôme MEIZOZ (eds.) (2006): *Formes de l'engagement littéraire (XV^e-XX^e siècles)*, Lausanne: Antipodes.
- KAUFMANN, Vincent (2011): *La faute à Mallarmé. L'aventure de la théorie littéraire*, Paris: Seuil.
- KOSELLECK, Reinhart (1967): «Richtlinien für das Lexikon politisch-sozialer Begriffe der Neuzeit», *Archiv für Begriffsgeschichte*, 11, 81-99.
- (1972): «Einleitung», en Otto Brunner, Werner Conze, y Reinhart Koselleck (dirs.), *Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland*, vol. 1, Stuttgart: Klett-Cotta, xiii-xxvi.
- [1972a] (2009): «Un texto fundacional de Reinhart Koselleck: introducción al *Diccionario histórico de conceptos político-sociales básicos en lengua alemana*», trad. del alemán y notas de Luis Fernández Torres, *Anthropos*, 223, 93-105.
- [1972b] (2010): «Para qué todavía investigación histórica», *Sentido y repetición en la historia*, trad. del alemán de Tadeo Lima, Buenos Aires: Hydra, 39-78.
- [1972c] (2010): «Über die Theoriebedürftigkeit der Geschichtswissenschaft», *Zeitschichten. Studien zur Historik*, Berlin: Suhrkamp, 297-316.
- [1973] (1993): «Historia, historias y estructuras formales del tiempo», *Futuro pasado. Para una semántica de los tiempos históricos*, Barcelona: Paidós, 127-140.
- [1975a] (1993): «Sobre la semántica histórico-política de los conceptos contrarios asimétricos», *Futuro pasado. Para una semántica de los tiempos históricos*, Barcelona: Paidós, 205-250.

- [1975b] (1993): «Espacio de experiencia» y «Horizonte de expectativa». Dos categorías históricas», *Futuro pasado. Para una semántica de los tiempos históricos*, Barcelona: Paidós, 333-357.
- [1975c] (2004): *historial/Historia*, trad. e introducción de Antonio Gómez Ramos, Madrid: Trotta.
- [1977a] (1993): «Compromiso con la situación y temporalidad. Una contribución a la investigación historiográfica del mundo histórico», *Futuro pasado. Para una semántica de los tiempos históricos*, Barcelona: Paidós, 173-201.
- [1977b] (1993): «Modernidad. Sobre la semántica de los conceptos modernos del movimiento», *Futuro pasado. Para una semántica de los tiempos históricos*, Barcelona: Paidós, 287-332.
- [1979] (1993): *Futuro pasado. Para una semántica de los tiempos históricos*, trad. del alemán de Roberto Smilg, Barcelona: Paidós.
- [1994] (2001): «Los estratos del tiempo», *Los estratos del tiempo: estudios sobre la historia*, trad. del alemán de Daniel Innerarity, Barcelona: Paidós, 35-43.
- (2000): *Zeitschichten. Studien zur Historik*, con la contribución de Hans-Georg Gadamer, Berlin: Suhrkamp.
- [2002] (2012): «Historia conceptual», *Historias de conceptos. Estudios sobre semántica y pragmática del lenguaje político y social*, trad. del alemán de Luis Fernández Torres, Madrid: Trotta, 45-48.
- KOSELLECK, Reinhart, Ulrike SPREE y Willibald STEINMETZ (1997): «Drei bürgerliche Welten? Zur vergleichenden Semantik der bürgerlichen Gesellschaft in Deutschland, England und Frankreich», en Hans-Jürgen Puhle (ed.), *Bürger in der Gesellschaft der Neuzeit. Wirtschaft – Politik – Kultur*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 14-57.
- LACOSTE, Jean (2009): «Heinrich Heine et le salon de 1831: ironie allemande et romantisme français», en Jean-Louis Cabanès (dir.), *Romantismes, l'esthétique en acte*, Paris: Presses universitaires de Paris Nanterre, 269-279. Disponible en línea: <<https://books.openedition.org/pupo/1549>> [Consulta: 20 de mayo de 2024].
- MAINER, José-Carlos (1979): «Un antimanual: La historia social de la literatura española», *Ínsula*, 391, 3-4.
- MAINGUENEAU, Dominique (2004): *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, Paris: Armand Colin.
- MARCHART, Oliver (2010): *Die politische Differenz*, Berlin: Suhrkamp.
- MORETTI, Franco [2013] (2014): *El burgués. Entre la historia y la literatura*, trad. del inglés de Lilia Mosconi, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- MÜLLER, Ernst, Barbara PICHT y Falko SCHMIEDER (2021): «Das 20. Jahrhundert in Grundbegriffen», *Archiv für Begriffsgeschichte*, 63/1, 7-29.

- MÜLLER, Ernst y Falko SCHMIEDER (2016): *Begriffsgeschichte und historische Semantik. Ein kritisches Kompendium*, Berlin: Suhrkamp.
- NOLTE, Paul (2010): «Vom Fortschreiben und Umschreiben der Begriffe. Kommentar zu Christian Geulen», *Zeithistorische Forschungen/Studies in Contemporary History*, 7, 98-103.
- OLSEN, Niklas (2014): *History in the Plural. An Introduction to the Work of Reinhart Koselleck*, New York/Oxford: Berghahn.
- ONCINA COVES, Faustino (2003): «Historia conceptual y hermenéutica», *Azafea. Revista de Filosofía*, 5, 161-190.
- (2019): «Crítica y Modernidad: historia de los conceptos e historia conceptual», en Faustino Oncina Coves (ed.), *Crítica de la Modernidad. Modernidad de la crítica (Una aproximación histórico-conceptual)*, Valencia: Pre-Textos, 11-30.
- (2020): «Utopías y ucronías en la teoría de los tiempos históricos de la historia conceptual», en Juan de Dios Bares Partal y Faustino Oncina Coves (eds.), *Utopías y ucronías. Una aproximación histórico-conceptual*, Barcelona: Bellaterra, 13-38.
- PEITSCH, Helmuth (2010): «Engagement/Tendenz/Parteilichkeit», *Ästhetische Grundbegriffe*, vol. 2, Stuttgart: Metzler, 178-223.
- PICHT, Barbara (2022): *Die «Interpreten Europas» und der Kalte Krieg. Zeitdeutungen in den französischen, deutschen und polnischen Geschichts- und Literaturwissenschaften*, Göttingen: Wallstein. Disponible en línea: <<https://www.wallstein-verlag.de/openaccess/9783835352315-oa.pdf>> [Consulta: 8 de enero de 2024].
- PIGLIA, Ricardo (2016): *Las tres vanguardias. Saer, Puig, Walsh*, Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- POULIN, Isabelle y Jérôme ROGER (dirs.) (2007): *Le lecteur engagé*, Pessac: Presses universitaires de Bordeaux.
- REISS, Edward [1996] (2000): *Una guía para entender a Marx*, trad. del inglés de Santiago Jordán, Madrid, Siglo XXI.
- RÓDENAS DE MOYA, Domingo (2023): *El orden del azar. Guillermo de Torre entre los Borges*, Barcelona: Anagrama.
- RODRÍGUEZ HOZ, Rebeca (2023): *¿Qué fue de la niña bonita? La experiencia republicana en la narrativa (1937-2021)*, Santander: Genuève.
- (2024): *Lo que fue de la República... la experiencia republicana en la historiografía (1940-2021)*, Santander: Universidad de Cantabria.
- ROSIER, Laurence (1999): *Le discours rapporté. Histoire, théories, pratiques*, Bruxelles: Duculot.
- SÁNCHEZ, Pablo (2023): «Posboom latinoamericano y transición democrática española: contrastes y correlaciones», *Versants. Revista Suiza de Literaturas Románicas*,

- 3 (70), 97-112. <<https://doi.org/10.22015/V.RSLR/70.3.7>> [Consulta: 23 de junio de 2024].
- SANTIÁÑEZ-TIÓ, Nil (1997): «Temporalidad y discurso histórico. Propuesta de una renovación metodológica de la historia de la literatura española moderna», *Hispanic Review*, 65.3, 267-290.
- (2002): *Investigaciones literarias: Modernidad, historia de la literatura y modernismos*, Barcelona: Crítica.
- SARTRE, Jean-Paul [1945] (2012): «Présentation des *Temps Modernes*», *Situations II*, septembre 1944-décembre 1946, nueva edición revisada y aumentada por Arlette Elkaïm-Sartre, Paris: Gallimard, 205-226.
- [1948] (2013): *Qu'est-ce que la littérature?*, *Situations III. Littérature et engagement*, février 1947-avril 1949, nouvelle édition revue et augmentée par Arlette Elkaïm-Sartre, Paris: Gallimard.
- SERVOISE, Sylvie (2011): *Le roman face à l'histoire. La littérature engagée en France et en Italie dans la seconde moitié du XX^e siècle*, Rennes: Presses universitaires de Rennes. Disponible en línea: <<https://books.openedition.org/pur/38232>> [Consulta: 20 de mayo de 2024].
- STEINMETZ, Willibald (2006): «Nachruf auf Reinhart Koselleck (1923-2006)», *Geschichte und Gesellschaft*, 32 (julio-septiembre), 412-432.
- (2011): «New Perspectives on the Study of Language and Power in the Short Twentieth Century», en Willibald Steinmetz (ed.), *Political Languages in the Age of Extremes*, Oxford: Oxford University Press, 3-51.
- (2012): «Some Thoughts on a History of Twentieth-Century German Basic Concepts», *Contributions to the History of Concepts*, 7.2 (invierno), 87-100.
- (2013): «The Political as Communicative Space in History: The Bielefeld Approach», en Willibald Steinmetz, Ingrid Gilcher-Holty, Heinz Gerhard Haupt (eds.), *Writing Political History Today*, Frankfurt am Main/NewYork: Campus, 11-33.
- (2017): «Multiple Transformations: Temporal Frameworks for a European Conceptual History», en Willibald Steinmetz, Michael Freedén, y Javier Fernández-Sebastián (eds.), *Conceptual History in the European Space*, New York/Oxford: Berghahn, 47-95.
- STEINMETZ, Willibald y Heinz-Gerhard HAUPT (2013): «The Political as Communicative Space in History: The Bielefeld Approach», en Steinmetz Willibald y Heinz-Gerhard Haupt (eds.), *Writing Political History Today*, Frankfurt am Main/New York: Campus, 11-33.
- STEINMETZ, Willibald y Michael FREEDÉN (2017): «Introduction. Conceptual History. Challenges, Conundrums, Complexities», en Willibald Steinmetz, Michael

- Freeden, y Javier Fernández-Sebastián (eds.), *Conceptual History in the European Space*, New York/Oxford, Berghan: 1-46.
- TALON-HUGON, Carole (2019): *L'art sous contrôle*, Paris: PUF.
- (2021): *L'artiste en habits de chercheur*, Paris: PUF.
- TORRE, Guillermo de (1937): «Literatura individual frente a literatura dirigida», *Sur*, 30, 89-104.
- (1951, 1.^a ed.; 1958, 2.^a ed.; 1966, 3.^a ed.): *Problemática de la literatura*, Buenos Aires: Losada.
- (1962): *La aventura estética de nuestra edad y otros ensayos*, Barcelona: Seix Barral.
- (1968): *Ultraísmo, existencialismo y objetividad en literatura*, Madrid: Ediciones Guadarrama.
- TRAVERSO, ENZO (2011): *L'histoire comme champ de bataille. Interpréter les violences du XX^e siècle*, Paris: La Découverte.
- (2016): *Mélancolie de gauche. La force d'une tradition cachée*, Paris: La Découverte.
- VAUTHIER, Bénédicte (2002): «“Esthétique de la création verbale” et idéologie. Bakhtine, théoricien d'une poétique historico-social de l'“homme de paroles”», en Sophie Klimis y Laurent Van Eynde (dirs.), *Littérature et savoir(s)*, Bruxelles: Publication Facultés Universitaires Saint-Louis, 67-81.
- (ed. y coord.) (2007): «Mikhaïl Bakhtine, Valentin Volochinov et Pavel Medvedev dans les contextes européen et russe», dossier, *Slavica Occitania*, 25.
- (2008): «La poétique sociologique de Pavel Nikolaevich Medvedev. Première contribution du “Cercle de Bakhtine” à une tentative d'“éclairage réciproque des connaissances et des arts”», introducción a Pavel Medvedev y Cercle de Bakhtine, *La méthode formelle en littérature. Introduction à une poétique sociologique*, (ed. crítica y trad. de Bénédicte Vauthier y Roger Comtet; postfacio de Youri Medvedev), Toulouse: Presses universitaires du Mirail, 7-76.
- (2019): «Introducción. Novela y anti-novela a la luz del régimen moderno de historicidad», en Bénédicte Vauthier (coord. y ed.), *Teoría(s) de la novela moderna en España. Revisión historiográfica*, Zaragoza: Genuève, 11-65.
- (2021): «A deshora, 1956-1963: “literatura responsable” y *engagement*. Seguimiento del epistolario de G. de Torre-J. M. Castellet», en Fernando Larraz y Diego Santos Sánchez (eds.), *Poéticas y cánones literarios bajo el franquismo*, Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert, 211-250.
- (2022): «A golpe de metáforas en el frente discursivo. Isaac Rosa prologuista (2008-2021)», *Kamchatka. Revista de Análisis Cultural*, 20, 12-34. DOI: <<https://doi.org/10.7203/KAM.20.23755>> [Consulta: 20 de mayo de 2024].

- (2023): «Isaac Rosa prologuista (2008-2021). Conversaciones a distancia», en Cristina Somolinos Molina (coord.), *Narrar la grieta: Isaac Rosa y los imaginarios emancipadores en la España actual*, Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert, 255-271.
- VOLOSHINOV Valentin N. [1929] (1992): *El marxismo y la filosofía del lenguaje. Los principales problemas del método sociológico en la ciencia del lenguaje*, Madrid: Alianza.
- WEGMANN, Thomas (2016): «1968 und der Konflikt um Engagement, Literatur und Interesselosigkeit», en Jürgen Brokoff, Ursula Geitner, y Kerstin Stüssel (eds.), *Engagement. Konzepte von Gegenwart und Gegenwartsliteratur*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 213-225.
- WENGELER, Martin (1995): «“1968” als sprachgeschichtliche Zäsur», en Georg Stötzel y Martin Wengeler, *Kontroverse Begriffe. Geschichte des öffentlichen Sprachgebrauchs in der Bundesrepublik Deutschland*, Berlin/New York: De Gruyter, 383-404.
- WOBBE, Teresa (2010): «Für eine Historische Semantik des 19. und 20. Jahrhunderts. Kommentar zu Christian Geulen», *Zeithistorische Forschungen/Studies in Contemporary History*, 7, 104-109.

LITERATURA COMPROMETIDA, ENTRE INMERSIÓN Y DISTANCIAMIENTO

Geneviève Champeau

Université Bordeaux Montaigne

Orcid: <<https://orcid.org/0000-0001-6030-6501>>

EL ARTE O LA VIDA

El arte o la vida, tal era la alternativa que planteaba Ortega y Gasset en los dos ensayos en los que definía la peculiaridad de la actividad artística, en un contexto de cuestionamiento modernista de la mimesis realista. «El escritor ha de hacernos olvidar [...] la realidad que deja fuera de su novela» escribía en *Ideas sobre la novela* (1925a: 171). Lo ilustra en este ensayo mediante las metáforas del autor gusano que teje un hermético «capullo mágico» (174) y de un «Ulises al revés que se libera de su Penélope cotidiana y entre escollos navega hacia el brujerío de Circe» (91). Define la peculiaridad de la mirada estética por la distancia contemplativa que aleja de la inmersión en lo vivido. *La deshumanización del arte* expone una minificción en la que un mismo acontecimiento, la agonía de un hombre ilustre, se percibe desde cuatro puntos de vista: el de la esposa, el de un médico, el de un reportero y el de un pintor, los cuales encarnan diferentes grados de participación o distanciamiento ante el luctuoso acontecimiento, siendo los dos polos extremos, por una parte, la participación afectiva de la esposa en la escena («está dentro de ella»), y, por otra, la distancia contemplativa del pintor solo atento a factores exteriores como luces, sombras y valores cromáticos (1925b: 88-90). En esta distancia contemplativa que genera el goce estético desinteresado reside la

deshumanización del arte. Por consiguiente, una literatura lastrada de ideas políticas, ideológicas, simbólicas o satíricas hace colisionar dos mundos heterogéneos y «adquiere un aire de falsedad» (172).¹ La participación afectiva en lo vivido la sustituye Ortega por la inmersión del lector en el mundo creado, conseguida gracias a una serie de recursos formales como una acción mínima (157-159, 164), la consistencia psicológica de los personajes (154), la verosimilitud y «una generosa plenitud de detalles» (176). El filósofo, que confiesa ser «bastante indocto en materia de novela» (129), no deja de considerarla productora de una ilusión de realidad (175).

Aurore Turbiau nos invita, a propósito de la literatura comprometida en el contexto francés, a no esquematizar la historia literaria en función de sistemas de oposiciones reductores (2019: 6),² tarea a primera vista difícilmente realizable en lo que refiere a la historia de la novela española del último siglo, a lo largo del cual los debates estéticos quedan a menudo vinculados a debates ideológicos y tensiones sociopolíticas. En los años treinta, en la estela de Díaz Fernández, la novela del nuevo romanticismo se politiza y, bajo el franquismo, los defensores del realismo social se oponen término a término a Ortega, como se comprueba en los escritos críticos de Juan Goytisolo o en las páginas de la revista *Acento Cultural* en su primera época (1958-1961). Contra el hermetismo, el arte como comunicación (Nieto 1960: 13); contra la disociación entre arte y vida, la figura ejemplar de Antonio Machado, hombre antes que poeta (Garciasol y Vélez 1959: 14-16);³ contra la gratuidad del arte, la idea de servicio (Sastre 1965: 179); contra el elitismo, una literatura nacional y popular (Goytisolo 1959: 6 y 11), una empresa de solidaridad humana (Nieto 1960: 17); contra la primacía de la forma, la supeditación de la escritura al mensaje (López Pacheco 1958: 5; Castellet 1959: 5-8).

Si bien el balancín entre literatura autotélica, por una parte, y *responsable* —según el término escogido por Díaz Fernández, compartido por Sender y el crítico literario Guillermo de Torre—,⁴ por otra, ocupa un lugar destaca-

¹ Solo secundariamente puede suscitar «resonancias vitales» (Ortega y Gasset 1925b: 173).

² «Il est important d'éviter de grossir à trop gros traits l'histoire littéraire en fonction de systèmes d'opposition réducteurs» (Turbiau 2019: 6).

³ En cambio, para Ortega, el poeta empieza donde el hombre acaba.

⁴ Estima Guillermo de Torre que «en rigor, el término que debería haber cundido no es el de literatura comprometida, sino el de literatura responsable. Porque, en definitiva, la

do en la historia literaria del siglo xx, no se ha de ocultar que las estrategias narrativas y la misma concepción del compromiso introducen también el cuño de la diferencia en el campo de los *comprometidos* o *responsables*. Pueden distinguirse al menos tres estrategias distintas, que examinaré a partir de una selección de novelas: 1) el modelo inmersivo y trágico que cultivan los novelistas del nuevo romanticismo de los años treinta y del realismo social de los años cincuenta y sesenta; 2) el modelo grotesco y tragicómico que corre a ambos lados de la guerra civil; 3) el modelo reflexivo que ejemplifica, en los umbrales del siglo xxi, Isaac Rosa. Cada estrategia modula de un modo peculiar la distancia respecto al mundo contado, al lector y al propio lenguaje, con el objetivo de conseguir un efecto pragmático sobre las representaciones, incluso sobre el comportamiento de los lectores ciudadano. Cada una articula, también a su manera, la relación entre ética y estética. Las distintas propuestas subrayan la diversidad de la producción narrativa vinculada al compromiso literario.

ESTRATEGIA INMERSIVA

En contextos sociopolíticos altamente conflictivos, el nuevo romanticismo y el realismo social impulsan la inserción de la literatura en los conflictos ideológicos y los movimientos sociales de su época. Las novelas de los escritores comunistas Arderús y Arconada en los años treinta, de Ferres, Grosso, López Salinas y López Pacheco un cuarto de siglo después, del ácrata Sender y del socialista Más se adecuan a la definición sartreana del compromiso literario, aunque retrospectivamente para los primeros: inserción en los debates y combates políticos, rehabilitación de la temática social, análisis crítico del presente y voluntad de cambio, cuestionamiento de la autonomía del campo literario, vinculación de la estética a un proyecto ético o político (Sartre 1948).⁵ «Ahora, todo arte verdaderamente humano es expresión de un sistema de acción colectiva» escribe Díaz Fernández a propósito de su

literatura comprometida no supone sustancialmente otra cosa que la afirmación taxativa de la responsabilidad insoslayable del escritor» (1968: 242).

⁵ Véase también a este propósito Denis (2000).

literatura de avanzada (1985: 137), precisando que no hay que confundir responsabilidad del escritor y óptica partidista.

En un marco realista, los mencionados aspiran, por la vía de la verosimilitud, a una verdad histórica de corte metonímico. Más escribe en *El rebaño hambriento en la tierra feraz* que «[l]o que pasaba en Carlona era lo que estaba pasando en la mayoría de los pueblos y de las aldeas de España» (1935: 166). Lo recalca la misma estructura de la novela al introducir entre sus dos partes un «Intermedio» dedicado a la historia contemporánea en el que los nombres de los políticos se ven apenas alterados (Primo de Rivera pasa a ser Prilo de Civera, Berenger, Terenguer, etc.) mientras que otros se conservan íntegros: Castelar, Salmerón, Pi y Margall (1935: 153). En los años sesenta, impera entre los escritores sociales la conciencia de contribuir, como lo escribe Rafael Conte, a la elaboración de «un gigantesco cuadro de la comunidad nacional que hace pensar en la obra de un Balzac múltiple» (1961: 39).

La realidad extraficcional se enfoca con un doble objetivo de denuncia y de cambio mediante una acción colectiva. En el nuevo romanticismo, destacan las temáticas del sublevamiento insurreccional y la huelga, tanto en *Campesinos* (1931) de Arderius como en *Los pobres contra los ricos* (1933) y *Reparto de tierras* (1934) de Arconada.⁶ Por motivos obvios, durante el franquismo la lucha solo se sugiere oblicuamente por las reacciones de los personajes. Así, en *La zanja* de Grosso, después de una manifestación reprimida delante de la Casa del Sindicato, un personaje declara: «matar el gusanillo no han podido», «el gusanillo no muere» (1961: 223, 225), lo que deja presagiar futuras luchas. Emerge también, en *La mina* (1960) de López Salinas, de los sordos rumores de protesta de los mineros de la cuenca, tras la muerte de varios obreros en el derrumbe de una galería mal estibada: «como si toda la muchedumbre formara un solo cuerpo y una sola voz, un grito único y continuado rasga el aire de la tarde. Todas las voces de protesta fundidas en una sola terrible voz» (1960: 223). A continuación, la novia de una de las víctimas se convierte en una alegoría de la revolución: «Carmela, la novia de Luis, subida en una piedra gritaba con aguda voz. Su pañuelo parecía flotar al aire como una bandera» (223). Solo *La huelga* (1967) de Isabel Álvarez

⁶ En cambio, en *El rebaño hambriento en la tierra feraz*, el socialista Más aboga por la negociación.

de Toledo puede dedicarse en su totalidad a la preparación de una huelga porque se publica en París.

El objetivo pragmático de estas novelas es, mediante la lectura, preparar al ciudadano para esta acción colectiva,⁷ presentándole las mentalidades y los comportamientos que la obstaculizan (fatalismo, servilismo, individualismo, falta de compañerismo, vicios que alteran la voluntad como el alcoholismo) y los que la favorecen (compañerismo, solidaridad, moral personal ascética, disciplina).⁸ Este programa didáctico motiva la presencia de personajes ejemplares y antiejemplares, en el marco de un binarismo y una disyunción axiológica característicos del relato antagónico, una de las modalidades de las novelas de tesis según Susan Suleiman (1983: 69-78). *Reparto de tierras* de Arconada opone la figura del poeta que huye a Madrid a la del joven médico rural, Pedro Alfar, quien, al descubrir la situación del campo, abandona su escepticismo para hacerse «militante convencido» (1970b: 395) y formar nuevos revolucionarios.⁹ Por su parte, las novelas del realismo social destacan la ejemplaridad de los jefes de cuadrilla que enmarcan y educan a los obreros: Genaro Infantes y Trinidad en *El capirote* de Grosso y El Asturiano en *La mina* de López Salinas (Champeau 2011: 55-76).

Esta educación por el ejemplo exige la inmersión del lector en la ficción y un antagonismo axiológico que facilite identificaciones y rechazos. A ello contribuye la calificación diferenciada e hiperbólica de personajes represen-

⁷ En su V Congreso de 1954, el PCE promovió la creación de un amplio Frente Nacional Antifranquista y en 1959 la Huelga Nacional Pacífica.

⁸ Aunque se puede dudar del impacto político de una literatura con un número limitado de tiradas (José Corrales Egea 1965: 3 y 30; Juan Goytisolo en la encuesta de Eduardo Rico 1971: 16), observamos que estas novelas no se dirigen a las capas proletarias diegetizadas, las cuales no leen, sino a los lectores efectivos de la clase media a los que se pretende implicar en la lucha antifranquista.

⁹ *Reparto de tierras* de Arconada censura a Diego, el estudiante que permanece encerrado en la biblioteca del Ateneo de Madrid cuando el pueblo sale a la calle a saludar la proclamación de la República (1970: 169), y al boticario don Sebastián, entusiasta del teatro de Zorrilla, Echegaray, Espronceda y Camprodón, e indiferente a una política que, sin embargo, le afecta, ya que impide la representación de la obra que ha dirigido (1934: 119). Ejemplares son también el campesino Blas, que alecciona a sus compañeros en *Campesinos* de Arderius, así como Floriano y su mujer Guadalupe, que abandonan su sueño de pequeños propietarios en *Reparto de tierras* de Arconada.

tativos (Gil Casado 1968: 46-51; Vilches de Frutos 1982: 39-40): vicios y rasgos caricaturescos por un lado, condición trágica de los perdedores por otro, lo que hizo hablar a los detractores del realismo social de la «honrada alpargata» (Mínguez 1969: 3). La comunicación literaria echa mano del *pathos*. Díaz Fernández justificaba su referencia al Romanticismo por el hecho de promover la afectividad frente al arte intelectual y elitista de las vanguardias. Frente a los academicismos, la literatura de avanzada será un arte de la afectividad que, como los románticos, levante «las barricadas del corazón» (1985: 41). En las novelas citadas de los años treinta, las oposiciones de clase se dramatizan mediante una escalada de violencias y una progresión de la tragicidad que suele encontrar su clímax en un estallido final de gran calibre, mientras que las del realismo social, expuestas a la censura, optan a la fuerza por un final luctoso (muertes por enfermedad o accidentes del trabajo) con proyección simbólica.¹⁰ Eminentemente subjetivo, el nuevo romanticismo no vacila en recurrir a un patetismo exacerbado, más contenido en las novelas pseudo-objetivas del realismo social. Hacia el principio de *Campesinos* de Arderius, el jornalero Blas hinca los dientes en el corazón crudo de una res que acaba de desollar delante de sus hijos hambrientos, después de que el recaudador le embargara el producto de la recolección de aceitunas;¹¹ por su parte, otros personajes se topan de noche con un vecino que lleva a hombros el cadáver de su mujer hacia el cementerio porque no tiene con qué pagar el entierro (2009: 131-134). Bajo la pluma de Arconada, las frases breves, la abundancia de signos de afectividad, puntos de admiración e interrogación intensifican aún más el dramatismo de ciertas escenas, a lo cual contribuyen también la carga afectiva de numerosas imágenes —con ribetes a veces vanguardistas— así como la preeminencia de escenas nocturnas dominadas por una luna lorquiana.

¹⁰ Muere tuberculoso un obrero en *La zanja* (1961) de Grosso, novela de título simbólico; lo mismo ocurre en *El capirote* (1966), del mismo autor, donde un jornalero tuberculoso muere bajo un palio de Semana Santa, en una escenificación casi teatral y patética de la sociedad sevillana; mueren, como se ha dicho, varios miembros de una cuadrilla en *La mina* de López Salinas y también un jornalero aplastado por una cuba de vino en *Dos días de septiembre* (1966) de Caballero Bonald.

¹¹ «¡Ju, ju, ju! Rió desencajado, con el corazón de la oveja a medio comer entre sus manos rojas. Por su boca escarlata chorreábale una baba sanguinolenta» (Arderius 1931: 35).

LA VETA GROTESCA

Antes y después de la guerra civil, otras estrategias compiten con la inmersión trágica para zambullir al lector en el presente histórico y despertar su conciencia social. Al lado de la concepción de la literatura comprometida de tipo sartreano ya evocada, se da otra que, sin dejar de representar el aquí y ahora, pone el acento en los valores universales en los que se asienta la censura de situaciones concretas. A ella se refiere Guillermo de Torre cuando escribe: «La mejor definición de la literatura comprometida, en suma, a mi parecer, estaría dada por aquellas obras donde el escritor es fiel a su época —sometiéndola a un proceso crítico— y donde tiende asimismo a traducir su afán de absoluto, sin engañar su lucidez relativista» (1968: 245).¹²

A principios del siglo xx, se cultivó en España una veta grotesca situada en la encrucijada entre una tradición nacional —que corre de Quevedo a Valle-Inclán pasando por Goya— y la reacción expresionista de las vanguardias europeas ante el naturalismo y el impresionismo. Kayser, uno de los más destacados teóricos de lo grotesco, estima que España e Inglaterra son sus tierras de predilección, aunque solo dedica unas pocas líneas a aquella, mencionando solo *El Quijote* (2010: 215). Esta estética abarca a autores diversos, no todos adscritos a una ética del compromiso. No se tomará en cuenta *La España negra* (1920) de Gutiérrez Solana, relato de un viaje en el que la crítica del atraso y el oscurantismo de la sociedad española de principios del siglo xx ilustra una obsesión ontológica por la insuperable finitud del hombre. El nihilismo de *Justo el evangélico. Novela de sarcasmo social y cristiano* (1929) y de *El comedor de la pensión Venecia* (1930) de Arderius las aleja de la noción de compromiso. Del mismo modo, alejará, más tarde, de ella el conformismo moral del cuento de Aldecoa «Ave del paraíso» (1965), calificado por su autor de “disparate”.¹³ Tampoco puede hablarse de compromiso social a propósito del tremendismo de Camilo José Cela, que estetiza lo grotesco. A los esperpentos de Valle-Inclán, plato demasiado fuerte para este artículo, solo se

¹² Retoma una definición ya presente en *Problemática de la literatura* (1958: 200).

¹³ *Los Abel* (1948) y *Fiesta al Noroeste* (1952) de Ana María Matute presentan también rasgos grotescos en la calificación de los personajes (animalización, rasgos propios de títeres, deformaciones físicas, etc.) sin comprometer una estética globalmente realista.

aludirá por su influencia en las obras seleccionadas. Este estudio se centrará en *La noche de las cien cabezas* (1934) de Ramón J. Sender¹⁴ y, dentro de la narrativa del exilio, en *Muertes de perro* (1958) de Francisco Ayala.

En las antípodas de la versión bajtiniana vitalista, festiva y popular de lo grotesco, Sender y Ayala cultivan la vertiente oscura de una estética de la deformación —los espejos cóncavos— y de la ambigüedad, que se aleja del realismo mezclando los campos y los reinos, destruyendo los órdenes existentes¹⁵ y generando una sensación de «inquietante extrañeza» (Kayser 2010: 21-33)¹⁶ en la representación de un mundo que es el nuestro y a la vez no lo es, un mundo enajenado, desquiciado, incluso absurdo. La potencia heurística de las obras reside en la distancia que establecen conjuntamente esta representación insólita de la realidad¹⁷ y un lenguaje analógicamente mimético conforme al precepto de Max Estrella en *Luces de bohemia*: «deformemos la expresión en el mismo espejo que nos deforma las caras y toda la vida miserable de España» (Valle-Inclán 1924: 226). La metáfora, el símbolo, incluso la alegoría son recursos privilegiados de este lenguaje analógico, brazo armado de la sátira, cuya fuerza corrosiva recalca Ayala comentando las memorias de Tadeo Requena, doble de Luis Pinedo como narrador en *Muertes de perro*. Las memorias del secretario del dictador tienen

¹⁴ El autor había ideado incluirla en una trilogía de literatura comprometida, junto con *O. P. (Orden Público)* (1931), que ficcionaliza el encierro del autor, al que se acusaba de conspirar contra la dictadura de Primo de Rivera, en la *Cárcel Modelo* en 1927, y *Viaje a la aldea del crimen* (1933), crónica novelada sobre el asesinato de quince campesinos anarquistas en la aldea gaditana de Casas Viejas. Renunció a este proyecto en el exilio, cuando quiso superar la etapa del idealismo libertario. Véase la introducción de Luis Calvo Carilla a la *La noche de las cien cabezas* (Sender 2018: 14).

¹⁵ La animalidad emerge en el hombre, lo vegetal adquiere una inquietante vitalidad, los objetos poseen vida propia, mientras que los humanos se convierten en figuras de cera, muñecos, y máscaras, amenazados por la locura (Kayser 2010: 119, 307-308).

¹⁶ Véase también Luque Amo (2016: 43-57).

¹⁷ «Il présente le réel, mais sous un jour inhabituel et surprenant. Il opère un déplacement radical dans la manière de percevoir» (Astruc 2010: 42). Díaz Fernández justifica el arte caricaturesco de un Grosz o un Dix en nombre de la «síntesis», o sea la estilización (1985: 173).

el poder corrosivo de una mirada que volatiliza, disipa, vacía, corrompe, destruye en fin todos los objetos donde se posa, dejándolos reducidos a una pura apariencia irrisoria; poder tremendo del que quizá él mismo no se daba cuenta, o no se daba cuenta cabal, como si, con una especie de rayos X, viera la calavera bajo la carne, y una absurda danza de esqueletos en los movimientos de la gente (1990: 56).

Por otra parte, en *La noche de las cien cabezas* un personaje pregunta: «—¿Y usted? ¿Quién es? / —Un jefe político. / —¡Ah, sí! Lo conozco por las caricaturas. La verdad es que los caricaturistas no exageran tanto como parece» (2018: 131).

La enunciación grotesca abandona la estricta lógica temporal y causal del relato realista en beneficio de una sintaxis narrativa fragmentaria característica de la prosa modernista (Ródenas de Moya 1998: 80). La parte central de *La noche de las cien cabezas*¹⁸ yuxtapone visiones caóticas de la sociedad burguesa del momento en una noche de delirio, mientras que en *Muertes de perro*, el narrador Pinedo se queja de que «[sus] apuntes resultan demasiado desordenados, y hasta se [le] ocurre que caóticos, tal vez —añade— a causa del desarreglo general en que todo se encuentra hoy» (1990: 134). A la discontinuidad del relato contribuyen el multiperspectivismo y la polifonía que desplazan el monologismo de las novelas inmersivas y cuestionan una verdad histórica monolítica, recalcando así la dimensión discursiva de su elaboración.¹⁹

La veta grotesca sustituye la estrategia inmersiva por la metáfora distanciadora del espectáculo. Los primeros capítulos de *La noche de las cien cabezas* establecen un dispositivo teatral que recuerda tanto a *El diablo cojuelo* (1641) de Vélez de Guevarra como, por otra parte, a la valleinclanesca perspectiva

¹⁸ La novela compone un tríptico de extensión desigual: a una primera parte de factura realista, distópica, dedicada a las tribulaciones económicas, sociales y políticas de la clase obrera, sigue la parte central, dedicada a una sátira moral de la sociedad española de los años treinta que desemboca en una utopía final, de corte alegórico, que celebra al hombre nuevo generado por el socialismo.

¹⁹ Subrayado por Jordi Gracia y Domingo Ródenas de Moya (2011: 429).

desde la otra orilla.²⁰ Dos pobres diablos recién muertos de frío en sendos nichos vacíos de un cementerio, Evaristo el Rano y El Metalúrgico, se convierten en espectadores de una escenografía fantástico-grotesca que ocupa lo esencial de la novela: un montón de cabezas cercenadas por una simbólica tromba revolucionaria viene a caer entre las tumbas donde sus soliloquios y diálogos pintan la descomposición sociopolítica de la sociedad española de los años 1933-1934.²¹ Lo que se escenifica en *Muertes de perro* es el dispositivo enunciativo: la novela se presenta como el trabajo preparatorio del narrador Luis Pinedo que recopila, selecciona, transcribe, manipula y comenta documentos de todo tipo para escribir posteriormente un libro, a veces calificado de novela, sobre la dictadura populista del centroamericano Bocanegra, el «padre de los pelados». Este *work in progress* desvía la atención del lector de la historia hacia las condiciones de su elaboración, y reconcilia de este modo compromiso y reflexividad.

Este distanciamiento espectacular no corta los puentes con el mundo real, sino que lo enjuicia, en la línea del esperpento y la metáfora del mundo como teatro de marionetas. Son recurrentes, en las dos novelas, los términos «monigote», «muñeco», «pelele», «títere» y «máscara», que convocan la desproporción, la deformación y, retóricamente, la hipérbole, la ironía y la parodia, para marcar la diferencia entre el mundo de los personajes y la axiología de los autores. La tragedia humana se convierte en tragicomedia. La obra de Sender se subtitula *Novela del tiempo en delirio* y parodia los versos de *Macbeth* (V, 5), aludiendo a «una mala comedia representada todos los días por un coro imbécil» (2018: 318). En cuanto a *Muertes de perro*, se define desde el íncipit como una «grotesca danza de la muerte». Por lo demás, dialoga explícitamente con la tragicomedia clásica española, en comentarios metatextuales que explicitan la propia práctica narrativa de Ayala: una alternancia de escenas trágicas y episodios bufos.²²

²⁰ «Mi estética es una superación del dolor y de la risa como deben ser las conversaciones de los muertos, al contarse historias de los vivos. [...] Yo quisiera ver este mundo con la perspectiva de la otra ribera» (Valle-Inclán 1930: 102-103).

²¹ «Entre las elecciones de noviembre de 1933, de las que surgió el gobierno de la CEDA, y la revolución izquierdista de octubre de 1934» (Leonardo Romero Tovar 2015: 500).

²² «En medio de los actos de tragedia se intercala de vez en cuando, como en el teatro clásico, algún entremés bufo» (1990: 62); «papeles bufos unas veces y otras dramáticos» (1990: 90).

Además de comprometerse con el presente, las dos novelas integran el registro sociopolítico en una ontología que les hace rebasar los territorios de lo grotesco. En *La noche de las cien cabezas*, la sátira del individualismo burgués participa de una reflexión más global sobre la existencia (Ressot 2003). El novelista aboga por una fusión del individuo en un todo indiferenciado, por la disolución de lo que llama *persona* (la careta, el rol social) en una forma de *hombria*²³ instintiva mediante el regreso a lo elemental, a lo irracional (remito a su teoría de los ganglios).²⁴ En la tercera parte de la novela, de corte épico, el himno al hombre nuevo que entona Sender, en un momento en que se acerca al comunismo, es la vertiente política de esta ontología en la cual la disolución de las individualidades en el colectivismo socialista se expresa mediante la metáfora de la colmena (2018: 319-322). La doble cara política y ontológica de la novela acarrea una ambivalencia funcional de ciertos personajes a la vez blanco de la sátira y portavoces ocasionales del autor.

Si bien *Muertes de perro* trata de las perversiones ocasionadas por el ejercicio de un poder dictatorial, Ayala no pretende escribir, como lo hace Valle-Inclán en *Tirano Banderas* (1926), una novela del dictador *stricto sensu* sino, como él mismo lo declara, llevar a cabo «sustancialmente [...] una exploración del sentido de la vida dentro de circunstancias variables», lo que hace primero en un contexto dictatorial y luego, en *El fondo del vaso* (1962), en un contexto democrático más próspero.

La verdad —escribe— es [...] que en ninguna de las dos novelas se trata de sistemas políticos sino en la medida en que ellos crean un determinado ambiente cuyas condiciones se prestan para exponer diversamente la condición humana: primero de la nobleza bajo la dictadura; luego, en la prosperidad y la democracia. El verdadero tema de esas novelas, lo que en ellas me propongo sustancialmen-

²³ Sender da a este término un significado radicalmente diferente del usual: es lo propio del hombre auténtico.

²⁴ Mientras que la razón tiene como órgano el cerebro, lo subconsciente procede de los ganglios. Las masas, escribe Sender, hablan con los instintos: «La inteligencia de las masas no es el cerebro sino los ganglios» (1988: 169). Según Jean-Pierre Ressot, Sender saca esta teoría de los ganglios de Schopenhauer, el cual se inspiró probablemente en el hinduismo (2003: 478).

te, es una exploración del sentido de la vida dentro de circunstancias variables (1968: 542-543).

Lo cual le lleva a colocar en el centro del dispositivo actancial no al dictador y los mecanismos del poder, sino su entorno y los comportamientos individuales. Los personajes se libran de la calificación monolítica propia de la estrategia inmersiva. Por grotescos que sean, despiertan en algún momento la simpatía o la compasión del narrador. Incluso uno de los protagonistas, Tadeo Requena, accede a cierta ejemplaridad al final de su trayectoria vital, cuando el cínico secretario de Bocanegra, amparado por el poder supremo, después de asesinar al dictador, se convierte, a su vez, en una «mosca en una telaraña» (1990: 167) y toma conciencia de lo absurdo de la existencia, puro «disparate».²⁵ Deambulando por primera vez por la ciudad, al lado del tonto y también absurdo Ángel Rosales, adquiere un grado de humanidad del que carecía anteriormente.

El compromiso literario de Ayala reside, por otra parte, en una enunciación irónica que implica al lector. El narrador Pinedo es conjuntamente una encarnación diegética del lector, al reunir y comentar documentos, y del autor de un libro por escribir. Su implicación en el mundo contado se debe primero a la narración en primera persona que le atribuye el papel de testigo hasta que un golpe de efecto final lo convierte en actor. El aparente observador de acontecimientos entre trágicos y estrafalarios acaba siendo él también un criminal: en un grotesco enfrentamiento conclusivo de dos tullidos en sendos sillones de ruedas (1990: 190), asesina al viejo Olóriz, su doble en el ejercicio del poder en la sombra. En términos sartreanos, todos estamos embarcados. A diferencia de Valle-Inclán y más tarde de Cela, Ayala implica a narrador y destinatario en el espectáculo del mundo «forzando a una participación que a muchos les resulta insoportable» (1972: 97-98). Por eso los personajes no resultan del todo deshumanizados, tan siquiera Bocanegra y su estrafalaria esposa. Por otra parte, en *Muertes de perro* el dispositivo enun-

²⁵ «Me dio por cavilar que cuanto yo pienso, procuro, maquino, deseo y proyecto en este mundo carece de sentido; que mi existencia —no esto ni lo otro, sino mi existencia misma— es toda ella un puro disparate» (1990: 165). Saliendo del palacio, redescubre la ciudad y se acerca —casi se identifica—, al «absurdo Ángel», un niño tonto, él mismo asociado a un perro errante (1990: 166-168).

ciativo irónico, mediante el desengaño final del lector, invita al saludable ejercicio antidogmático de la duda y mantiene abierto un margen de incertidumbre epistemológica que las referencias recurrentes al azar confirman.

EL DISTANCIAMIENTO METADISCURSIVO

Una tercera estrategia novelística para una ética del compromiso se afirma a principios del siglo XXI. Es heredera del cuestionamiento posmoderno del lenguaje y del *linguistic turn*.²⁶ Me refiero a un realismo reflexivo que en vez de producir una ilusión de realidad (primera estrategia) o recurrir a un lenguaje analógico y caricaturesco (segunda estrategia), cuestiona las bases discursivas de las representaciones sociales de lo real. Es lo que hace Isaac Rosa al enfocar la realidad desde el lenguaje.

Este es el aporte del novelista a la noción de *responsabilidad* del escritor, la cual él mismo prefiere a la de compromiso. En el ensayo de Díaz Fernández la *responsabilidad* era antes que nada un principio ético: vuelta a lo humano (1985: 45), compromiso con el presente y con las generaciones venideras (57-58), rehabilitación de lo social y lo político (74, 78). El promotor de la literatura de avanzada no pasaba de generalidades acerca del estilo: adecuación de las formas de expresión a «las nuevas inquietudes del pensamiento» (1985: 58), recursos modernos como la estilización, la metáfora, el antirretoricismo (1985: 73). Rosa, en cambio, además de evitar las connotaciones negativas del término compromiso, asociado a una forma de realismo asertivo y autoritario (Bonvalot 2019: 352), tiene un concepto más abarcador de la *responsabilidad*, que remite no solo a las intenciones del autor, sino también a «algo que no es decisión del autor porque le antecede, se le presupone» (2010: 32), o sea valores y representaciones que vehicula el lenguaje, porque ninguna representación es neutra. Cuestionar el orden social es cuestionar el orden formal con el cual la realidad se configura (Rosa 2019). El novelista desplaza así el acento hacia la misma escritura, politizándola al concebirla como espacio de confrontación. «Mi punto de partida —escri-

²⁶ A partir de la filosofía analítica, afectó las ciencias humanas, en particular la historiografía, desde los años ochenta. Jesús Izquierdo Martín y Pablo Sánchez León aplican esta metodología a la guerra civil española en *La guerra que nos han contado. 1936 y nosotros* (2006).

be— es siempre la realidad y a esa realidad incorporo esas representaciones que la construyen, en un permanente pulso con ellas» (2010: 44).²⁷ Ilustraré brevemente esta forma de distanciamiento reflexivo a partir de *El vano ayer* (2004), novela dedicada al tema entonces candente de la memoria histórica, y *La mano invisible* (2011) que trata de la visión del trabajo en la economía liberal.

Son novelas altamente dialógicas porque el pulso con las representaciones hegemónicas exige un intertexto masivo, variado y exhibido en vez de fundido en la narración. Este intertexto incluso adquiere una función estructural. *El vano ayer* progresa sobre la base de una serie de hipótesis narrativas que deconstruyen los códigos y estereotipos de las novelas de la memoria histórica; por su parte, *La mano invisible* nace de la confrontación de dos referencias intertextuales que enmarcan el relato: por una parte, *La riqueza de las naciones* de Adam Smith,²⁸ una de las bases teóricas del pensamiento liberal a la que alude la metáfora del título, y por otra, en el epílogo, una cita del filósofo José Luis Pardo sobre la alienación del hombre en trabajos poco cualificados, que termina con esta pregunta: «cómo contar algo allí donde no hay nadie, donde cada uno deja de ser alguien» (2011: 379). Para rebatir la teoría del bien común de Adam Smith y afrontar el reto incluido en la cita de José Luis Pardo, visibilizar al trabajador, el novelista imagina una enigmática representación en una nave industrial abandonada donde una docena de trabajadores representan su propia actividad laboral delante de un público que comenta el espectáculo.²⁹

Como en el teatro brechtiano, que recuerda constantemente a los espectadores que es teatro para impedir la ilusión representativa y la identificación, se desnaturaliza la representación por el cuestionamiento metadiscursi-

²⁷ Por eso Anne-Laure Bonvalot habla de «realismo de la mediación» (2019: 239).

²⁸ Se explicita en el capítulo dedicado a la administrativa que copia *La riqueza de las naciones* (2011: 295). La novela incluye, por otra parte, referencias a Bernard Mandeville, David Ricardo, Karl Marx, y a manuales para ejecutivos (2011: 288).

²⁹ Los actores seleccionados para desempeñar el papel que es el suyo en la vida real son eliminados sucesivamente, como en las emisiones de telerrealidad. En cuanto a los espectadores, recurren al léxico de la televisión, del cine, de las redes sociales (2011: 251-253).

vo que pasa a ser la materia del relato en *El vano ayer*³⁰ y por la escenificación del trabajo poco cualificado que no solo vuelve visible a los actores sociales, sino que lleva al público y a los mismos trabajadores actor a un acto reflexivo acerca de la representación. «Seguimos sin saber de qué va todo, cuál es el objetivo, adónde nos llevan» comentan, intranquilos ante la misteriosa actuación (2011: 218). Esta ambigüedad, incompatible con las interpretaciones unívocas, despierta la sospecha y suscita una distancia crítica acentuada por lo que Anne-Laure Bonvalot llama una «poética de la interrupción» y de la constante rectificación o epanortosis.³¹

Siendo la construcción discursiva de lo real el meollo de la poética de Rosa, los verdaderos protagonistas de estas novelas son las instancias de enunciación y recepción ampliamente diegetizadas. *El vano ayer* organiza un tira y afloja entre el autor diegético y sus lectores y *La mano invisible* un vaivén entre escenario y público. En la tensión entre las dos instancias reside el objetivo pragmático de estas ficciones. Rosa, que pretende sacudir y no seducir a su destinatario, fustiga, como Cortázar en «Continuidad de los parques» (1964), la recepción comodona de los aficionados a las novelas escapistas, como las que escribe el profesor Julio Denis en *El vano ayer*, y del público que, en *La mano invisible*, reduce lo extraño del experimento a lo familiar y conocido: «circo, performance o lo que sea» (2011: 344). Promueve, en cambio, una recepción lúcida, vigilante, crítica, la del «lector imperitante» que interpela al autor en *El vano ayer*. Simétricamente, en *La mano invisible*, el ambivalente informático que inventa un programa de control de los trabajadores sugestivamente nombrado «Panoptik» acaba siendo también el personaje más lúcido, el que reprocha a los demás actores su irresponsabilidad: «no os he mentado —declara—, sois vosotros los que nunca habéis querido saber a qué me dedicaba» (2011: 343). Desplazar la mirada para llevar al destinatario a cuestionar los esquemas mentales que suelen configurar sus representaciones de la realidad, en novelas metadiscursivas, aunque no auto-

³⁰ Amélie Florenchie muestra cómo Rosa desmonta irónicamente los estereotipos de las novelas sobre la guerra civil y la manipulación de la información en *¡Otra maldita novela sobre la guerra civil!* y *El vano ayer* (2011: 131-149).

³¹ Anne-Laure Bonvalot analiza una poética de la epanortosis, ampliación o rectificación de una afirmación anterior, y de la palinodia, otra figura de la retractación (2019: 156-171).

télicas, de factura posmoderna, si bien con intencionalidad ético-política, es un objetivo que se cumple en el ámbito de la comunicación literaria concebida como escuela de la sospecha que capacita al ciudadano para el ejercicio de la lucidez y la distancia crítica. No se le puede reprochar a Rosa, como le pasó al realismo social, el no encontrar a sus lectores ni tachar de ingenua su concepción del compromiso, puesto que se ejerce en el ámbito del discurso.

CONCLUSIÓN

Lejos de ofrecer un panorama completo de las estrategias del compromiso en la narrativa española del último siglo, estas calas solo pretenden contribuir a superar los esquemas de análisis dicotómicos y explorar algunas propuestas que concilien ética y estética en términos que no sean de exclusión o supeditación.

La veta grotesca y el realismo metadiscursivo buscan este equilibrio que anhelaba Díaz Fernández en su literatura de avanzada: aunar el compromiso con el presente y las generaciones futuras a través del invento de lenguajes adaptados a las nuevas circunstancias. El lenguaje analógico, caricaturesco e irónico de la veta grotesca que se cultivó siguiendo los pasos de Valle-Inclán, el multiperspectivismo de Ayala, la acumulación caótica de visiones e imágenes de Sender, el realismo reflexivo de Rosa, la valoración de lo especular y lo espectacular son prácticas que hacen compatibles el compromiso ético-político y la visibilidad de la escritura. Se vuelve entonces caduca la metáfora orteguiana según la cual un arte que fijara simultáneamente la mirada en el jardín —lo real extraficcional— y el cristal de la ventana —la forma— sería un arte bizco (1925b: 75-76). Las escrituras del compromiso, al menos parte de ellas, en particular en fechas recientes, reivindican este estrabismo literario. Lo comprueba el crítico Dominique Viart a propósito de las recientes escrituras de lo real en Francia:

Ce sont des entreprises critiques à double raison : parce qu'elles se saisissent de questions critiques – celles de l'homme dans le monde, de l'Histoire et ses discours déformants, de la mémoire et de ses parasitages incertains... – et parce qu'elles exercent sur leur propre manière, sur leur mise en œuvre littéraire, un regard sans complaisance [...]. La critique porte bien à la fois sur l'objet et sur son traitement, sur la matière et sur la manière (2006: 192).

BIBLIOGRAFÍA. LITERATURA PRIMARIA

- ARCONADA, César [M.] [1933] (1970a): *Los pobres contra los ricos*, en *Obras escogidas*, tomo I, Moskvá: Progreso.
- [1934] (1970b): *Reparto de tierras*, en *Obras escogidas*, tomo I, Moskvá: Progreso.
- ARDERIÚS, Joaquín [1931] (2009): *Campesinos*, Madrid: Gorki.
- AYALA, Francisco [1958] (1990): *Muertes de perro*, Madrid: Debate.
- CABALLERO BONALD, José Manuel (1962): *Dos días de septiembre*, Barcelona: Seix Barral.
- GROSSO, Alfonso (1961): *La zanja*, Barcelona: Destino.
- (1966), *El capirote*, México: Joaquín Mortiz.
- LÓPEZ SALINAS, Armando (1960): *La mina*, Barcelona: Destino.
- MÁS, José (1935): *El rebaño hambriento en la tierra férax*, Madrid: Imprenta de Juan Pueyo.
- ROSA, Isaac [2004] (2008): *El vano ayer*, Barcelona: Seix Barral.
- (2011): *La mano invisible*, Barcelona: Seix Barral.
- SENDER, Ramón J. [1934] (2018): *La noche de las cien cabezas. Novela del tiempo en delirio*, prólogo de José Luis Calvo Carilla, Zaragoza: Rasmia.
- TOLEDO, Isabel de (1967): *La huelga*, París: Éditions de la Librairie du Globe.

BIBLIOGRAFÍA. LITERATURA SECUNDARIA

- ASTRUC, Rémi (2010): *Le renouveau grotesque dans le roman du XX^e siècle*, París: Garnier.
- AYALA, Francisco (1968): «El fondo sociológico en mis novelas», *Cuadernos Hispano-americanos*, 228 (diciembre), 537-547.
- [Ínsula 1963 (octubre)] (1972): «Entrevista con Francisco Ayala» por José R. Marra López, en *Confrontaciones*, Barcelona: Seix Barral, 3-10.
- BONVALOT, Anne-Laure (2019): *Fictions politiques. Esthétiques de l'engagement dans l'Espagne contemporaine*, París: Garnier.
- CASADO, Gil (1968): *La novela social española*, Barcelona: Seix Barral.
- CASTELLET, José María (1959): «Técnicas narrativas, tiempo histórico, novela colectiva», *Acento Cultural*, 4 (febrero), 5-8.
- CHAMPEAU, Geneviève (2011): «La ejemplaridad en el realismo social», en Amélie Florenchie e Isabelle Touton (eds.), *La ejemplaridad en la narrativa española contemporánea (1950-2010)*, Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/Veruert, 55-75.

- CONTE, Rafael (1961): «Evolución narrativa de tres novelas de hoy», *Acento Cultural*, 12-13 (junio), 32-39.
- CORRALES EGEA, José (1965): «¿Crisis de la nueva literatura?», *Ínsula*, 223 (junio), 3 y 10.
- DENIS, Benoît (2000): *Littérature et engagement. De Pascal à Sartre*, París: Seuil.
- DÍAZ FERNÁNDEZ, José [1930] (1985): *El nuevo romanticismo. Polémica de arte, política y literatura*, edición, estudio y notas de José Manuel López de Abiada, Madrid: José Esteban Editor.
- FLORENCHIE, Amélie (2010): «Isaac Rosa o la escritura responsable», en Amélie Florenchie e Isabelle Touton (eds.), *La ejemplaridad en la narrativa española contemporánea (1950-2010)*, Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert, 131-149.
- GARCIASOL, Ramón de y Carlos VÉLEZ (1959): «España en la poesía de Antonio Machado», *Acento Cultural*, 5, 14-16.
- GOYTISOLO, Juan (1959): «Para una literatura nacional popular», *Ínsula*, 146 (enero), 6 y 11.
- GRACIA, Jordi y Domingo RÓDENAS DE MOYA (2011): *Historia de la literatura española. Derrota y restitución de la modernidad 1939-2010*, tomo VII, Madrid: Crítica.
- IZQUIERDO MARTÍN, Jesús y Pablo SÁNCHEZ LEÓN (2006): *La guerra que nos han contado. 1936 y nosotros*, Madrid: Alianza.
- KAYSER, Wolfgang [1957] (2010): *Lo grotesco. Su realización en literatura y pintura*, Madrid: Machado Libros.
- LÓPEZ PACHECO, Jesús (1958): «Realismo sin realidad», *Acento Cultural*, 1 (noviembre), 5-7.
- LUQUE AMO, Álvaro (2016): «El expresionismo de *La España negra*: violencia y *Unheimlich* en la literatura de Gutiérrez Solana», en Cristóbal José Álvarez López, Juan Manuel Carmona Tierno, Ana Davis González et al. (coords.), *Tuércel el cuello al cisne. Las expresiones de la violencia en la literatura hispánica contemporánea (siglos XX y XXI)*, Sevilla: Renacimiento, 43-57.
- MÍNGUEZ, Alberto (1969): «Clases sociales y narrativa en España», *Revista de la Universidad de México*, 5-6 (enero-febrero), 2-4.
- NIETO, Ramón (1960a): «Literatura y escándalo», *Acento Cultural*, 7 (mayo-abril), 13-20.
- (1960b): «Función social de la literatura», *Acento Cultural*, 9-10 (julio-octubre), 10-16.
- ORTEGA Y GASSET, José [1925a] (2009a): *Ideas sobre la novela*, Madrid: Castalia.
- [1925b] (2009b): *La deshumanización del arte*, Madrid: Castalia.

- RESSOT, Jean-Pierre (2003): *Apología de lo monstruoso. Una lectura de la obra de Ramón J. Sender*, Huesca: Instituto de Estudios Altoaragoneses; Gobierno de Aragón: Departamento de Educación, Cultura y Deporte.
- RICO, Eduardo (1971): *Literatura y política*, Madrid: Cuadernos para el Diálogo/EDICUSA.
- RÓDENAS DE MOYA, Domingo (1998): *Los espejos del novelista. Modernismo y autorreferencia en la novela vanguardista española*, Barcelona: Península.
- ROMERO TOVAR, Leonardo (2015): «La noche de las cien cabezas de Ramón J. Sender, en relación con Goya», en Miguel Ángel García, Ángela Olalla Real y Andrés Soria Olmedo (eds.), *La literatura no ha existido siempre. Para Juan Carlos Rodríguez. Teoría, historia, invención*, Granada: Universidad de Granada, 499-508.
- ROSA, Isaac (2010): «La ejemplaridad hoy: un pacto de responsabilidad con los lectores», en Amélie Florenchie e Isabelle Touton (eds.), *La ejemplaridad en la narrativa española contemporánea (1950-2010)*, Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert, 27-33.
- ROSA, Isaac, Alice PANTEL, Évelyne COUDEL e Isabelle BLETON (2019) «Conferencia de Isaac Rosa», Lyon: ENS de Lyon/DGESCO. Disponible en línea: <<http://cle.ens-lyon.fr/espagnol/litterature/entretiens-et-textes-inedits/entretiens/conferencia-de-isaac-rosa>> [Consulta: 16 de julio de 2023].
- SARTRE, Jean-Paul (1948): *Qu'est-ce que la littérature?, Situations II*, Paris: Gallimard.
- SASTRE, Alfonso (1965): *Anatomía del realismo*, Barcelona: Seix Barral.
- SENDER, Ramón J. [1936] (1988): «El novelista y las masas», en José Esteban y Gonzalo Santonja (eds.), *Los novelistas sociales españoles 1928-1936. Antología*, Barcelona: Anthropos, 159-170.
- SULEIMAN, Susan (1983): *Le roman à thèse ou l'autorité fictive*, Paris: PUF.
- TORRE, Guillermo de [1951] (1958): *Problemática de la literatura*, Buenos Aires: Losada.
- (1968): *Ultraísmo, existencialismo y objetividad en literatura*, Madrid: Guadarrama.
- TURBIAU, Aurore (2019): «La notion d'engagement littéraire: parcours français et horizons comparatistes», *Hypothèses*. Disponible en línea: <<https://engagees.hypotheses.org/163>> [Consulta: 29 de junio de 2021].
- VALLE-INCLÁN, Ramón del [1920] (1924): *Luces de bohemia*, en *Opera Omnia*, vol. XIX, Madrid: Renacimiento.
- [1921] (1930): *Los cuernos de don Friolera*, en *Opera Omnia*, vol. XVII, Madrid: Imprenta Rivadeneyra.
- VIART, Dominique (2006): «Fictions critiques: la littérature et la question politique», en Jean Kaempfer, Sonia Florey et al. (eds.), *Formes et engagement littéraire (XV^e-XX^e siècles)*, Lausanne: Antipode, 185-204.

VILCHES DE FRUTOS, Francisca (1982): «El compromiso en la literatura: la narrativa de los escritores de la generación del nuevo romanticismo», *Anales de Literatura Española Contemporánea*, 7.1, 31-58.

CUESTIONAMIENTO DEL ESPACIO DEL COMPROMISO: UNA MIRADA A LA ESPAÑA DE LOS AÑOS TREINTA

Juan Herrero-Senés

University of Colorado Boulder

Orcid: <<https://orcid.org/0000-0002-5439-6472>>

Me propongo en lo que sigue un objetivo principal que no deja de tener algo de provocador: cuestionar ciertas ideas en torno a la noción de *literatura comprometida*. Dejo de lado lo que el marbete tiene de herramienta pedagógica, a la que podría encontrársele cierta utilidad como deslinde o clasificación, porque lo que me interesa aquí es analizarla en cuanto que idea construida y utilizada por los propios agentes de la literatura —lo que incluyen a los creadores y a todo el resto de mediadores culturales— para hablar de cierta práctica escritural. Para ello divido estas páginas en tres partes: en una primera, más breve, discutiré los problemas e incoherencias que a mi entender la noción encierra; en la segunda parte aludiré a algunos ejemplos tomados de la literatura española producida en la década de los treinta que ilustrarían las fisuras del concepto al forzar sus vestiduras. Finalmente, discutiré algunas sugerencias de ampliación de la idea del *compromiso*.

*

Como paso previo debo hacer una advertencia. Lo que ofrezco aquí es un asedio a la idea del compromiso literario en general y a la particular forma en que fue codificada en los años treinta del siglo xx. Sospecho que mis reticencias tienen sus oscuros orígenes en mis propias preferencias estéticas y en el hecho de identificar la literatura como el reino de la escritura desatada, fren-

te al cual cualquier intento de regulación externa al propio proceso creativo me acaba pareciendo no solo de mal gusto, sino bastante cercano a ponerle puertas al campo. Me parecen problemáticos los intentos de prescripción o limitación artística, y la noción del compromiso ha sido a mi entender uno de los principales a lo largo de la última centuria. Eso no supone, claro, el cuestionamiento del compromiso como posicionamiento ético individual, ni la negación de la indisociabilidad del hombre de letras con el tiempo que le ha tocado vivir, ni la falta de reconocimiento que, desde que el hombre corre por el mundo, ha prevalecido la desigualdad, la explotación y la privación de libertad para los más. Pero considero que la humanidad conoce desde hace ya tiempo los instrumentos adecuados para abordar estos problemas, y sin embargo vaca en su aplicación. La literatura no sería uno de esos instrumentos.

Parto de dos premisas. La primera es entender que la dedicación a la literatura es una elección personal (aunque esta se construya como una vocación, un llamado, o una necesidad). Uno puede dedicarse a la carpintería, a la política o la literatura —o a las tres simultáneamente—. Ser escritor no es una obligación, aunque puede sentirse como un destino. Y una vez uno se adentra en el campo de la literatura, tiene que seguir, por decirlo a la manera wittgensteiniana, ciertas reglas de juego para poder jugar, reglas dictadas por las modas, por el mercado, por los actores influyentes del campo, etc.

La segunda premisa es que la noción de compromiso es un invento moderno, cuyo origen está datado y cuyo final probablemente también lo esté, si no ha ocurrido ya. Su aplicabilidad es por tanto limitada, se reparte entre la preceptiva y la casuística, y asoma inevitablemente historizadora. ¿Tiene sentido hablar de compromiso a propósito de Aristófanes, Cervantes o Balzac, incluso Coetzee? A menos que estemos dispuestos a admitir ciertos anacronismos, es difícil la utilización del rótulo del compromiso para hablar de épocas anteriores a su origen, por lo que sería prudente ceñirse a la literatura producida desde finales del siglo XIX, que no por casualidad coincide con una triple emergencia: la de la idea de intelectual, la constitución de la autonomía del campo literario y lo que se denominó en esa época «la cuestión social». La interacción de estos tres factores constituyó el reactivo que hizo cuestionar el espacio, el valor y el potencial de actuación de la práctica literaria. Décadas después, el ocaso del compromiso iría ligado al éxito del

posmodernismo y sus sucesivos *post* en la marginación de lo que constituye la espina dorsal del compromiso: el afán regulador.

CUESTIONAMIENTO GENERAL

La literatura comprometida, tal y como se entendió, se defendió y se produjo en su punto álgido en las décadas intermedias del siglo pasado, puede considerarse el ejemplo más palpable de una tendencia que esta vez sí ha estado unida a la práctica literaria desde sus inicios: la prescripción, es decir, la voluntad de indicar principios o normas a la literatura, con el propósito de trazar una clara división entre la buena, auténtica o apropiada, y su contrario.

Quizá la particularidad de la época a la que nos estamos ciñendo estaría en que el afán regulativo fue un paso más allá. Hasta el surgimiento del intelectual y la constitución del campo literario como autónomo, aquello que sufría prescripción por parte de los tratadistas, censores, y demás árbitros del gusto eran los textos, y se dejaba fuera la figura del productor. Se decía cómo debían ser las obras, no sus creadores. Eso cambió en la época de la literatura comprometida, cuando se obliteró del todo un axioma que Nietzsche había formulado lacónicamente así: «una cosa soy yo y otra mis escritos» (1982: 55). Los defensores de la literatura comprometida fueron más allá de la prescripción para adentrarse, en sus formulaciones más radicales, en el ámbito de la biopolítica, porque se arrogaron la autoridad para determinar lo que el escritor debía hacer con su pluma, reglamentaron cuál debía ser su rol en la sociedad y dispusieron los modos, formas y objetivos de la práctica literaria. Y no solo eso, pues las obligaciones que se buscaban imponer afectaban al escritor, al texto, a los medios de producción y distribución e incluso al lector que recibía el producto final.

Solo esta pretensión ya pone sobre la mesa varios interrogantes estructurales o formales, es decir, independientes del contenido de las prescripciones. El primero y principal interroga sobre su existencia: convengamos que las reglas son inevitablemente necesarias en el parque humano; ¿lo son de igual modo en literatura? No olvidemos que, como ya se apuntó, las normas no solo instauran procedimientos, sino obligaciones, objetivos y finalidades, configurando el espacio completo en que se producen las prácticas. Se definen los medios, pero también y especialmente los fines. Cabría quizá preguntarse: ¿y si el arte habilitara precisamente el espacio para una forma

peculiar de actividad no subordinada a necesidades, a objetivos, ni siquiera a fines, en una manera que no tiene tanto que ver con el *arte por el arte* como con la conquista de la autonomía para el trabajo estético? Sin separarnos del punto de vista formal, también se suscitan algunas dudas si atendemos a la figura del prescriptor: ¿quién es, qué lugar ocupa en el campo literario, y de qué forma ha obtenido la autoridad para regular? Quizá la manera más fácil de responder a estas cuestiones sería afirmar que el compromiso es una reclamación de los tiempos, algo exigido por los acontecimientos del presente. Pero eso no hace más que desplazar la pregunta un paso más atrás: ¿cómo, en un mundo plural, complejo y fluctuante, se obtiene acceso al significado del ahora, a su *lectura correcta*?

El afán prescriptivo de los defensores de la literatura comprometida se hace evidente en su retórica, repleta de expresiones que indican una vía de dirección única. Así, en los textos proliferan perífrasis verbales como *es necesario, tener que* o adverbios como *forzosamente* u *obligatoriamente*.

El defensor del compromiso cree o bien demasiado o bien demasiado poco en la literatura. En el primer caso, porque supone que esta es capaz de provocar un cambio de mentalidad o impulsar a la acción en la arena social. Esto es ingenuo y en el fondo implica una hipérbole de sesgo romántico de la capacidad de agencia de la figura del escritor, que en no pocas ocasiones acostumbra a sobrevalorar sus fuerzas. Por eso cuando el escritor siente la urgencia de la acción casi siempre resurge la idea de la capacidad profética del arte. En el segundo caso, el de la rebaja, nos encontramos con que el defensor del compromiso solo acepta una forma de literatura como válida y capaz de impulsar una transformación, limitando sus posibilidades expresivas. Además, entiende el presente como el terreno natural de actuación de la literatura, donde serían o deberían ser visibles sus efectos. Nuevamente la literatura se convierte en un medio para un fin o, dicho de otra manera, en una herramienta a la que se asocia una función y que, por tanto, permite —de hecho, se exige de ella— que sea evaluada según su grado de éxito, su capacidad para cumplir un objetivo, quedando así fatalmente instrumentalizada. Frente a esto, podríamos argumentar que el modo de actuación o de impacto de la literatura quizá sea muy diferente. Por lo general, los textos literarios no tienen un efecto inmediato, no se sabe cuándo ni cómo actúan, ni a quiénes van a influir, ni siquiera si eso va a ocurrir. Me atrevería a decir

que su impronta se torna visible —o conjeturable— más en el futuro que en el presente, y que es altamente improbable que sea fiscalizable.

Pero todavía hay más. Como le dijo Camus a Sartre, la literatura pensada desde el compromiso se juzga en función de la ayuda que proporciona al progreso histórico, que aquel que prescribe se arroga la facultad de conocer y señalar a los que le siguen.¹ Dicho en una frase, aquel que propugna una literatura comprometida se sitúa y se siente automáticamente «en el lado bueno de la historia», y en consecuencia emplaza a los que no comparten su postura —estética o política— en el lado equivocado. De esa manera, no solo se prescribe cómo debe ser la literatura, sino que se abandera esta como un discurso que expresa de qué manera deberían ser las cosas, y que analiza y juzga la realidad a partir de una axiología usualmente simplificada y rígida, porque entiende que la capacidad de impacto y acción depende, entre otros factores, de la claridad y de la eliminación de toda ambigüedad. La ansiedad por alcanzar al público deseado —a ese imaginado lector ideal— unido al ahínco por mostrar un punto de vista sólido y fácilmente traducible al terreno de los hechos se unen aquí en una mezcla que a la postre disminuye de las obras sutileza, complejidad y, en no pocas ocasiones, exigencia estética, pues esas características no solo se interpretan como superfluas, sino como sospechosas, como índices de una práctica literaria reactiva, esto es, contraproducente con el afán de avance histórico.

A consecuencia de lo anterior, la literatura comprometida acaba constituyéndose como inevitablemente combativa y sus portavoces tienden a abrazar una férrea dialéctica de amigo y enemigo, como la definió Carl Schmitt (2014: 139 y ss.). Esta dialéctica no se limita a ir contra los enemigos, digamos, en la arena política —pues el campo sobre el que la literatura comprometida aspira a incidir es en último extremo el campo del poder—, sino tanto o más contra aquellos integrantes del campo intelectual que no comulgan con sus ideas. Estos no son únicamente aquellos que defienden ideas opuestas, porque nuevamente ese enemigo es claro y distinto, reconocible a todas luces; el enemigo al que hay que desenmascarar es aquel que no se *significa*, que rehúye las clasificaciones, o que es ambiguo, o que pretende quedarse fuera de esta exigencia de tomar partido. Él es el autén-

¹ Véanse los detalles de la polémica entre Sartre y Camus en Sanyal (2000).

ticamente peligroso, pues su existencia, insistencia y resistencia suponen un cuestionamiento directo de los principios básicos del compromiso. Por eso hay que atraerlo, convertirlo o condenarlo. O fabricar categorías intermedias que ayuden a clasificarlo, y de ahí formulaciones respecto a ciertos escritores como *afines*, *simpatizantes* o *compañeros de viaje*.

EL COMPROMISO EN LA COYUNTURA ESPAÑOLA DE LOS AÑOS TREINTA

Paso ahora a tratar específicamente, como ejemplificación de las ideas expuestas hasta ahora, la vida literaria en España en los años treinta, que puede considerarse el momento culminante de la literatura comprometida. Los acontecimientos principales de ese periodo, tanto nacionales como internacionales, son bien conocidos, por lo que pasaré directamente a la interrogación sobre los regímenes ético y estético que dominaron en la práctica literaria de entonces.²

Encontramos de entrada aquello que Esteban Salazar Chapela llamó una «media vuelta hacia la tristeza» (1929): se abandonó una práctica literaria risueña, alegre, afirmativa, vitalista, asociada con los años culminantes del vanguardismo, imponiéndose en su lugar una literatura de denuncia y combate, seria y ceñuda, acompañada en el mundillo del campo literario de unas formas broncas, toscas, de animadversión y ataques *ad personam*, acompañadas de una disgregación en grupos que ya no se definían por su estética, sino por su filiación política. Situarse en ese escenario se volvió perentorio. Por eso decía Pedro Garfias en 1933: «los escritores, como los obreros, como los políticos, tienen una misión que cumplir. Su arte es su herramienta, su arma. A tomar posiciones en la frágil trinchera, que necesita de todos los hombres. ¡A luchar!» (1933). Este tránsito se impulsó, se describió y se justificó en una plétora de textos críticos, de la que *El nuevo romanticismo* (1930) de José Díaz Fernández ha quedado probablemente como título emblemático, y la encuesta de *La Gaceta Literaria* sobre la vanguardia de 1930 como heteróclita fotografía de grupo. También se narró en no pocos textos autobiográficos

² Anoto aquí algunos libros destacados sobre la cultura de los años treinta y en particular sobre el compromiso literario: Fuentes (2006), Aznar Soler (2010), Caudet (1993) Mainer (2006), Rodríguez Puértolas (2009).

tanto del momento como posteriores, así como en ficciones que usualmente presentaban a un protagonista pequeñoburgués que a tenor de las circunstancias y en el contacto con distintos intérpretes de ellas sufría algún tipo de *revelación* o *despertar* que le empujaba a una *conversión* en sujeto comprometido, iniciando así una nueva vida. A modo de ilustración pueden anotarse *Pero sin hijos* (1931) del recién nombrado Esteban Salazar Chapela, *Lo rojo y lo azul* (1932) de Jarnés, *Bajo la luna nueva* (1935) de Francisco Guillén Salaya, subtitulada «novela de la vida social moderna» o, ya en plena guerra civil, *Madrid de Corte a checa* (1938) de Agustín de Foxá.

Cualquiera que lea las noticias literarias y reseñas publicadas en esa época observará que el foco de atención también sufrió una modificación, y se trasladó de los textos a sus autores. Las obras obtenían valor no en sí mismas, sino en cuanto índices de la posición y la filiación de sus creadores. Y entonces se auscultaron y se airearon sus opiniones, sus vidas personales y sus afiliaciones, se priorizó clasificarlos en capillas o grupos, y así se solidificaron los marbetes de los *puros* y los *impuros*, los *vanguardistas* y los *de avanzada*, los *burgueses* y los que estaban *con el pueblo*, los *proletarios*, los *revolucionarios* y *fascistas*, entre otras categorías. La política quedó emplazada en el centro y el escritor pasó a ser juzgado en función de su reacción a esta centralidad, que era entendida como termómetro de su implicación en las luchas sociales. Que un autor no exhibiera esta complicidad, o que no permitiera que esta cimentara sus obras, pasó a entenderse, en palabras de Francisco Pina, «como una defección y una cobardía, que puede muy bien acarrear al que la sostiene la hostilidad manifiesta de sus compañeros de letras» (1930: 8). Esta hostilidad tuvo distintos grados de radicalidad. Quizá el ejemplo más sangrante sea la respuesta de José Díaz Fernández a la encuesta del diario *La Libertad* sobre «los novelistas y la vida nueva» en la primavera de 1931. Allí negaba directamente a los antiguos vanguardistas la posibilidad de incorporación a las filas de la literatura de avanzada y les señalaba su destino: «Será inútil que quieran acogerse a las banderas revolucionarias los señoritos de la literatura. Estamos hartos de estafas y con el ánimo bien dispuesto para ejecutar al fascismo literario que dedica a Góngora el homenaje de una misa» (1931).

Decía en 1931 Francisco Ayala: «Todo el mundo sabe lo que “literatura social” significa: menosprecio de valores estéticos; subordinación del arte a los valores de orden ético, *humanos*, para cuya realización sirva aquel de vehículo»

(1931: 117). Yo añadiría que la práctica literaria se entendió no solo como ética antes que estética, sino como directamente política, pues el tipo de intervención que se perseguía con la práctica literaria iba directamente dirigida a ese ámbito y sobrepasaba el rango de acción de lo que hasta ese momento era campo literario, que en su limitación pasó a ser entendido como reducto para la deserción y como refugio. La adjetivación de *política* para la literatura preconizada en estos tiempos significa que esta, en sus distintas manifestaciones, estaba guiada por una lista específica de objetivos que, a su vez, estaba determinada por las elecciones disponibles en el ámbito del poder dentro del sistema existente, y que juzgaba la realidad en función de esa agenda.

El individualismo quedó proscrito y la literatura debía perseguir la construcción de un espacio compartido y militante entre los escritores sumando a los posibles públicos, cuya identidad se construía también. Hacer esto era, en palabras de César M. Arconada, «el destino normal del escritor» (1933: 119). Por eso decía Sender que «la posición del novelista ante las masas es el gran problema de la novela de hoy» (1936: 164). Y aquel que no escribía de la masa, que no la buscaba como audiencia, era automáticamente juzgado como reaccionario.

Para conseguir el acercamiento al público deseado, llámese el pueblo o el proletariado, que sería la primera prueba de la posibilidad de la literatura para cambiar las cosas, debían desaparecer varias prácticas características de los años anteriores e imponerse otras. La literatura tenía que ser seria —como lo era el ambiente—, por lo que se achicaba el espacio para el humor, la ironía, el distanciamiento, el juego, la finalidad estética, la intrascendencia. Los temas también se limitaron: no más historias protagonizadas por burgueses o por aquellos dedicados a profesiones liberales, a menos que fueran las ya aludidas historias de conversión. Hacía falta lo que Cansinos llamó «héroes de calidad popular» (1933: 82): el pueblo, el obrero, el campesino, el pobre. Y frente a él, el rico, el burgués, el explotador, el amo, el capitalista. Esos eran los tipos a los que se pretendía conocer y a los que se quería llegar y que ofrecían ahora la materia de las tramas con sus cuítas, sus miedos, sus desgracias, sus anhelos, sus éxitos y, claro está, sus fracasos.

Como puede suponerse, todo esto obligó a que la literatura abandonara toda experimentación y se tornara de nuevo representacional, explicativa, descriptiva, referencial, mimética, didáctica y panfletaria. La novedad y la

audacia estética se interpretaron como una huida cuando no como una traición, lo que tuvo como consecuencia que la dificultad, la complejidad y la exigencia también se abandonaran, y se recuperaran formas que parecían periclitadas. Decía Cansinos que la novela social «tiene que adoptar forzosamente una técnica de folletín» y «el pathos del melodrama» (1933: 84). Se buscó la sencillez en las tramas, en el lenguaje, en el estilo y también en las ideas. Tras la lectura de *Siete domingos rojos* (1933), Díaz Fernández le afeó a Sender su intento de hibridismo de escritura individualista y escritura de masas, y le conminó a volver al realismo clásico (1933). Con estas modificaciones, y en un estrambote perverso, la literatura del compromiso, en su voluntad de poner las cosas claras para que se asimilaran con facilidad, producía una imagen de la realidad que tenía no poco de simplificadora, maniquea y reductora, y que era en sí misma una interesada construcción literaria. César M. Arconada justificó el título de su novela de 1932 *Los pobres contra los ricos* afirmando que en último extremo esa era la única clasificación entre hombres que tenía sentido en ese momento, algo que en otro lugar argumentó así: «Para expresar el fenómeno actual, la literatura, la cultura o la inteligencia, si se quiere con mayor amplitud, no tiene una palabra distinta a la de economía» (1933: 7). Por todo ello, parecería que no es tarea fácil encontrar ficciones de buena calidad en el cómputo de la literatura de compromiso, y los títulos que se reiteran en las historias literarias son curiosamente los que exhibieron una exigencia estética mayor. Pienso en los casos de *La venus mecánica* (1929) de José Díaz Fernández, en *Imán* (1930) de Ramón J. Sender o en *La vida difícil* (1935) de Andrés Carranque de Ríos, por citar únicamente tres títulos.

*

Si ahondamos un poco más, veremos que, al examinar las tramas de las obras de literatura comprometida, y me ciño aquí exclusivamente al campo de la novela, sobresale una apabullante tendencia al fracaso. Son casi inexistentes los casos de revueltas exitosas, de vidas enderezadas o de victorias colectivas. Si la novela vanguardista, a decir de sus detractores, era inane, la comprometida pecaba de derrotista. Puede entenderse que el objetivo primario de este tipo de obras fuera la denuncia de las condiciones existentes, pero la reiteración de

la frustración no deja mucho espacio a la esperanza, y es lícito preguntarse en qué medida estos retratos de vencimientos tienen verdadera capacidad para impulsar a la acción, o tan siquiera a un cambio de mentalidad. Una hipótesis perversa sería considerar que en realidad el escritor comprometido, a pesar de lo que defiende explícitamente, no confía en la literatura como motor para la transformación, e intuye que, para impulsar esta, deberá ser abandonada en algún momento. Díaz Fernández dejó de escribir ficciones en 1931, cuando obtuvo su acta de diputado. Por el lado de las obras, me parece que el escritor comprometido sospecha que plasmar la miseria, el desengaño, la caída es un trabajo preparatorio cuya llama sabe que se apagará en el mismo momento en que se inicie la transformación efectiva de las condiciones que denuncia. Eso defendía Joaquín Arderius, que en su respuesta a la encuesta de *La Libertad* afirmó que la auténtica literatura social solo podía existir propiamente después del triunfo de una revolución al estilo de la acaecida en Rusia (1931: 100). La defensa del compromiso le impone a la literatura alcanzar dentro de su propio presente un fin para el que quizá solo en momentos muy específicos esté dotada: provocar cambios tangibles en la esfera del poder. Es más: si la efectividad de la acción —el estallido de una revuelta, una revolución, un cambio legislativo o productivo, etc.— se presenta como el momento del éxito, de la realización, estos naturalmente se producen fuera, más allá de la literatura, lo que de hecho en cierto modo no solo asigna a esta un rol meramente instrumental, sino que podría llegar a considerarla como superflua. Por eso hay una pregunta a la que casi nunca se le proporciona una respuesta: ¿cómo sería la literatura una vez alcanzado el objetivo?

Creo que este apretado resumen es suficiente por lo que refiere a la eferescencia del compromiso en la España de los treinta. Como he sugerido, quizá el mayor éxito de los defensores de la literatura comprometida en ese tiempo no deba buscarse en sus realizaciones estéticas, sino, en primer lugar, en la acuñación de un concepto altamente operativo para definir una manera de entender la práctica literaria y los posicionamientos de los distintos agentes dentro del campo literario y en relación con el campo del poder; y, en segundo lugar, en la desestabilización y reconfiguración que los escritores comprometidos produjeron en el campo literario nacional entre 1928 y 1939, dando lugar a una época distintiva de la literatura española.

SUGERENCIAS DE AMPLIACIÓN

La última parte de esta contribución tiene que ver con algunos contraejemplos. Mi objetivo aquí es proponer una ampliación de la noción de compromiso que quizá la vuelva menos operativa, pero que tal vez contribuiría a enriquecerla. Defiendo que ciertos modos y tendencias que por distintas razones no se han tenido en cuenta dentro del rango de una literatura comprometida podrían considerarse buenos candidatos a ser considerados como tales, y que una mirada así no solo ayudaría a cuestionar ciertas ideas sobre géneros y subgéneros, sino que permitiría ampliar nuestra visión sobre los años de la República. Hablaré de cuatro casos: dos tienen que ver con actitudes y tomas de posición por parte de los escritores y el resto con géneros literarios.

*

Mi primer ejemplo se relaciona directamente con la política. Como en su momento de erupción, los años treinta, la *literatura revolucionaria* o *de avanzada* designaba a aquella políticamente progresista, el sesgo de la literatura del compromiso ha quedado *de facto* asociado con la izquierda. Ahora bien, los escritores de derechas exhibieron en ese tiempo una postura claramente comprometida con sus ideales políticos de una manera harto similar a la bancada opuesta. Particularmente aquellos más jóvenes y que, pese a su defensa de la tradición y de las esencias patrias, abogaban por la superación del *statu quo*, postulándose tanto o más revolucionarios que los del lado opuesto. Los fascistas convirtieron la literatura en un arma de combate, de adoctrinamiento y de llamada a la acción. Apelaron a los jóvenes, a los desplazados, a los descontentos, y a todos aquellos que no se sentían representados por los modelos políticos vigentes, y les presentaron la oportunidad para impulsar un cambio del sistema. Afirmaba Ledesma Ramos: «Hemos entrado en un tipo de vida en el que cabe la acción positiva de la gran masa. [...] el deportista, el obrero, el político y el intelectual se oponen al Estado liberal, la indisciplina, la moral burguesa, la economía individualista, etc.» (1930: 7). ¿No es esto la esencia de una posición comprometida? Estos fascistas, cuyos nombres mayores son lugar común, compartían con sus homólogos de la izquierda el

escarnio de los puros, los vanguardistas y apolíticos, defendían la necesidad de dar el paso a la acción, ofrecían historias de conversión, reclamaban la conexión y mimo de las masas, y situaban su meta en un futuro dotado de un nuevo orden social. Decía Guillén Salaya en *Bajo la luna nueva*: «el hombre se halla en estos momentos empujado por grandes corrientes sociales. Se siente ante todo y sobre todo político, unido a grandes masas humanas. La tragedia estriba en preguntarse qué destino tendrán esas masas que aspiran a crear un mundo nuevo» (1935: 48).

Esta coincidencia de maneras entre extremos ideológicos provocó que para algunos, en los primeros momentos, la pugna central dentro del campo literario no fuese entre izquierda y derecha, sino entre aquellos que exhibían cercanía con las multitudes y los que mostraban recelo y una actitud elitista o aristocrática; entre aquellos que exigían cambios efectivos e impulsaban una nueva política, frente a los apolíticos o tibios seguidistas del moribundo parlamentarismo. La intercambiabilidad de las posiciones se hace evidente al fijarnos en aquellos escritores que, en su afán por superar la literatura de la década anterior y hambrientos de politización, se debatieron entre comunismo y fascismo como opciones igualmente aceptables para impulsar una revolución, y que súbitamente cambiaron de filas: así, César M. Arconada, que en menos de un año pasó de traducir a Malaparte a impulsar Ediciones Ulises, o Antonio de Obregón, que en 1934 firmó el manifiesto de apoyo a Manuel Azaña y poco después se afilió a Falange.

El segundo ejemplo gira en torno a una de las convicciones centrales de los defensores del compromiso en los años treinta, según la cual el escritor debía plasmar su postura militante en todos los ámbitos de su producción creativa. Su ideología, su preocupación y las exigencias del presente obligaban a una paleta monocroma en todo lo que salía de sus manos, y parecía estar proscrito todo apartamiento de este principio. Ello no solo se opone a la posibilidad de que un escritor tenga múltiples inquietudes creativas que desborden el espacio de la denuncia, sino a la oportunidad que supone utilizar varios lugares o voces de enunciación con distintos fines. Un escritor puede decidir autootorgarse mayor libertad creativa en sus obras de ficción sin por ello renunciar a participar en los debates de la opinión pública y decir lo que piensa desde otras tribunas o mediante otros géneros, por ejemplo, el ensayo. El caso de Benjamín Jarnés es aquí representativo. Jarnés fue en su tiempo y a

su pesar el máximo representante del escritor puro, preciosista, de obras cerebrales cargadas de metáforas, intrascendentes y alejadas de los problemas del momento, alguien para el que parecía que solo el estilo importaba. Si ahora sabemos cuán inexacto es este retrato, aquellos que lo estigmatizaron olvidaron también que desde 1929 Jarnés produjo, en paralelo a sus relatos, artículos de prensa donde no se dedicaba meramente a comentar la actualidad, sino que construía microensayos con un marcado perfil ético publicados bajo el epígrafe de «carnet cívico» o «carnet de un ciudadano», y donde el objetivo unificador era ir anotando las que en su opinión constituían las maneras y actitudes que definían a un *buen ciudadano*. En estos artículos apelaba de manera explícita a los mismos valores centrales que pueden encontrarse en sus novelas bajo el manto metafórico: el cultivo de la intimidad, el buen humor, la prudencia, la sensibilidad, la atención serena. Jarnés también se dedicó a diseccionar con saña los tipos más característicos de la arena social de su tiempo, una labor que reuniría en su libro de 1933 *Fauna contemporánea*. El caso de Jarnés supone un intento por delimitar, en el tumulto de los treinta, una postura vital y estética de un intelectual equidistante tanto del escapismo como del compromiso. Para ello el aragonés reclamaba la necesidad de que el escritor mantuviera las distancias para poder gozar de una mirada amplia e individual, y que desde ahí encarara la misión que le era propia: devolver al lenguaje la capacidad de nombrar esa realidad actual y en continuo movimiento que reclamaba ser interpretada a todas horas. Para ello era ineludible desenmascarar los usos interesados en boga, y desmontar las retóricas huecas de aquellos —entre los que se contaban las facciones de escritores políticos a lo ancho de todo el espectro ideológico— que con discursos incendiarios y soflamas conjuraban el fantasma de la confrontación social.

Paso ahora al asunto de las formas de escritura, con el objetivo de reclamar un componente de compromiso para un par de géneros que usualmente tienden a ser interpretados como escapistas e intrascendentes. En primer lugar, señalaré un ámbito que no solo ha sido y sigue siendo relegado de cualquier discusión sobre el compromiso, sino que ha sido menospreciado en la historia literaria española hasta hace bien poco: la ciencia ficción. A pesar de haber sido tachada de trivial y fantasiosa por su mirada oblicua, antimimética y prospectiva de la realidad, una vez analizada la ciencia ficción se descubre como un género enraizado en su coyuntura histórica y, en sus ejemplos

mejores, comprometida con ella, algo que han reivindicado críticos como Darko Suvin o Fredric Jameson. Por su tendencia a presentar retratos colectivos y su apartamiento de la peripecia individual, así como de la experiencia personal, la ciencia ficción de manera connatural se nutre y devuelve transfiguradas las ansiedades, miedos e ilusiones de su tiempo. Refleja como pocas formas de escritura el estadio de evolución de una sociedad, y cómo esta se interpreta y se posiciona frente a las exigencias del progreso y los avances materiales y científicos que irremediamente impulsan modificaciones en las ideas y en los valores. Aquí también encontramos entre los que se dedicaron a ella a autores de todo el espectro político. Las mejores obras fictocientíficas españolas de la Edad de Plata, y no solo de los años treinta, se dedicaron a advertir de las formas políticas que repudiaban peligrosas, avisaron sobre derivas totalitarias y el peligro de guerras globales, discutieron la viabilidad de experimentos revolucionarios, expusieron la instrumentalización de la ciencia para fines espurios, principalmente bélicos, y en definitiva imaginaron e hicieron visible el espacio del futuro deseable o indeseable mediante el uso de utopías y distopías. Es difícilmente discutible el grado de compromiso que exhiben obras tan conocidas como *Nosotros* (1920) de Zamiatin, *Un mundo feliz* (1932) de Huxley o *1984* (1949) de Orwell. Pues resulta que en España puede encontrarse ya en 1909 la denuncia de un estado totalitario que persigue modificar la naturaleza humana a través de la anulación de la individualidad, el borrado de la historia, la supresión de la cultura letrada y la instauración de un nuevo lenguaje. Todo eso está en la obra *Sentimental Club* (1909) de Ramón Pérez de Ayala. En 1923 Ricardo Baroja denunciaba los peligros de la eugenesia en su farsa teatral *El pedigree*, el mismo año en que Luis Araquistáin ponía en solfa las ilusiones contemporáneas de transformación radical de la sociedad en su novela *El archipiélago maravilloso*. Para no alargar la lista, señalaré solo dos ejemplos más, ambos de los años treinta. En 1932, al año de la instauración de la Segunda República, Ricardo León publicó *Bajo el yugo de los bárbaros*, una novela doctrinaria y maniquea donde fabulaba sobre un malévolo rumbo futuro del nuevo régimen. En esta distopía castiza, la República se convertía en cuestión de meses en una dictadura comunista empobrecida y burocratizada donde las libertades habían quedado suprimidas y los hombres de buena fe —que para Ricardo León se reducían a los católicos— eran perseguidos y debían refugiarse bajo

tierra. En unas páginas finales de clímax apocalíptico, el autor no dudaba en proclamar, a través de un lenguaje alucinatorio, que la única salvación para que lo ahí narrado no ocurriera era un alzamiento militar que mediante bombardeos aéreos liberara a España de la horda roja.

El segundo ejemplo nos lleva al año 1935, cuando llegó a las librerías el debut de David Arias, abogado y alcalde socialista de Avilés. *Después del gas* era el título de una novela donde se denunciaba la espiral militarista de las potencias occidentales y los peligros del uso de armas químicas. Cuando la temida guerra mundial finalmente estallaba, un joven científico y su compañera se refugiaban en un búnker de la campiña asturiana, donde vivían reclusos durante varios años, asediados por los ataques aéreos y asistiendo a la progresiva devastación del planeta por los combates, la hambruna, y las enfermedades infecciosas. Tras más de un lustro, la pareja se atrevía a salir de su refugio, y encontraban otros pocos supervivientes con los que iniciar una nueva era de la humanidad a través de pequeñas comunidades autogestionadas.

Ambas narraciones terminales, cada una en su estilo y desde su ideología, ilustran bien cómo a partir de procedimientos propios de la ciencia ficción se pudo hacer crítica social, señalar los males del presente, y hacer sonar la alarma sobre los peligros locales y globales que se cernían sobre el mundo.

El segundo género en el que quiero detenerme es la literatura humorística, una forma literaria que alcanzó gran éxito en los años treinta y que podría repensarse desde ciertos parámetros de la estética del compromiso. Queda inicialmente excluida del marbete del compromiso —Cansinos Assens hablaba en 1931 del humorismo como evasión por «la puerta de escape» (61)— porque se sitúa en la orilla opuesta del tono serio, circunspecto y grave que caracteriza a la literatura comprometida, autoobligada a no hacer broma de los acuciantes problemas del momento. Pero no descubro nada al recordar que la sátira, la parodia, la caricatura, el humor negro o el absurdisimo son poderosos instrumentos críticos que nuevamente permiten hacer aflorar los puntos ciegos, las inconsistencias y las miserias del tiempo presente. Como ya ocurría en el caso anterior, encontramos aquí un modo lateral e indirecto de aprehender la realidad donde el punto de vista autoral tiene suma importancia. A eso se une un factor esencial: esta literatura supone en sus mejores ejemplos la cancelación del punto de vista economicista sobre la

vida en el que coinciden capitalismo y comunismo. Así ocurre por ejemplo en *Logaritmo* (1933) de Antonio Botín Polanco, que en mi opinión sería una respuesta a las narrativas de conversión a las que aludí anteriormente. Carlos, el personaje protagonista, pasa la mayoría de su tiempo reflexionando —lo que parecería convertirlo en prototípico héroe vanguardista—, pero sus pensamientos giran en torno al constreñimiento que la sociedad de los años treinta impone en los modos de vida posibles, al parecer que la única alternativa disponible es placer o trabajo. En su periplo en pos de un destino vital, Carlos rechaza el modo de vida burgués en el que ha vivido hasta entonces y busca sinceramente creer en la ilusión comunista que ansía, pero descubre que es incapaz de acogerla porque ha internalizado un nihilismo medular que le lleva a dudar de la verdad de todo credo. La burguesía le parece hipócrita y el proletariado ignorante, pues ambos buscan su salvación en la economía, pero esta no puede arreglar el problema recién aludido y de mayor empaque: la carencia de algo en lo que creer. Otro completo escarnio de la sociedad de su tiempo —y de la humanidad en abstracto— se nos ofrece en *La tournée de Dios* (1932) de Enrique Jardiel Poncela, donde el mismo ser supremo, de visita por la creación y más específicamente por España, concluye que en la Tierra nadie cree en nada y todo el mundo está a la greña:

La Humanidad, descentrada, puesta de espaldas a todas las cualidades espirituales, desdeñosa de lo estimulante y de lo consolador, y enfrentada con todos los materialismos perturbadores y entristecedores, ha perdido la perspicacia de ver dentro de sí, no sabe a qué achacar su mal sabor de boca y se revuelve contra esto y contra aquello, sedienta de venganza. [...] Todo es odio, rivalidad, furia, bilis, y ácido clorhídrico (1932: 74).

Voy a ir acercándome a la conclusión con dos reflexiones. Una tiene que ver con el momento histórico de entreguerras. La segunda retoma algunos de los temas más generales a los que se aludió al principio.

Sobre el primer asunto, no han sido pocos los que, desde las filas de la literatura comprometida o en simpatía con ellas, han ido hablando desde los años veinte y hasta ahora del *fracaso* de las vanguardias. Basta ojear *Behind the Times* (1998) de Eric Hobsbawm y su brutal ataque a los integrantes de los ismos, a los que en conjunto se acusa no solo de no haber trabajado por la realización efectiva de conquistas sociales y políticas, sino que, en no pocos

casos, ni siquiera se dedicaron a alentarlas e incluso se opusieron a ellas. Desde esta perspectiva, muchos vanguardistas aparecen bajo la imputación de elitistas, de estetas, de refractarios ante las nuevas configuraciones ideológicas y políticas, cuando no de filototalitarios (que los hubo, por supuesto). Sin embargo, hay otros pensadores que, atendiendo a la misma tensión crucial entre intención y consecución, han ofrecido una interpretación más positiva de la aventura vanguardista. Me parecen particularmente pertinentes dos reflexiones, porque provienen de teóricos poco sospechosos de conservadurismo. Me refiero a Theodor W. Adorno y a Jacques Rancière.

Para Adorno, el impulso hacia la autonomización del arte impulsado por las vanguardias suponía en su misma constitución la crítica a un sistema capitalista donde todo valor era reducido a valor de cambio y todo objeto se convertía en potencial bien de consumo. En un mundo embebido de la idea de producción masiva y de la búsqueda de la eficiencia material, el arte con su esencia de juego y propósitos no instrumentales, el arte no digerible, representaba una alternativa desafiante y se constituía en resistencia a las presiones totalizantes y homogeneizantes del desarrollo moderno.³

Según Jacques Rancière en *El reparto de lo sensible*, pueden distinguirse dos concepciones de la subjetividad política. Una es «la idea archipolítica del partido, es decir la idea de una inteligencia política que compendia las condiciones esenciales del cambio» (2009: 35-36); esta es la que podríamos asociar con la literatura comprometida. Pero junto a ella se sitúa «la idea metapolítica de la subjetividad política global, la idea de la virtualidad en los modos de experiencia sensibles, innovadores de anticipaciones de la comunidad futura» (36); en ella se encuentra la aportación de la vanguardia estética al cambio social, que consiste en «la invención de formas sensibles y de marcos materiales de una vida por venir» (35).

Adorno y Rancière, en sus distintas formulaciones, defienden el valor político de la literatura vanguardista como alternativa al régimen existencial capitalista moderno, entendido por el primero ante todo como resistencia, y por el segundo en cuanto que ampliación del espacio de lo posible, como

³ Las ideas de Adorno sobre la vanguardia no aparecen sistematizadas en ninguna parte de su obra, sino repartidas en diversos escritos, entre los que descuella el volumen de *Teoría estética* (2005). Un buen resumen puede encontrarse en Martin (2000).

una forma de pensar otro volcado hacia el futuro. En ambos casos nos encontramos ante descripciones de lo que supuso un intento de frenar desde la práctica estética la reducción de la experiencia a los parámetros marcados por la urdimbre racio-economicista de la modernidad.

*

Como señalé al principio, a mi entender la literatura no posee ni admite obligaciones, no tiene que regirse por ningún principio utilitario y en ese mismo hecho radica su valor último. Dicho esto, en mi opinión, lo que Adorno y Rancière describen en clave fundamentalmente histórica —es decir, a un momento de la historia cultural, el de las vanguardias— puede ampliarse a un terreno ontológico. Entre los extremos de la intransitividad o el hermetismo y el compromiso literario, que es directamente político, existe una ancha tierra media de posiciones en el campo literario que desafían el fácil maniqueísmo. En algunas de ellas, la práctica literaria prueba que existe la posibilidad de encarnar y de defender un posicionamiento ético no necesariamente político —en el sentido anteriormente aludido de tener un objetivo relacionado con el campo del poder—, o donde el posicionamiento ético no puede ser fácilmente articulado como prescriptivo, sino que aludiría a otras posibilidades, por ejemplo, a la indeterminación o al esfuerzo explícito por no exhibir un posicionamiento (tomo esta idea de Daniel Just). Martha C. Nussbaum ha incidido en esta idea al señalar que incluso las obras literarias que no promueven estándares éticos específicos pueden plantear a los lectores *requerimientos éticos*, por ejemplo, invitándolos a asumir el punto de vista de los protagonistas, o a empatizar con estos, comparando los ideales representados con los preponderantes en una comunidad, o forzándolos a encontrar modos de resistencia a los valores retratados en la obra (1990: 46). Junto a eso, el fenómeno mismo de la literatura tiene la capacidad de señalar otros ámbitos que funcionan con una lógica distinta al mundo denominado *real*, así, espacios y momentos donde la acción, el posicionamiento, la productividad o la efectividad no suponen el criterio principal. En ese sentido, como ya señalé, la literatura conscientemente no comprometida podría interpretarse como un intento de repeler y/o resistir a las fuerzas de la historia que ofrecen un presente de materialismo, hiperconectividad y fugacidad, sin

por ello estar obligatoriamente unida al triunfo del individualismo. Así, frente a la compleja realidad circundante, esta literatura puede intentar ir más allá del pesimismo o la condescendencia. Por ejemplo, junto a una (necesaria) escritura que se centra en concienciar narrando las penurias e injusticias de una comunidad dada que ha sido históricamente excluida o reprimida o maltratada, podemos señalar aquella literatura que se dedica a expresar los aspectos celebratorios, los éxitos y los momentos de felicidad de esa misma comunidad. En último término, la impensada valía de la literatura audaz, más allá de los marbetes que se usen para clasificarla, radicaría en funcionar como dispositivo para ensayos de emancipación, pues en sí mismas las obras encarnan la tensión entre la destrucción de lo real y la separación de las viejas representaciones y simultáneamente la construcción consciente de nuevas realidades a partir de un proceso de reordenación artística. O en palabras de Ramón Gómez de la Serna:

Sostengamos una oposición desde alturas de la izquierda a toda involucración precipitada de la vida bajo banderas de revuelta improvisada, sin suficiente sentido ideal, sin grande hombre de acción y pensamiento a la vista. [...]

Así deben ser algunos literatos, aunque eso no excluya la posibilidad de que otros sean de otra manera [...] lo sobreartístico es más poderoso que lo político, y sólo los grandes artistas crearán el mundo futuro —el mundo ameno, que es único digno de vivirse (1931: 11).

BIBLIOGRAFÍA

- ADORNO, Theodor W. (2005): *Teoría estética*, trad. del alemán de Jorge Navarro Pérez, Madrid: Akal.
- ARCONADA, César [M.] (1933): «Quince años de literatura española», *Octubre*, 1 de julio, 3-7, reproducida en José Esteban Gonzalo y Santonja (eds.), *Los novelistas sociales españoles (1928-1936)*. *Antología*, 1988, Barcelona: Anthropos, 114-122.
- ARDERÍUS, Joaquín (1931): «Respuesta a la encuesta de José Montero Alonso», *La Libertad*, 12 de julio, reproducida en José Esteban y Gonzalo Santonja (eds.), *Los novelistas sociales españoles (1928-1936)*. *Antología*, 1988, Barcelona: Anthropos, 100.
- ARIAS, David (1935): *Después del gas*, Madrid: Gráficas Uguina.
- AYALA, Francisco (1931): «Berlín-Norte», *Revista de Occidente*, 94, 117-120.

- AZNAR SOLER, Manuel (2010): *República literaria y revolución (1920-1939)*, Sevilla: Renacimiento.
- BOTÍN POLANCO, Antonio (1933): *Logaritmo*. Madrid: Espasa-Calpe.
- CANSINOS ASSENS, Rafael (1931): «Respuesta a la encuesta de José Montero Alonso», *La Libertad*, 24 de mayo, reproducida en José Esteban y Gonzalo Santonja (eds.), *Los novelistas sociales españoles (1928-1936). Antología*, 1988, Barcelona: Anthropos, 60-61.
- (1933): «Ramón J. Sender y la novela social», *La Libertad*, enero-febrero, reproducido parcialmente en José Esteban y Gonzalo Santonja (eds.), *Los novelistas sociales españoles (1928-1936). Antología*, 1988, Barcelona: Anthropos, 78-89.
- CAUDET, Francisco (1993): *Las cenizas del Fénix: la cultura española en los años 30*, Madrid: Ediciones de la Torre.
- DÍAZ FERNÁNDEZ, José (1931): «Respuesta a la encuesta de José Montero Alonso», *La Libertad*, 24 de mayo, reproducida en José Esteban y Gonzalo Santonja (eds.), *Los novelistas sociales españoles (1928-1936). Antología*, 1988, Barcelona: Anthropos, 62-63.
- (1933): «Una novela de masas: *Siete domingos rojos* de Sender», *Luz*, 3 de enero, 4.
- ESTEBAN, José y Gonzalo SANTONJA (eds.) (1988): *Los novelistas sociales españoles (1928-1936). Antología*, Barcelona: Anthropos.
- FUENTES, Víctor (2006): *La marcha al pueblo de las letras españolas*, Madrid: Ediciones de la Torre.
- GARFIAS, Pedro (1933), «Los escritores y el momento actual. Literatura tendenciosa», *Heraldo de Madrid*, 22 de junio, reproducido en José Esteban y Gonzalo Santonja (eds.), *Los novelistas sociales españoles (1928-1936). Antología*, 1988, Barcelona: Anthropos, 66.
- GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón (1931): «Pombo, 1930», *La Gaceta Literaria*, 97, 1 de enero, 10-11.
- GUILLÉN SALAYA, Francisco (1935): *Bajo la luna nueva*, Madrid: Pueyo.
- HOBBSAWM, Eric (1998): *Behind the Times: Decline and Fall of the Twentieth-Century Avant-Gardes*, London: Thames and Hudson.
- JAMESON, Fredric (2005): *Archaeologies of the Future: The Desire Called Utopia and Other Science Fictions*, London: Verso.
- JARDIEL PONCELA, Enrique (2007): *La «tournee» de Dios. Novela casi divina*, Madrid: Biblioteca Nueva.
- JUST, Daniel (2013): «Exhausted Literature: Work, Action, and the Dilemmas of Literary Commitment», *Philosophy and Literature*, 37, 291-313.
- LEDESMA RAMOS, Ramiro (1930): «El concepto católico de la vida (y II)», *La Gaceta Literaria*, 92, 15 de octubre, 7.

- LEÓN, Ricardo (1932): *Bajo el yugo de los bárbaros*, Madrid: Hernando.
- MAINER, José-Carlos (1993): *Años de visperas. La vida de la cultura en España (1931-1939)*, Madrid: Espasa-Calpe.
- MARTIN, Stewart (2000): «Autonomy and Anti-Art: Adorno's Concept of Avant-Garde Art», *Constellations*, 7.2, 197-207.
- NIETZSCHE, Friedrich (1982): *Ecce Homo*, trad. del alemán de Andrés Sánchez Pascual, Madrid: Alianza.
- NUSSBAUM, Martha C. (1990): *Love's Knowledge: Essays on Philosophy and Literature*, Oxford: Oxford University Press.
- PINA, Francisco (1930): *Escritores y pueblo*, en *Artículos y ensayos*, ed. Manuel Aznar Soler, 2019, Alicante: Instituto de Cultura Juan Gil-Albert, 91-114.
- RANCIÈRE, Jacques (2009): *El reparto de lo sensible*, trad. del francés de Cristóbal Durán, Helga Peralta, Camilo Rossel, Iván Trujillo y Francisco de Undurraga, Santiago de Chile, LOM.
- RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS, Julio (2009): *La República y la cultura: paz, guerra y exilio*, Madrid: Istmo.
- SALAZAR CHAPELA, Esteban (1929): «Media vuelta hacia la tristeza», en *Atlántico. Revista Mensual de la Vida Hispanoamericana*, 4, 23-24, reproducido en Esteban Salazar Chapela, *Reseñas, artículos y narraciones*, ed. Francisca Montiel Rayo, 2007, Madrid: Fundación Santander, 109-111.
- SANYAL, Debarati (2000): «Broken Engagements», *Yale French Studies*, 98, 29-49.
- SCHMITT, Carl (2014): *El concepto de lo político*, Madrid: Alianza.
- SENDER, Ramón J. (1936): «El novelista y las masas», *Leviatán*, mayo, reproducido en José Esteban y Gonzalo Santonja (eds.), *Los novelistas sociales españoles (1928-1936). Antología*, 1988, Barcelona: Anthropos, 159-170.
- SUVIN, Darko (2016): *Metamorphosis of Science Fiction: On the Poetics and History of a Literary Genre*, New York: Peter Lang.

LA REVISTA *NUEVA ESPAÑA* EN 1930
Y LA CONFIGURACIÓN DE UN MODELO DE ESCRITOR
COMPROMETIDO

Sofía González Gómez

Universität Bern

Orcid: <<https://orcid.org/0000-0003-4092-6249>>

Cuando en 1929 un grupo de jóvenes intelectuales se dirigió a José Ortega y Gasset para «solicitar su dirección y apoyo», obtuvo como respuesta un cordial ofrecimiento de lo segundo, pero una negativa a asumir lo primero. El filósofo adujo que deseaba permanecer «taxativa y formalmente libre de toda carga directiva» (1969: 104). La cuestión de fondo residía en la palabra *dirección*, ya que, en el contexto de esa carta, podía adquirir un doble significado. Podía tratarse de un rol institucional relativo a una asociación o similar; o, por el contrario, lo que los jóvenes estaban reclamando era dotar de un valor enunciativo concreto a esa *dirección* en un momento de fuerte crisis política e ideológica.

La lista de nombres aparecía en orden alfabético, pero el encargado de recibir las adhesiones era Antonio Espina. El autor de *Pájaro pinto* resulta, precisamente, una de las figuras más interesantes para estudiar las fluctuaciones de ideas, debates y tendencias estéticas de los años veinte y treinta. Tan solo unos meses después, como parte de esa búsqueda de respuesta al significante antes aludido, fundó, junto con José Díaz Fernández y Adolfo Salazar, la revista *Nueva España* (1930-1931). Esta publicación nacía con un compromiso que imprimió a sus páginas un cariz político y cultural inspirado en la Revolución rusa y en diversas opciones de izquierda que, con el discurrir de los meses, se fueron concretando en posiciones revolucionarias y abiertamente republica-

nas. Esa atmósfera política, que moduló la línea editorial de *Nueva España*, influyó de manera sustancial en los principios estéticos expuestos y defendidos en sus sucesivas entregas. Esta revista quiso ofrecer una alternativa a la situación de crisis que vivía el país en pleno final de la dictadura de Primo de Rivera, pero también acogió un contradiscurso a la progresiva introducción del ideario fascista por parte de Ernesto Giménez Caballero.

En este trabajo, me propongo abordar el modelo de escritor promovido por *Nueva España* y explorar si existió alguna correspondencia con el libro de referencia a la hora de estudiar la llamada *literatura de avanzada: El nuevo romanticismo* (1930), escrito por José Díaz Fernández.¹ Además, partiendo de la premisa de que *Nueva España*, según afirmó Tuñón de Lara, fue una *réplica* a *La Gaceta Literaria* (1986: 405), se pretende dilucidar en qué medida lo llegó a ser y cómo se refleja en la publicación. Para ello, se toman como materia de trabajo los números de *Nueva España* del año 1930, reproducidos en la Biblioteca Digital Memoria de Madrid. Me centro en el 1930 por las siguientes razones: porque, en palabras de Caudet, es «un año clave» (1993: 39), dado que, según Juliá, es «el año en que todo el mundo se siente impelido a definirse» (2003: 769); también, porque acotar el estudio a esa fecha permite indagar en posibles confluencias de la revista con *El nuevo romanticismo* como volumen cerrado y porque a partir de finales de aquel año se observa una mayor politización de los contenidos en detrimento del espacio dedicado a lo netamente cultural o literario. Así, daré primero algunos datos sobre la revista e incidiré en la relevancia de *lo nuevo*; después, abordaré el modelo de escritor que se interpreta a partir de un corpus de artículos acotado para tal fin. A continuación, trataré de delimitar las huellas de Giménez Caballero como reverso del modelo propugnado y, por último, procuraré ofrecer algunas conclusiones.

UN INTENTO MÁS DE REGENERACIÓN

Nueva España consideró que el país requería una reforma profunda. La imagen que adornaba la portada de su número inaugural no dejaba lugar a dudas: dos figuras, con un ejemplar de la revista delante, se desperezaban

¹ Este libro compila textos que se publicaron con anterioridad; hay uno, según ha señalado Vicente Hernando, que data de 1927 y otro de 1928; los demás, de 1930 (2013: VIII).

y empezaban el día mirando al sol. Comenzaba un nuevo amanecer y, con la energía repleta de ideas leídas en la publicación, se disponían a vivir a una nueva jornada. Esto era lo que probablemente esperaban de los españoles que potencialmente se instruirían con sus artículos. Obtener una conciencia crítica de lo sufrido durante la dictadura, cuestionar las *viejas élites* y recibir herramientas teóricas con las cuales construir un país nuevo desde el punto de vista institucional parecían los objetivos marcados.



Imagen procedente de la Biblioteca Digital Memoria de Madrid.

Disponible en línea:

<http://www.memoriademadrid.es/busador.php?accion=VerFicha&id=120573>

Esa pulsión de regeneración ya se había ensayado en la revista orteguiana *España* (1914) y, más ampliamente, en el diario *El Sol* (1917-1931) bajo la presidencia de Nicolás María de Urgoiti (González Gómez 2022). Tanto Espina como Díaz Fernández y Salazar lo sabían bien: trabajaron juntos en

el periódico. Con un diario *El Sol* en sus últimos compases como medio opuesto a la monarquía, donde los tres escritores mencionados estaban centrados, mayoritariamente, en colaboraciones de carácter cultural y literario, decidieron dar un paso al frente y fundar una revista que abarcara un amplio espectro de temas, desde la teoría política hasta el cine. Ellos ya no serían colaboradores, sino editorialistas y coordinadores de su propio proyecto. Debe entenderse esta iniciativa, también, como parte de un ambiente favorable a publicaciones que virasen hacia la izquierda. Se ha mencionado como precedente de *Nueva España* la revista *Post-Guerra* (1927-1928) (Tuñón de Lara 1986: 405), breve, pero significativa publicación que defendía la implicación del escritor en la acción política y su inserción en el «campo de la clase progresista» (Fuentes 1976: 4). Como ha afirmado Fuentes, «su antimodelo es el intelectual como creador desinteresado», pero, además, «el grupo *Post-Guerra* concibe la revista como una máquina de combate para escindir el monopolio ideológico de la clase dominante» (1976: 4). En paralelo, cabe hacer referencia al circuito de editoriales *de avanzada* (Cénit, Zeus, Oriente...) y personalidades como Javier Morata y Rafael Giménez Siles que, en aquellos años anteriores a la proclamación de la Segunda República, contribuyeron a la difusión de obras que planteaban una manera de entender la literatura alejada del arte sin sensibilidad por lo extraestético o, dicho de otro modo, *militante* con las ideas políticas propugnadas.² No obstante, si miramos al espejo retrovisor, se puede recordar el proyecto *España Nueva. Diario de la Noche*, un periódico de principios de signo republicano y regeneracionista, «inspirado en las ideas de Francisco Giner de los Ríos», y nacido para «impulsar la reforma política y social» de España (Fuster 2022: 51).

Centrémonos ahora en la revista *Nueva España*.³ Primero comenzó como una revista quincenal y, a partir de octubre, la frecuencia se convirtió en semanal.⁴ El comité directivo estaba compuesto por Antonio Espina, José

² Sobre este tema, véanse Fuentes (1980: 27-41) y Aznar Soler (2010). Más recientemente, Civantos Urrutia ha publicado un trabajo en el que aborda con detalle el proyecto de *Post-Guerra* y el contexto editorial del momento (2013: 125-141).

³ En adelante, se aludirá a la publicación como *NE*.

⁴ Este cambio, para Aznar Soler, sería «una conquista que debe interpretarse como un indudable éxito al haber acertado a constituir un público lector “de avanzada”, adicto y fiel a la publicación» (2010: 158).

Díaz Fernández y Adolfo Salazar. Desde el tercer número, solo Espina y Díaz Fernández figuraban como directores y, a partir del noveno número, Joaquín Arderíus se integró en el comité de dirección. Durante el primer semestre, existía una gama variada de contenidos, que fue paulatinamente concentrándose en la política hasta el punto de que después del número quince apareció con el subtítulo «Semanao político y social». En esa misma entrega, se llega a manifestar que «aspira a ser el órgano más avanzado de las izquierdas españolas y a plantear, con un criterio universalista, los problemas más urgentes de nuestro país». ⁵

Respecto a los colaboradores, es interesante ver cómo convivían distintas generaciones. Jorge Guillén, que publicó un poema en el primer número, (Guillén 1930) compartía medio con Azorín; Benjamín Jarnés, Ramón J. Sender y Antonio de Obregón estaban acompañados por nombres como Álvaro de Albornoz, Luis Araquistáin y Luis Jiménez de Asúa. Este último escribió el libro *Al servicio de una generación*, que salió en ese mismo año de 1930; con un título de aire parecido, Albornoz publicó el 1 de julio el artículo «El momento de una generación» (1930), lo que puede traducirse en que aquellas personalidades estaban del lado de los más jóvenes y consideraban que había la suficiente fuerza como para emprender un cambio de envergadura en la dirección del país. Pero también porque, en el ámbito universitario, los más jóvenes, los estudiantes, estaban protagonizando protestas contra el régimen. Al estudiantado se le ha atribuido, de hecho, una gran influencia a la hora de lograr la proclamación de la República (Caudet 1993: 77). No es casualidad, entonces, que *NE* reuniera una cantidad nada desdeñable de artículos en torno al problema de la universidad y la pertinencia de que la Iglesia se alejara de las aulas. ⁶

⁵ Anuncio sin título, *NE*, 15, 15 de septiembre de 1930, 2. En esta cita, es importante valorar que *izquierdas* aparecía en plural. Como ha mencionado Aznar Soler, esta revista «cubría el espectro ideológico de una amplia izquierda intelectual, fraguada en la oposición a la dictadura primorriverista y que tan relevante función tuvo en la caída de la monarquía borbónica» (2010: 156).

⁶ Véanse, sobre esta cuestión, artículos como «Universidad. Aconfesionalismo y política», de José López-Rey (2); «La acción universitaria», a cargo de la redacción (4); «Universidad. Transformación y anticlericalismo», de Leopoldo Alas Argüelles (7) y «Función política de la universidad», de María Zambrano (24).

MODELOS DE ESCRITOR

Juliá ha afirmado que «en los años treinta cambió la posición social del escritor y el modo de considerar su función, vocación y destino» (2003: 760). Para Díaz Fernández y Espina, esa función fue una cuestión que incorporaron a sus ensayos. El primero la tuvo en cuenta desde *La Venus mecánica*, novela de la guerra de Marruecos donde se infiere una preocupación sobre el rol del escritor en relación con la sociedad (López de Abiada 1985: 15-16); el segundo reflexionó frecuentemente sobre la «autoridad social del intelectual» en abundantes colaboraciones en la prensa periódica durante los años veinte (Hernández Cano 2015). Los intereses de ambos parecían diferir del tercer nombre que componía la terna directiva: Adolfo Salazar. Este crítico musical fue una de las firmas más prestigiosas de *El Sol* y labró una trayectoria ligada a la música que le convirtió en un crítico muy destacado. Sin embargo, su orientación hacia lo musical se mantuvo firme, a diferencia de sus colegas literatos, que dispusieron sus plumas al servicio de asuntos políticos. Como mencioné antes, Salazar no permaneció mucho tiempo en el proyecto de *NE*, y, en el tercer número, sus compañeros lo despidieron con el membrete de «hombre de especialidad». ⁷ Tanto Díaz Fernández como Espina consideraban que el verdadero intelectual, no el especialista, debía ser alguien que manejase con soltura conceptos como *democracia*, *sindicato*, *reforma* y *revolución*. Ese fue el caso de Joaquín Arderius, que recibió una bienvenida a la revista en la que se destacó su «singular responsabilidad» como escritor. En esa nota, *NE* se reivindicaba como publicación comprometida con la oposición a la política del régimen, una actitud que, según decían, les estaba

⁷ En este fragmento, se observa la idea de que Salazar no confluyó en la politización de los contenidos de la revista: «Nuestro cordial amigo y compañero Adolfo Salazar ha dejado de pertenecer al Comité directivo de *Nueva España*. Según nos dice, no se halla conforme con el tono vivo y polémico de algunas secciones de la Revista. No nos extraña su decisión. Hombre de especialidad, ajeno a las asperezas de la lucha política, no quiere participar de las inevitables violencias que nos aguardan a nosotros. Lo lamentamos. Siempre tuvimos en alta estima el talento y la cultura del ilustre musicográfico, y en algunos aspectos de la obra de *Nueva España* su ausencia nos privará de un valor insustituible» (*NE* 1930a).

causando no pocas dificultades.⁸ Otro ejemplo de escritor al que admirar, para *NE*, fue Luis de Tapia.⁹ Le dedicaron un reportaje de página y media como parte de la serie «Los perseguidos por la Dictadura» (14 de noviembre de 1930). El título ya señala uno de los objetivos políticos de la revista: «que el balance de la dictadura primorriverista no se saldara con la impunidad de unos protagonistas que, a su juicio, debían asumir sus responsabilidades» (Aznar Soler 2010: 159). En la entrega dedicada a De Tapia, se hablaba no tanto de la literatura del poeta, sino de lo sufrido a raíz de su oposición, junto con otros miembros de la cúpula del Ateneo, a incluir como cargos a tres personas que habían sido nombradas por el régimen, pero no aprobadas por la Junta General del Ateneo. En 1926, según se informó en el texto, ingresó en la cárcel junto con otros políticos, y *NE* le preguntó por la experiencia. Como buen autor satírico, De Tapia presentó su estancia de catorce días en la prisión con tono burlón y no poca ironía.¹⁰

Al año siguiente, De Tapia fue nombrado diputado en las Cortes republicanas, como también lo fue Díaz Fernández. Espina tampoco fue ajeno a

⁸ «Nuestros enemigos hubieron de aliarse para impedir que la revista pudiera consolidar su vida económica, ya que el prestigio y la autoridad ante la opinión la acompañaban desde el primer número. Si nosotros hubiéramos transigido con ciertas empresas y ciertos individuos que merecen la impopularidad por su turbia actuación pública, probablemente no hubiera pasado nada. Pero los directores de *Nueva España*, al tomar la responsabilidad de una obra como esta, lo hicieron seguros de sí mismos, dispuestos a mantener su programa polémico y doctrinal, sin variarlo ni un milímetro. [...] Claro, que cierto industrialismo editorial no entiende este lenguaje de orden ideológico. *Nueva España* se encontró de pronto desahuciada de los elementos materiales que habían coincidido con nosotros en la aspiración de crearla. [...] *Nueva España* se ha impuesto una labor y ha de realizarla sin debilidades ni tibiezas. Al frente ahora de la revista, identificado con nosotros desde su creación, figurará un nombre ya bien significado en la lucha, Joaquín Arderús, escritor de singular responsabilidad y de merecido prestigio entre las nuevas generaciones» («Editoriales» 1930).

⁹ Sobre De Tapia, véase el libro de Ceballos Viro (2021) y, en relación con el tema que nos ocupa, los capítulos «La invención de la literatura comprometida» (201-203) y «Un intelectual orgánico» (231-274).

¹⁰ Afirma, por ejemplo, que no fue realmente valiente y que solo tuvo un «valor»: que un «preso de la galería cuarta», correspondiente a los delitos de sangre, le afeitase («Los perseguidos por la dictadura. Luis de Tapia» 1930).

la política institucional y llegó a ser gobernador civil en Baleares.¹¹ Y los tres sufrieron represalias por su actividad opositora a la dictadura con encarcelaciones.¹² En este punto, cabe mencionar que el Partido Republicano Radical Socialista, recientemente fundado por colaboradores de *NE* como Marcelino Domingo y Álvaro de Albornoz, había comenzado su actividad también en 1930 y que en diciembre de 1929 elaboró un manifiesto entre cuyos firmantes se encontraban Arderius, Baeza, Díaz Fernández y Antonio Espina, entre otros (Avilés Farré 2006: 51-52).

Aunque no se ha percibido que *NE* se erigiese en plataforma de difusión del Partido Republicano Radical Socialista, sí que se observa algo que merece la pena destacar en relación con la concepción de escritor que permea en las páginas de la revista. Me refiero a la voluntad de asociacionismo que se aprecia por parte de los colaboradores. Es algo que está relacionado con la idea de responsabilidad o compromiso que Espina y Díaz Fernández valoraron en Arderius. Como ha expresado Aznar Soler, «[l]a necesidad de reconvertir individualismos pequenoburgueses en sentimientos colectivos estaba exigiendo al intelectual un replanteamiento de su función social» (2010: 73).

Ese afán de asociacionismo se ve, primero, en lo relativo al plano estrictamente ligado a la prensa: en el número 25 se informó sobre una reunión celebrada en el Ateneo por parte de la «Asamblea de Prensa de Izquierdas» con el fin de «promover una defensa mancomunada contra la persecución del Gobierno contra los periódicos».¹³ Segundo, en el lado de los escritores: Espina sostuvo que los intelectuales y los proletarios son «las clases que más importan en la sociedad de nuestro tiempo» y que solo ellos son capaces de

¹¹ En la Segunda República, «muchos de los promotores culturales de avanzada cambiaron las tribunas editoriales por las parlamentarias» (Civantos Urrutia 2013: 140). Véase esta referencia para más datos sobre la implicación política institucional de Díaz Fernández, Araquistáin y otros: Civantos Urrutia (2013: 140-141).

¹² Según la semblanza del *Diccionario Biográfico (RAH)*, Díaz Fernández sufrió prisión en dos ocasiones, primero en 1926 y después en 1929 <<https://dbe.rah.es/biografias/5903/jose-diaz-fernandez>>; Espina, en 1935 y, de acuerdo con Pego Puigbó, permaneció toda la contienda bélica en la cárcel <<https://dbe.rah.es/biografias/8944/antonio-espina-garcia>>.

¹³ «La Prensa liberal se reúne en Asamblea. Los acuerdos tomados en ella» (1930). Entre los periódicos adheridos a la iniciativa se encontraban *El Sol*, *La Voz*, *El Liberal*, *La Libertad* y *NE*, entre otros.

«elevant los tipos medios», es decir, de contribuir a que la «masa» —Espina (1930) también emplea este concepto— se fortalezca con mayores conocimientos y fuerza. Quizá por eso la redacción de *NE* apuntó, como encabezado a un artículo de Teófilo Ortega (1 de mayo de 1930), una nota en la que respaldaban la idea del autor, consistente en animar a los escritores a encontrar una fórmula para lograr difundir ampliamente sus artículos y, también, para conseguir una mayor retribución.¹⁴ Con motivo de la celebración de la Fiesta del Libro —precedente de la Feria del Libro— tildaron de «inútil» a la Cámara Oficial del Libro y encomiaron al Estado a defender los derechos de los autores, editores y público frente a las ediciones clandestinas que circulaban por América («La Fiesta del Libro» 1930). En otra ocasión, la revista publicó un breve pero significativo miniartículo titulado «El escritor en los Estados burgueses», en el que se manifiesta que «la prosa y la poesía constituyen una mercancía como cualquier otra» y el creador sería «un comerciante». Son afirmaciones que se inscriben en los procesos de capitalización e industrialización del sector editorial que estaban consolidándose durante el primer tercio del siglo veinte. Se trata de un texto interesante y preclaro, en el que el valor literario se sustituye por el «valor bursátil» que, como tal, está sujeto a las oscilaciones de la bolsa. Frente a ello, se defiende «el soviet de la colectividad de los escritores» como medida de protección («El escritor en los Estados burgueses» 1930). Algo que el propio Díaz Fernández defendió, también, en *El nuevo romanticismo*: el arte debía ser, para él, «la acción colectiva dirigida a los fines clásicos de la verdad y la belleza» (1985: 137). Una idea que, a la altura de 1930, resultaba compleja debido a la influencia decisiva de la Compañía Iberoamericana de Publicaciones (CIAP) en la individualización del autor como productor, pero que, en cierto modo, se intentó en *NE*. Abundantes artículos —como este— sin firma, aparecieron como fruto de una voz colectiva que representaba a la revista como conjunto homogéneo de escritores. Y un comité directivo estaba al frente, sin distinciones jerárquicas entre figuras como la de director o presidente.

Desde el principio, *NE* tuvo muy en cuenta el panorama literario internacional —sobre todo, ruso—. No solo en lo que hace a las obras literarias,

¹⁴ Según se lee en el artículo, existía la Sociedad de Autores, pero solo beneficiaba a los dramaturgos, no a los escritores de ensayos o artículos periodísticos.

sino que también quiso dar una amplia cobertura a actos que concitaran a escritores afines. Se dedicó una portada a un congreso de escritores de izquierda acogido en Alemania en 1930. Páginas más adelante, se informó de la II Conferencia Internacional de la Unión de Escritores Revolucionarios, celebrado en la ciudad de Járkov. En el primer caso, la revista publicó un artículo que, en cierto modo, tomaba la forma de manifiesto y esbozaba ideas que Díaz Fernández había desarrollado en *El nuevo romanticismo*. Quiero mostrar, mediante una tabla, cómo dialogan ambos textos bajo similares premisas:

«Los escritores de izquierda»	<i>El nuevo romanticismo</i>
<p>«La supuesta aristocracia de [sic] arte iba a servir lacayunamente a los residuos del espíritu medieval. Afortunadamente tal literatura ha perdido toda influencia en la juventud, y la nefanda simulación del arte por el arte está descubierta e inservible para los fines de la cultura moderna».</p>	<p>«[...] lo que se llamó vanguardia literaria en los años últimos, no era sino la postrera etapa de una sensibilidad en liquidación. Los literatos neoclasicistas se han quedado en literatos a secas. La verdadera vanguardia será aquella que ajuste sus formas nuevas de expresión a las nuevas inquietudes del pensamiento. Saludemos al nuevo romanticismo del hombre y la máquina que harán un arte para la vida, no una vida para el arte» (1985: 58).</p>
<p>«La humanidad de mañana ha de estar servida por los hombres de hoy con verdadera perseverancia, pero sin que cada cual invada zonas de actuación que quedan reservadas a otros. Lo que se pide al escritor de izquierdas es que haga cristalizar en materia artística todos los conflictos que se originan en la intimidad del hombre moderno, enfocándolos hacia el objetivo de una nueva civilización».</p>	<p>«Necesitamos vivir para el más allá. No para el más allá del tiempo. Es decir; necesitamos vivir para la historia, para las generaciones venideras. Los mejores espíritus de nuestra época preconizan para hacerse cargo de esta responsabilidad histórica, una austeridad y un misticismo ejemplares» (1985: 57).</p>

Un arte para las nuevas generaciones, y un arte que cerrase el capítulo de la deshumanización para incorporar, más bien, las sensibilidades del momento histórico. Del mismo modo que, en el ámbito político, *NE* no escondía su simpatía hacia una posible revolución, tampoco cerraba la puerta a la consideración del escritor como sujeto *revolucionario*, lo que podría entenderse como una vuelta de tuerca más al concepto tradicional de intelectual hasta entonces ligado a sectores burgueses. En el otro congreso, se buscó, según Schwarz, «fijar aquellos criterios objetivos que hacen de un escritor un escritor revolucionario, y de un revolucionario un escritor» (1930). En ese artículo se expresó algo que, en aquel momento, era relevante para la configuración del campo literario español y la dirección a tomar por algunos en sus posiciones: «La Unión de Escritores Proletarios o revolucionarios representa a los escritores marxistas de todo el mundo en contraposición al Pen-Club, amable sociedad de los escritores burgueses» (Schwarz 1930). En efecto, el Pen-Club tenía un aire elitista que le había granjeado calificativos como el de *aristocracia literaria*; según testimonios aportados por Laget, las reuniones se celebraban en lugares como «Lhardy o en algún otro restaurante relativamente caro para la época», y había criterios de exclusión como el pago de una cuota.¹⁵

ANTIMODELOS

La referencia al Pen-Club nos coloca ante una cuestión clave en la configuración de los preceptos literarios tanto de *NE* como de *El nuevo romanticismo*: los antimodelos. La oposición a Giménez Caballero fue un denominador común para ambos. La revista no eludió sus diferencias con *La Gaceta Literaria*, Giménez Caballero y su nuevo aliado desde la adquisición de la revista por parte de la CIAP, Sáinz Rodríguez. *NE* dio cabida a numerosos artículos de carácter político, pero también impulsó la sección «Rifi-Rafe», que, como se adivina ya desde el nombre, permanecía dispuesta a polemizar con su tono irreverente y sus alusiones directas a personalidades de la cultura.

¹⁵ La referencia a los lugares pertenece a un fragmento de Alberto Insúa y, el membrete «aristocracia literaria», a una cita de Cansinos Assens; ambos textos han sido aportados por Laget en un artículo que, para conocer más sobre Pen-Club, recomendamos (2020).

En el segundo número, apelaron a Gecé¹⁶ y utilizaron la expresión «en franchela» para referirse a su batiburrillo de ocurrencias, al tiempo que lo adjetivaron como alguien «siempre tan pintoresco». *NE* criticó que *La Gaceta* se posicionase en contra de las nuevas ideas en literatura: «El órgano de una casa editorial —mejor dicho, el boletín de una casa editorial— hablando contra la literatura utilitaria» («Rifi-Rafe» 1930a). No tardaron mucho en volver a interpelarlo, y lo hicieron de manera más frontal. Véase este texto que abre la sección «Rifi-Rafe» del número tres:

Lamentamos tener que ocuparnos otra vez de Gecé el heraclida.

Este señor, que de seguir en el plan en que está va a convertirse en el «Silvela» de la intelectualidad española, se permite decir unas cuantas patochadas a *Nueva España*. El hombre, resentido por sus continuos fracasos, se revuelve contra nosotros. Pero a nosotros ¿qué culpa nos incumbe de que él haya tenido que vender *La Gaceta* porque nadie compraba sus números, y que traspasar «La Galería» (donde tantas reuniones burguesas se celebraron), y que ocultar su Cine Club en el Ritz, en espera de tenerlo que retirar muy pronto a cualquier rinconcillo de casa de Molinero, etcétera, etcétera? Ninguna, ninguna culpa. Y respecto a propinejas, solo podemos afirmar lo siguiente: nosotros no hemos realizado jamás giras «culturales» por Europa con dinero de ningún Centro oficial. Y menos en la época de la Dictadura (1930b).

Los miembros de *NE* se hacían eco de una entrevista de Giménez Caballero concedida a *Heraldo de Madrid*. En la sección, se consideró que el periódico había tomado a Gecé como «mingo» para atacarles. Mencionan la fotografía que acompañó a la conversación, «mussolinesca y heraclida». Pero, añaden: «por la actitud y el atuendo, podría confundírsele con cualquier chico del comercio dispuesto a pasar el domingo en Cercedilla» («Rifi-Rafe» 1930b). El titular de la entrevista en el *Heraldo* ya adelanta por dónde transitaría la ideología política de Gecé: «Giménez Caballero dice que las masas jerarquizadas son la única democracia» (Salado 1930). Allí, habla en estos términos de *NE*:

¹⁶ En este trabajo, se va a utilizar tanto el nombre de Giménez Caballero como su pseudónimo Gecé para aludir indistintamente al escritor.

Formada casi toda con segmentos, los más adultos, de *La Gaceta Literaria*, claro es que su primera reacción tenía que ser contra la casa de donde salían. Contra *La Gaceta* y contra mí, como cabeza visible. Pero *Nueva España* trae, como la nueva España en que ha nacido —el Ministerio Berenguer—, una misión concreta: dar suelta [*sic*] a los antiguos reservistas de la vieja política, introduciendo algún elemento nuevo. Su papel de revisión y fiscalización terminará en cuanto la auténtica España nueva y joven se alce con plan constructor, dando por terminados —con unas cuantas propinejas— los servicios de fregado y barrido... (1930).

En privado, Giménez Caballero había descrito así la publicación de *NE* a Guillermo de Torre: «Las cosas por aquí cada vez más absurdas. Adolfo Salazar, Espina y Fernández han hecho una revista política que de cualquier cosa tiene menos de política y, sobre todo, nada de literaria» (2012: 281).¹⁷ Conviene mencionar que no solo había una diferencia ideológica: la fundación de *NE* supuso la ruptura de Espina con Giménez Caballero en *La Gaceta*, ya que el autor de *Pájaro pinto* colaboró allí desde 1927 (Rodenas de Moya y Gracia s.d. a), y culminó el distanciamiento que se había recrudecido en 1929. No parecía más fluida la relación con Díaz Fernández, al contrario: podemos remontarnos a 1928 para comenzar a vislumbrar pasos que determinarían la dirección diferente tomada por cada uno: en verano, con motivo del éxito obtenido con *El blocao*, se celebró un banquete en honor a su autor y esto dio pie a recelos y tomas de posición que derivaron en fricciones presentes en la prensa como la carta pública de Gecé dirigida a José Venegas, editor de *Historia Nueva* —donde se publicó el libro— y pieza relevante en el conglomerado editorial dedicado a la literatura de avanzada.¹⁸

¹⁷ Carta fechada el 3 de febrero de 1930.

¹⁸ Gecé escribió una carta pública en *La Gaceta* en la que respondió irónicamente a la decisión de *Historia Nueva* de retirar su nombre de los colaboradores y manifestó sus diferencias con la actitud de los asistentes al banquete. «Desde el momento en que usted me demuestre que comunismo y cubierto de diecisiete pesetas son términos equivalentes, yo estoy dispuesto a abjurar de la simpatía que siento hacia el hecho dictatorial del proletariado ruso», le manifestó, entre otras frases, Gecé a Venegas (Giménez Caballero 1928). Es pertinente recordar, asimismo, que el primer libro de Gecé versó, como *El blocao*, sobre la guerra de Marruecos (*Notas marruecas de un soldado*, 1923), por lo que el elemento comparativo pudo haber intensificado tales recelos.

Las diferencias entre ellos, pero también la constitución de sendos proyectos periodísticos, no surgieron de la descomposición del régimen en su último año, sino que, como vemos, se venían gestando desde antes. A la altura de 1930, en palabras de Fuentes, *La Gaceta* «muestra ya una ideología conservadora con ribetes fascistas» (1980: 55).

Díaz Fernández se acordó de Giménez Caballero a la hora de elaborar algunos de sus textos. No obstante, no aludió a él explícitamente en ningún capítulo. Sin embargo, algunos pasajes parecen estar dirigidos a su antiguo colega en *El Sol*. Si bien hay críticos que han afirmado que *El nuevo romanticismo* es una «respuesta contundente a las ideas de Ortega exploradas en *La deshumanización del arte* y, sobre todo, en *Ideas sobre la novela*» (Dennis 2006: xiv), considero que no hay que dejar de lado la réplica tácita a Giménez Caballero en la obra, que la convierte, en muchos pasajes, en una respuesta tanto a él como a las ideas que se esforzaba en difundir. Para empezar, en el capítulo «La literatura de avanzada» expresó que «los vanguardistas literarios instauraron como única fórmula de modernidad las metáforas deportivas» (1985: 53),¹⁹ algo que llevó por bandera Giménez Caballero. También otros vanguardistas «que procedían de las clases dominantes o de la alta burguesía», como Edgar Neville o Sánchez Mazas, según Magnien (2006: 301), se vieron atraídos por el «concepto orteguiano vitalista del arte» (2006: 301). Más acentuado es el posible eco de Gecé en el epígrafe «La juventud y la política», donde Díaz Fernández dibuja este retrato:

El fariseo quiere combatir ahora, por ejemplo, el liberalismo, y se declara anti-burgués. Pretende exaltar el «fascio», y compara el golpe de Estado de Italia con la revolución social de Rusia. Alude a una España joven, vital e impulsiva, y la quiere extraer exclusivamente de los campos deportivos, como si la vitalidad y el impulso fuesen cosa puramente física y no supusieran la existencia ineludible del resorte espiritual (1985: 59).

Si le estaba llamando *fariseo* a Giménez Caballero, ya el debate se estaba lidiando en un terreno que alcanzaba lo personal. En cuanto al plano de las ideas, se vuelve sobre el tema de la vitalidad y lo deportivo. Tan solo unos

¹⁹ Este capítulo y el anterior («La literatura antes y después de la guerra») se publicaron en el número 15 de *NE* (15 de septiembre de 1930, 12 y 19).

párrafos más adelante, el autor sostiene que «la fuerza del hércules de feria es una fuerza intrascendente; la fuerza del minero es una fuerza creadora, lo mismo que la del artista» (1985: 60). ¿Se trata de una referencia velada a *Hércules jugando a los dados* (1928), un conjunto de «ensayos, cercanos al poema en prosa, con los que Gecé intenta definir la actualidad del momento vivido a la altura de 1927-1928» (Selva 1994: 332)? Y todavía aparecen dos referencias más: la primera tiene que ver con la actividad de Gecé y, la segunda, con su estilo. Por un lado, Díaz Fernández considera que «hay gentes interesadas en hermanar las dos dictaduras [italiana y española] en vituperio, no del liberalismo, sino de la democracia» y que, agrega, esas personas pretenden «insistir, además, en el carácter de vanguardia que tiene el fascismo subvencionado por el Poder. Porque si este ayudaba antes al señoritismo con empleos y prebendas ahora costea literatura y proclamas como las de Curzio Malaparte» (1985: 62).

El año anterior, Giménez Caballero prologó un libro de Malaparte que él mismo había traducido. Con su «Carta a un compañero de la Joven España», introducía el ensayo *En torno al casticismo de Italia*. Ese libro dio «el clarinazo» a su conversión «al nacionalismo fascista», de acuerdo con Gracia y Ródenas de Moya (s.d.b). Por otro lado, Díaz Fernández puntualiza que «hablar de vitalidad será aludir a lo humano y a cuanto concierne al hombre» (1985: 69), una idea que se encuadra en las tesis del arte social y que, más extensamente, estaba esbozando en *El nuevo romanticismo*. Algo que se distanciaba de «una literatura de imágenes visuales, de fulgores externos, donde existe una especie de lenguaje convenido que es todo su secreto» (1985: 69).²⁰ Quizá estaba pensando en el afán de Gecé por proponer títulos sorprendidos, como *Eoántropo. El hombre auroral del arte nuevo* (1928), *Julepe de menta* (1929) o *Trabalenguas sobre España* (1931), o en esas críticas visuales que fueron sus *Carteles* (1927).

²⁰ La cita completa es: «Y nada más lejos de ello que una literatura de imágenes visuales, de fulgores externos, donde existe una especie de lenguaje convenido que es todo su secreto» (1985: 69).

ESCRITORES DEL LADO DE LA MAYORÍA

Las actitudes contestatarias subyacentes a las intervenciones públicas de los protagonistas de este trabajo son un síntoma de «la crisis de la vanguardia» de la que habló Mainer; esta crisis lanzaba interrogantes acerca del «concepto social de escritor» y empujaba la búsqueda de una nueva literatura de carácter realista y social (Mainer 1983: 270). El reverso de ese fenómeno encabezado por el ensayo de Díaz Fernández se correspondería, al menos en 1930, con Giménez Caballero, diana de las críticas del grupo de *NE* en lo que hace al plano literario y con inevitables repercusiones en lo político. El autor de *Los toros, las castañuelas y la virgen* se esforzó por «establecer unos principios básicos para la definición de una cultura nacional moderna» en diversos ensayos aparecidos entre 1927 y 1935, como ha estudiado Hernández Cano (2016: 275). En la entrevista a Gecé mencionada antes se utilizaba la expresión «masas jerarquizadas», lo que supuraba cierta displicencia hacia lo que no era la minoría. Una idea de minoría que nos retrotrae, es obvio, al proyecto orteguiano de la *Revista de Occidente*, pero a la altura de 1930 había transcurrido casi una década desde aquello y no pocas voces, en un principio ligadas a la publicación, reclamaban cambios de envergadura, no solo en los preceptos literarios idóneos, sino en el alcance de lo escrito. Tanto *NE* como *El nuevo romanticismo* marcaron distancias con la cultura burguesa. Ya en el segundo número de la revista, Rodolfo Llopis publicó un memorable artículo, «Hay que socializar la cultura» (1930), en el que no se muestra ajeno a «ese carácter de privilegio de clase que tiene la llamada segunda enseñanza», y donde aboga por una cultura proletaria y expone la importancia de las becas. Díaz Fernández, en su ensayo, solicitó mejoras para el profesorado y recaló la importancia de la educación: «La cultura integral de una nación es una pirámide cuya base tiene que afirmarse en el pueblo instruido» (1985: 111). En ese número dos de *NE*, Julián Zugazagoitia afirmó que «[l]a masa espera su incorporación a la literatura»: el vanguardista la ha ignorado y la literatura por venir debería introducirla, darle voz. Así lo hizo el propio Zugazagoitia, que en aquel año de 1930 publicó una novela atenta a las reivindicaciones mineras del norte de España titulada *El asalto*.²¹ No sin cierta

²¹ La revista no solo defendía dotar de un espacio a los obreros en la literatura: esta idea se trasplantó también a la esfera política, ya que artículos como «La República y los obreros», de Díaz Fernández (1930) iban en esa línea.

ironía escribía Díaz Fernández sobre las nefastas consecuencias para el campo literario que granjeaban los empecinados en escribir para minorías:

Faltaban aquí los escritores de largo aliento, los Gide, los Valéry, los Giraudoux, los Morand. Teníamos unos profesores que imitaban lo más cumplidamente aquellas prosas taraceadas y primorosas; pero disminuidas siempre en cuanto al atrevimiento, la originalidad y la armonía. Después de todo, estos escritores purgaban su propia culpa, porque querían hacer arte de selección en un pueblo sin minorías selectas y lo más que conseguían era leerse unos a otros y, claro está, titularse recíprocamente maestros (1985: 70).

Consecuencias, decíamos, como la hiperatomización de lo literario que no abría ninguna puerta para quien no perteneciera al selecto círculo, y el rechazo creciente de escritores de vocación más popular que elitista. El autor de *El blocao* habló, de hecho, de «señoritismo intelectual» (1985: 70) para aludir a ese otro conjunto de literatos. Un término que entronca con la idea de cultura elitista y burguesa que rezumaba en documentos como la fotografía de la reunión española del PEN Club de 1922, a cargo de José Zegri, en el restaurante madrileño Lhardy. En esa foto, perteneciente al archivo del *ABC*, se puede ver a los escritores con traje y pajarita, alrededor de una mesa lujosamente preparada para un banquete. Esa palabra, «señoritismo», se contrapone en este contexto a otra diferente que englobaría los intereses de Espina, Díaz Fernández y demás miembros de *NE*: en palabras de Mainer, *NE* es «la revista más vinculada a un término que empezaba a usarse mucho —el “compromiso” del escritor— y de un criterio cuantitativo y militante de la actividad intelectual» (1983: 274).

Tanto *NE* como *El nuevo romanticismo* llevaban adheridos un subtítulo: en el primer caso, «Semanao Político Social» (desde el número quince) y, en el segundo, «Polémica de arte, política y literatura». Coinciden ambos con la introducción de la palabra *política*, y es que, como se ha intentado mostrar en las páginas anteriores, las ideas esbozadas por la cantera de escritores sociales, revolucionarios o comprometidos trascendían lo estrictamente literario y proponían reformas en diversos niveles. La política contorneaba el modelo de escritor ideal para ellos, un escritor que parecía haber dejado de mirar hacia Occidente y buscaba ahora respuestas en el Oriente. Espina, Díaz Fernández, Arderius, Zugazagoitia, Sender, etc., es decir, quienes

formaron parte de *NE*, tenían claro que «toda renovación es algo más que prosa» (Doebelin 1930).

BIBLIOGRAFÍA

Artículos de Nueva España y Heraldo de Madrid mencionados

- «Adolfo Salazar» (1930): *Nueva España*, 3, 1 de marzo, 2.
- ALAS ARGÜELLES, Leopoldo (1930): «La dictadura y la enseñanza», *NE*, 7, 1 de mayo, 6.
- ALBORNOZ, Álvaro de (1930): «El momento de una generación», *NE*, 11, 1 de julio, 3-4.
- DÍAZ FERNÁNDEZ, José: «El nuevo romanticismo», *NE*, 15, 15 de septiembre, 12, 13 y 19.
- (1930): «La República y los obreros», *NE*, 7, 1 de mayo, 28.
- DOEBLIN, Alfred (1930): «Del viejo al nuevo naturalismo (trozos de un discurso en la “Academia de Prusia” sobre Arno Holz)», *NE*, 6, 15 de abril, 14.
- «Editoriales» (1930): *NE*, 9, 1 de junio, 2.
- «El escritor en los Estados burgueses» (1930): *NE*, 7, 1 de mayo, 5.
- ESPINA, Antonio (1930): «La tonificación de los neutros», *NE*, 4, 15 de marzo, 28.
- GIMÉNEZ CABALLERO, Ernesto (1928): «Carta abierta a un editor. ¿Comunidad o masonería?», *La Gaceta Literaria*, 1 de septiembre, 41, 2.
- GÓMEZ FERNÁNDEZ, Ramiro (1930): «Los perseguidos por la Dictadura», *NE*, 22, 14 de noviembre, 21-22.
- GUILLÉN, Jorge (1930): «Oleaje», *NE*, 1, 30 de enero, 6.
- «La acción universitaria» (1930): *NE*, 4, 15 de marzo, 3.
- «La Fiesta del Libro» (1930): *NE*, 17, 11 de octubre, 3.
- «La Prensa liberal se reúne en Asamblea. Los acuerdos tomados en ella» (1930): *NE*, 25, 5 de diciembre, 4.
- LLOPIS, Rodolfo (1930): «Hay que socializar la cultura», *NE*, 2, 15 de febrero, 10.
- «Los escritores de izquierda» (1930): *NE*, 27, 26 de diciembre, 1.
- LÓPEZ-REY, José (1930): «Universidad. Aconfesionalismo y política», *NE*, 2, 15 de febrero, 16.
- ORTEGA, Teófilo (1930): «Un llamamiento a los escritores», *NE*, 7, 1 de mayo, 17.
- «Rifi-Rafe» (1930a): *NE*, 2, 15 de febrero, 11.
- «Rifi-Rafe» (1930b): *NE*, 3, 1 de marzo, 12.

- SALADO, José Luis (1930): «Los nuevos. Giménez Caballero dice que las masas jerarquizadas son la única democracia», *Heraldo de Madrid*, 20 de febrero, 8.
- SCHWARZ, Lotte (1930): «La Conferencia Internacional de Escritores Revolucionarios», *NE*, 19, 25 de octubre, 19.
- ZAMBRANO, María (1930): «Función política de la universidad», *NE*, 24, 28 de noviembre, 21.

Literatura secundaria

- AVILÉS FARRÉ, Juan (2006): *La izquierda burguesa y la tragedia de la II República*, Madrid: Consejería de Educación.
- AZNAR SOLER, Manuel (2010): *República literaria y revolución (1920-1939)*, tomo I, Sevilla: Renacimiento.
- CAUDET, FRANCISCO (1993): *Las cenizas del Fénix. La cultura española en los años 30*, Madrid: Ediciones de la Torre.
- CEBALLOS VIRO, Álvaro (2021): *Las letras de la República. Luis de Tapia y los usos políticos de la literatura en la Edad de Plata*, Madrid: La Oveja Roja/Kamchatka.
- CIVANTOS URRUTIA, Alejandro (2013): «La revolución editorial de *El Nuevo Romanticismo*», en César de Vicente Hernando (ed.), *Una generación perdida. El tiempo de la literatura de avanzada (1925-1935)*, Miami: Stockcero, 75-86.
- DENNIS, Nigel (2006): «Tras las huellas de José Díaz Fernández», prólogo a José Díaz Fernández, *Prosas*, Madrid: Fundación Santander Central Hispano, 9-22.
- DÍAZ FERNÁNDEZ, José (1985): *El nuevo romanticismo. Polémica de arte, política y literatura*, ed. de José Manuel López Abiada, Madrid: José Esteban Editor.
- FUENTES, Víctor (1974): «Post-Guerra: 1927-1928. Una revista de vanguardia política y literaria», *Ínsula. Revista de Letras y Ciencias Humanas*, 360, 4.
- (1980): *La marcha al pueblo en las letras españolas, 1917-1936*, Madrid: Ediciones de la Torre.
- FUSTER, FRANCISCO (2022): *Julio Camba. Una lección de periodismo*, Sevilla: Fundación José Manuel Lara.
- GIMÉNEZ CABALLERO, Ernesto y Guillermo de TORRE (2012): *Gacetas y meridianos. Correspondencia Ernesto Giménez Caballero/Guillermo de Torre (1925-1968)*, ed. de Carlos García y M.^a Paz Sanz Álvarez, Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana Vervuert.
- GONZÁLEZ GÓMEZ, Sofía (2022): *La vida por un periódico. Nicolás María de Urgoiti y El Sol*, Madrid: Visor.
- HERNÁNDEZ CANO, Eduardo (2015): «Antonio Espina: la autoridad social del intelectual en su “arte de ensayo” (1919-1936)», en Jordi Gracia García y Domingo

- Ródenas de Moya (eds.), *Ondulaciones: el ensayo literario en la España del siglo XX*, Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert, 217-238.
- (2016): «El fascismo como respuesta a la crisis de autoridad del intelectual modernista: Ernesto Giménez Caballero (1927-1935)», en Francisco Cobo Romero, Claudio Hernández Burgus y Miguel Ángel del Arco Blanco (eds.), *Fascismo y Modernismo. Política y cultura en la Europa de entreguerras (1918-1945)*, Granada: Comares, 261-276.
- (2019): «Novela social, crisis de la autoridad literaria y cultura del reportaje en la España de los años treinta», en Bénédicte Vauthier (coord. y ed.), *Teoría(s) de la novela moderna en España. Revisión historiográfica*, Oviedo: Genuève, 195-218.
- JULIÁ, Santos (2003): «Ser intelectual y ser joven, en Madrid, hacia 1930», *Historia Contemporánea*, 27, 749-776.
- LAGET, Laurie-Anne (2020): «The Spanish Center of the International PEN through its First Sumiller. From a Project of International Solidarity to an Expression of the Tensions of the Literary Society of Madrid (1922-1924)», en Diana Roig-Sanz y Jaume Subirana (eds.), *Cultural Organisations, Networks and Mediators in Contemporary Ibero-America*, London: Routledge, 200-212.
- LÓPEZ DE ABIADA, José Manuel (1985): «El nuevo romanticismo: de la vanguardia deshumanizada al nuevo realismo», prólogo a José Díaz Fernández, *El nuevo romanticismo. Polémica de arte, política y literatura*, Madrid: José Esteban Editor, 7-31.
- MAGNIEN, Brigitte (2006): «Crisis de la novela», en Carlos Serrano y Serge Salaün (coords.), *Los felices años veinte: España, crisis y modernidad*, Madrid: Marcial Pons, 233-301.
- MAINER, José-Carlos (1983): *La Edad de Plata (1902-1939): ensayo de interpretación de un proceso cultural*, Madrid: Cátedra.
- ORTEGA Y GASSET, José (1969): *Obras completas. Tomo XI. Escritos políticos II (1922-1933)*, Madrid: Revista de Occidente.
- RÓDENAS DE MOYA, Domingo y Jordi GRACIA (s.d. a): «Semblanza de Espina», en *El ensayo literario. Diccionario de ensayistas*. Disponible en línea: <<https://www.upf.edu/web/elensayoliterario/espina>> [Consulta: 15 de mayo de 2024].
- (s.d. b) «Semblanza de Giménez Caballero», en *El ensayo literario. Diccionario de ensayistas*. Disponible en línea: <<https://www.upf.edu/web/elensayoliterario/gimenez>> [Consulta: 15 de mayo de 2024].
- SELVA, Enrique (1994): «Giménez Caballero en el vórtice de la vanguardia hispana», *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 8.2, 328-337.
- TUÑÓN DE LARA, Manuel (1986): «La revista *Nueva España*: una propuesta de intelectuales de izquierda en vísperas de la República», en José Luis García Delgado

et al. (eds.), *La crisis de la Restauración. España, entre la primera Guerra Mundial y la II República. II Coloquio de Segovia sobre Historia Contemporánea de España*, Madrid: Siglo XXI, 403-416.

VICENTE HERNANDO, César de (2013): «Introducción a *El Nuevo Romanticismo*», en José Díaz Fernández, *El Nuevo Romanticismo*, Miami: Stockcero, vii-xxxiv.

CRISIS AUTORIAL Y EXILIO. MAX AUB, FRANCISCO AYALA
Y LA RESPONSABILIDAD DEL ESCRITOR
EN LOS AÑOS CUARENTA

Fernando Larraz

Universidad de Alcalá

Orcid: <<https://orcid.org/0000-0002-5832-0694>>

En este trabajo, me propongo examinar cómo afrontaron los escritores españoles nacidos a comienzos del siglo xx una profunda crisis autorial como consecuencia de su experiencia de la guerra y del exilio. Me fijaré en dos casos, el de Max Aub y el de Francisco Ayala, que resultan paradigmáticos porque representan cómo se interpretó la situación del escritor exiliado entre las comunidades de refugiados españoles en sus respectivos países de acogida, México y Argentina, y cómo reformularon, desde su posición excéntrica y marginal, la relación entre su práctica literaria y la asunción de una responsabilidad intelectual como consecuencia de un imperativo contraído por el hecho de haber sobrevivido a la guerra civil. De forma concreta, enfocaré mi mirada en dos momentos clave de este proceso: el principio y el final de la década de los cuarenta.

La formación intelectual de Aub y de Ayala, como la de otros colegas de generación, coincidió con intensos debates sobre la definición de la figura del intelectual y su papel como estímulo del cambio y la reforma social. La caracterización de la llamada generación del 98, el impulso institucionista, los ensayos de Ortega y Gasset y de Julien Benda, el advenimiento de las vanguardias, el triunfo de la revolución en Rusia, la Primera Guerra Mundial, el frente intelectual contra la dictadura de Primo de Rivera y la monarquía borbónica, la proclamación de la Segunda República, la expansión del fascismo en Europa, la guerra civil y la derrota... fueron hitos que habían marcado sus

años de formación y que hicieron de la cuestión de la responsabilidad social del escritor uno de los ejes de su conciencia como creadores literarios.

Cuando Ayala y Aub llegan a América, tratan de insertarse en los nuevos marcos de producción intelectual, pero nunca llegan a abandonar un lugar de enunciación anómalo por su condición de exiliados al que no pueden ni quieren renunciar. Desde ese punto, se ven obligados a repensar sus juicios ante viejas cuestiones como la implicación social de su escritura, los modos de relacionarse con la historia, la sociedad y los debates políticos, las vinculaciones entre escritura e ideología, y la adhesión o distancia respecto a los partidos y el Estado.

Pero no solo los exiliados españoles se ven abocados a esta tesitura en los últimos treinta y primeros cuarenta. La progresiva quiebra del humanismo y la profunda sacudida sobre las conciencias que estallará con la guerra mundial llevan a su cenit estos debates dentro de la intelectualidad internacional. Entre otros posibles, nuestra mirada podría enfocar el punto de partida de este proceso en Buenos Aires, adonde Ayala acababa de llegar cuando comenzó la guerra española y donde, en septiembre de ese mismo año de 1936, se celebró el XIV Congreso Internacional de los PEN Clubs. La lectura de las actas de aquella reunión deja claro que, aunque hubo otros, el asunto principal de debate fue la responsabilidad social y política del escritor, expresado de formas diversas y en distintas sesiones. La explícita defensa del fascismo que llevó a cabo la delegación italiana, encabezada por Filippo Marinetti, la apelación a la paz y a los derechos de la persona de la delegación francesa, sobre todo en boca de Jules Romains, y la patética descripción de la situación de los escritores alemanes exiliados expresada por Emil Ludwig transformaron la vieja cuestión teórica en una realidad urgente e insoslayable, objeto de apasionadas discusiones. Ninguno de los actores —quizá con la sola excepción de los intelectuales argentinos que integraban la comisión organizadora— podía ya referirse a la cuestión desde una posición abstracta y teórica. Las palabras con las que Ludwig respondía al discurso filofascista que acababa de realizar Marinetti son muy expresivas en este sentido:

En cada congreso se encuentran delegados que pretenden que los PEN Clubs no tienen nada que ver con la política y que nos debemos ceñir a discusiones académicas sobre nuestra profesión. Casi todos los oradores de ayer han destacado que no tenemos nada que ver con la política, y, sin embargo, todos ellos han hablado

de política. Se nos invita siempre a permanecer en el Edén del espíritu. Permítanme ustedes afirmar que pronto estos hermosos jardines serán rodeados también en otros países por ametralladoras cuyas bocas, por cierto, no mirarán hacia afuera. Los límites entre la política y la literatura, ¿dónde están? [...] ¿Pueden tales asuntos ser indiferentes a un Congreso Internacional de escritores? El deseo de actuar contra la barbarie, para la libertad de la palabra ¿no constituye uno de los principios fundamentales de nuestra asociación? [...] El que hace silencio ante estos problemas será como aquel astrónomo que al cundir una epidemia dijo: «Todo esto no me importa, yo solo me intereso por el Cielo». Desgraciadamente, habrá conseguido la epidemia interesarle también en las cosas de esta tierra (en *XVI Congreso*, 1937: 77-78).

Un segundo hito que deseo rescatar aquí tuvo lugar casi cuatro años después, en mayo de 1940, ya terminada la guerra en España y en los inicios de la guerra mundial en el occidente de Europa. En ese año, se publicó en la revista *The Nation* de Nueva York un artículo del poeta Archibald MacLeish titulado *The Irresponsibles*. Era un texto intencionalmente polémico y radical. Comenzaba así:

¿A qué se debió el que los eruditos y los escritores de esa generación, no obstante haber sido testigos de la destrucción de la actividad literaria y la investigación científica en vastas porciones de Europa, y del destierro, encarcelamiento y asesinato de hombres cuyo único crimen fue la sabiduría y el talento, como asimismo testigos de la gradual aparición en su propio país de análogas fuerzas destructivas con idénticos impulsos, motivos y procedimientos, a qué se debió —repetimos— el que esa generación de eruditos y escritores de los Estados Unidos no hicieran frente a tales fuerzas cuando ello era todavía factible, cuando aún había tiempo y no faltaba terreno en donde afirmar el pie para contrarrestarlas con las armas de la erudición y de la pluma? (1941: 179-180).

En 1926, MacLeish, había publicado un célebre poema, «Ars poetica», en cuyos versos se cifraba la poética modernista de la poesía pura, postulados muy cercanos a lo que en aquellos mismos años habrían suscrito Ayala y Aub:

A poem should be wordless
 As the flight of birds. [...]
 A poem should be motionless in time
 As the moon climbs, [...]
 A poem should be equal to:

Not true. [...]
A poem should not mean
But be.

Ahora, sin embargo, en una palmaria rectificación análoga a la de muchos otros intelectuales en todo el mundo, denunciaba la neutralidad, la pureza, la erudición vacía. MacLeish se lamentaba de los efectos del fin del llamado *hombre de letras*, aquel que hacía uso de sus conocimientos no para hacer alarde de sus capacidades movido por el narcisismo, sino para ponerlas al servicio del mejoramiento de la vida de su tiempo, en un momento en el que la autoridad y la competencia del intelectual eran especialmente perentorias.

Hace un siglo, las profesiones del escritor y del *scholar* se aunaban en la profesión única del «hombre de letras», el cual se sentía responsable de todo lo que afectara a la función del intelecto. Era un hombre de integridad de miras y unidad de intenciones, un adalid intelectual que no temía andar solo, defensor consciente del patrimonio común, partidario resuelto de su observancia. Mientras los que hoy practican las profesiones aludidas se han dividido entre sí el mundo de la erudición y el de la creación literaria como si se tratase de estados irresponsables y neutrales, el hombre de letras de antaño se movía tanto en el uno como en el otro como quien recorre un imperio indisoluble.

Se trataba de un hombre de estudio que empleaba sus conocimientos no por hacer alarde de ellos a impulsos de una especie de narcisismo académico, sino con el objeto de contribuir al mejoramiento de la vida de su tiempo. Era un escritor cuyos trabajos no reflejaban una actualidad abstracta e inconexa, sino que iluminaban el presente relacionándolo certeramente con el pasado (1941: 188).

Las exhortaciones de Ludwig y MacLeish son representativas de cómo la historia y, más concretamente, el irracionalismo fascista habían periclitado viejos consensos en torno a la función del intelectual. Muestran una reacción de la figura pública del intelectual y la radicalización del dilema sobre el que tanto se había discutido en los años previos y que en absoluto era inédito para las gentes de letras: adherirse a esa llamada a la movilización ante la crisis de conciencia mundial o mantener su obra ajena a alineamientos políticos, pensando que el trabajo del escritor consiste en tejer influencias más sutiles, indirectas y a largo plazo. Un dilema que tenía un antecedente claro en un libro de los años veinte que había tenido una honda repercusión, *La traición de*

los clérigos, de Julien Benda, al que se le daban ahora, al calor del desastre de las guerras, soluciones opuestas. De hecho, en esos primeros años cuarenta, se multiplican definiciones de intelectual que se han hecho clásicas, como la que ofrece Schumpeter en 1943 —«Intellectuals are in fact people who wield the power of the spoken and the written word, and one of the touches that distinguish them from other people who do the same is the absence of direct responsibility for practical affairs» (2003: 147)—, o la del propio Aub en su primera novela en el exilio, *Campo cerrado*, también en 1943, definición que después reformularía y repetiría varias veces: «—¿Qué es un intelectual? / —Un hombre que tiene una relación moral con la política. O para quien la política es un problema moral, si lo prefieres» (1968: 130).

En este contexto debe situarse «El turbión metafísico», título que Max Aub puso a su conferencia en una reunión del PEN Club mexicano en octubre de 1943 y que se publicó poco después en *El Socialista*. Aub, como había hecho Ludwig siete años antes, hace mención explícita del lugar desde el que reflexiona y no elude la influencia que su subjetividad tiene sobre sus palabras. La autoridad de su voz, aun desprovista de poder, se la otorga no tanto la inteligencia, sino la experiencia. Desde tal perspectiva, tanto Aub como Ludwig apelan a una comunidad de vivencias cuya adhesión habilita para formular juicios sobre la función que a esa colectividad de creadores literarios le cabe desempeñar. Si Ludwig había dicho en 1936 que hablaba «en nombre de los escritores alemanes emigrados y exilados», Aub comenzaba su discurso con las siguientes palabras:

Llegué, hace hoy un año cabal, a México. Venía de las altas mesetas del Sáhara, traspasado de cárceles y campos que la ceguera francesa fabricó para nosotros, los españoles. Tuve ocasión, antes, durante y después, de tratar muchos escritores, más o menos adictos a nuestra justa causa y a la luz de sus dichos y conductas quisiera deciros en las menos palabras posibles cuál es, a mi juicio, nuestro papel en el mundo en el que nos ha tocado formar (1943: 6).

Tal función se basa en rectificar la desconexión de la escritura literaria del resto de prácticas sociales, la separación del escritor y del ciudadano en esferas o campos independientes. Esa desconexión se había revelado moralmente reproducible a la luz de la cruda experiencia padecida. Obsesionado por la culpa del silencio y del encierro en esferas herméticas del artista —una forma

de *Morir por cerrar los ojos*, título de la obra de 1944 con que Aub caracterizó la culpable actitud de la sociedad francesa y que podría hacer extensible a cualquier forma de ejercicio intelectual despreocupado de la realidad inmediata— y ante el *turbión* que había extendido la historia sobre los escritores, Aub proclamó que la experiencia histórica los obligaba a resignarse a una actividad subsidiaria, utilitaria, casi funcionarial:

Duro es nuestro porvenir, pero no por eso deja de serlo. Posiblemente nuestra misión no vaya más allá que la de ciertos clérigos o amanuenses en los albores de las nacionalidades: dar cuenta de los sucesos y recoger cantares de gesta. Labor oscura de periodistas alumbradores. Nunca más lejana una época dorada de las letras. Llega al poder una nueva capa que no puede colegir de buenas a primeras la calidad o lo auténtico. Y, querámoslo o no, nos toca servirla (1943: 6).

Aquella conclusión de la «época dorada de las letras», o del «Edén del espíritu» de los que hablaba Ludwig, implica la ilegitimidad de cualquier concepción idealista del escritor y del artista como creador de realidades autónomas del mundo concreto en el que viven. Los escritores de su tiempo se enfrentaban a un trabajo singular, que depura la creación artística de cualquier resto de idealismo y se enfrenta al desdén aristocrático frente a lo mimético y factual. Aub se enfrenta así a la concepción esteticista, autónoma, deshumanizada, intrascendente, deportiva y hermética de la creación artística que había defendido Ortega en 1925 en *La deshumanización del arte* y en *Ideas sobre la novela*, referencias que son tomadas por muchos exiliados como antagonista más claro para formular sus propuestas estéticas. Para Aub, este antagonismo —es importante insistir en ello— no es solo estético y moral, sino que deviene de una necesidad casi natural derivada de la propia biografía.

En este sentido, Ludwig, MacLeish y Aub coinciden en proclamar una etapa de la cultura en la que la fuerza de los hechos impone el ejercicio de la denuncia contra los ataques a los valores del humanismo, misión que no es opcional, sino fatal. El escritor se ve inevitablemente condenado a ser —antes que nada— sujeto histórico, sin posibilidades alternativas intermedias entre el ejercicio de su responsabilidad y el silencio y el anonadamiento. Se vive una época de obligaciones y deberes perentorios e inaplazables, tiempo para los creadores de menesterosidad artística, de restricción del genio individual

y de consagración a una actividad ancilar al servicio de un bien común. En este contexto, no se trata de exaltar al escritor por su naturaleza mesiánica y redentora, sino consentir en una rebaja de su aura y resignarse a ella. Los acontecimientos han aminorado la condición autorial y la han rebajado a la de mero testimoniador que relata aquello de lo que ha sido testigo para conjurar su olvido. Quienes han sufrido destierros, han presenciado el levantamiento de campos de concentración y genocidios, y conocen los males de las guerras y el peligro de los totalitarismos no pueden tener otra alternativa estética que incorporar de alguna forma su experiencia a su obra o bien condenarla a la falsificación. Han sufrido un menoscabo en su poder social ante el empuje de los ejércitos, pero no deben, bajo ninguna razón, renunciar a ejercer su autoridad haciendo uso de la reflexión pública a través de su obra de creación.

Tal responsabilidad es, en cierto modo, una condena, la de restringir su escritura a la condición de alegato, y su estatuto al de periodistas, amanuenses o escribas, estratos inferiores del arte, lejos de la condición cuasi divina del creador y manteniendo la independencia de pensamiento de la que deriva su autoridad pública. Tal como Aub la proclama en su artículo, la literatura se torna utilitaria: sirve de elucidario para sacar de la inopia a las clases rectoras del presente y del futuro, desprovistas de la revelación que ha supuesto la experiencia histórica del mal para quienes la han padecido.

Hay que hacer hincapié en que el texto de Aub, al igual que los de Ludwig y MacLeish, focaliza su atención en las implicaciones ideológicas que sobre la figura autorial tienen los textos que se ven obligados a producir. Los tres abstraen la cuestión puramente formal, lo que nos permite hipotetizar que la responsabilidad por la que abogan no implica la formulación de una retórica determinada, de un modelo de escritura en el que se canalice su apuesta por el realismo. El foco está puesto sobre la actitud del escritor; sobre su lugar en el mundo y la coherencia entre este y su escritura. En definitiva, Aub aboga por una nueva literatura ilustrada que cobra un sentido educativo y cuyo valor último reside en el valor de verdad que ayuda a revelar para que su experiencia no se pierda en el olvido y sirva de advertencia a futuras generaciones. Esta perspectiva es, en gran medida, representativa de la comunidad republicana española en México. Juicios análogos son, de hecho, recurrentes en la prensa del exilio en ese país, en el que los escritores exiliados mantu-

vieron una considerable cohesión en torno a su labor de resistencia frente a la dictadura franquista y el fascismo internacional, y la llevaron a la práctica a través de una ingente producción de libros, revistas, planes editoriales y de otras acciones culturales.

Distinto, al menos parcialmente, es el caso de Argentina. Allí, la publicación del ensayo manifiesto de MacLeish «Los irresponsables» tuvo una gran repercusión entre la comunidad del exilio español. Exiliados como Guillermo de Torre (1941) y Ángel Ossorio y Gallardo (1943) publicaron reseñas en las que comparaban explícitamente los distintos sentidos de las denuncias de traición por los intelectuales hechas por MacLeish y por Benda en sus respectivos trabajos con más de una década de diferencia. En sus juicios, se evidencia una renuencia mucho más clara que la de Aub a separarse de la condición clerical del escritor que, siguiendo a Benda y Ortega, había caracterizado a la intelectualidad burguesa española de los años veinte y treinta.

En Buenos Aires, la noche del 14 de julio de 1941, la tertulia de la revista *Sur*, en casa de Victoria Ocampo, se dedicó a discutir el texto de MacLeish. Participaron en la discusión, entre otros, Patricio Canto, Carlos Alberto Erro, Roger Caillois, María Rosa Oliver, Pedro Henríquez Ureña, Eduardo González Lanuza, Carlos Cossío, Angélica Mendoza, Germán Arciniegas y la propia Ocampo. También dos españoles exiliados en Argentina: Francisco Ayala y Lorenzo Luzuriaga. El elenco es muy representativo de la órbita de *Sur*: miembros de una intelectualidad burguesa, progresista y antifascista, cosmopolita y academicista. Por entonces, acababa de publicarse una temprana traducción de *The Irresponsibles* en la revista *Universidad*, de la Universidad Nacional del Litoral, en cuyo comité figuraba Francisco Ayala. El texto formaría parte, también, de una recopilación de ensayos de MacLeish que publicó, el año siguiente, la editorial Losada, a la que también estaba vinculado Ayala, dentro de la colección Cristal del Tiempo.

En aquella velada, cuyas intervenciones fueron transcritas en el número de agosto de 1941 de la revista, Ayala sostenía un punto de vista que después desarrollaría en su libro *Razón del mundo*. Para él, las actitudes acusatorias de MacLeish

supervalorizan las posibilidades del intelectual e incluso su propia misión en la sociedad. El reproche que se ha hecho a los intelectuales de no haber sabido

salvar al mundo de la catástrofe en la que está a punto de naufragar, tiene como supuesto tácito, a mi modo de ver, una posición idealista, una posición según la cual lo que mueve la historia es el pensamiento humano, son los valores del espíritu (Ayala en AA. VV. 1941: 104).

Ayala entiende que la repercusión histórica de las ideas del escritor es escasa, si no nula, ante la efectividad del *hombre de acción*, el político, y de sus medios. Tales juicios parecen ser rescoldos de su viejo orteguismo y de una posición común entre los miembros de la intelectualidad liberal en la España anterior a la guerra. Consiguientemente, Ayala es escéptico ante los efectos prácticos y concretos de las aportaciones que los escritores puedan hacer en el campo político o social. Para justificar estos juicios, Ayala procede a una lectura parcial de la fuente comentada. Si se observa con atención el texto de MacLeish, se descubre que, al igual que Aub o Ludwig, cuando apela a la responsabilidad del escritor, no coloca en sus manos ninguna potencialidad redentora. Por responsabilidad, MacLeish entiende más bien la obligación moral de anudar su imagen pública a una causa y participar en una lucha colectiva sin necesidad de situarse en una posición superior. Nuevamente, la imagen aristocrática de la intelectualidad que había representado Ortega halla eco en las palabras de Ayala, que ignora posiciones de izquierdas sobre la comunión entre el escritor y el pueblo.

La dicotomía semántica de la palabra *responsabilidad* —como obligación y como capacidad— contribuye a la confusión. Es una diferenciación análoga a la que hay entre autoridad y poder. En este punto, resulta de interés ver cómo se contraponen los juicios de Ayala y Aub. Para Ayala, cualquier movilización del intelectual en favor de una causa histórica asume como axioma el poder casi mágico, idealista, de la razón y la palabra. Al no verificarse las consecuencias de este poder simbólico ante el poder fáctico, el escritor puede desembarazarse de compromisos y exculparse de dejadez o de neutralidad. Hay en este posicionamiento una notable dosis de escepticismo: no es responsabilidad del escritor enfrentarse a la violencia porque no está en su mano la posibilidad de vencerla. Para Aub, en cambio, aun reconociendo que son escasas las posibilidades de vencer el mal, en la posibilidad de comunicarse libre, abiertamente con un público, reside un imperativo moral de defender la razón y los valores humanos.

El ensayo de Ayala *Razón del mundo* —subtitulado *Un examen de conciencia intelectual*— ahonda en esta idea de la responsabilidad del intelectual a la luz de la experiencia de las guerras recientes —española y mundial—. Se enuncia en la «Introducción», en la que cita, como fuente más directa a Julien Benda y dialoga polémicamente con MacLeish. Ayala renuncia a valorar la actitud de los intelectuales en el presente y opta por llevar a cabo un estudio sistemático de su función. Frente a la inculpación ejercida por MacLeish, Ayala abunda en los argumentos sobre la incapacidad de los intelectuales ante los turbiones de la historia:

Si el mundo está dejado de la mano de Dios, los intelectuales son los primeros en sufrir las consecuencias de ese abandono espantoso. Antes de atacarlos en sus vidas concretas, ya el desbarajuste de la situación los hiere en su condición misma de intelectuales: el pensamiento queda paralizado, sumido en la contradicción y el desconcierto, caído en una rara esterilidad, cuando no suplantado por un ficticio razonar a impulso de los estímulos suscitados por el espanto. ¿O acaso se cree que la infertilidad intelectual de nuestros días se debe a negligencia, o a un malvado capricho de los intelectuales? No es sino que la crisis destruye los supuestos mentales sobre que se venía elaborando la cultura, y hay que aguardar a que, en el curso de la crisis misma, se produzca la coyuntura de factores capaz de condicionar o determinar acaso un pensamiento nuevo, un nuevo sistema de principios y de valores sobre el que se reorganice nuestra existencia, y sobre el que se asiente la producción intelectual que pudiera llamarse normal. [...] No es una simple cuestión de voluntad. La producción de un pensamiento capaz de orientar a la sociedad caída en crisis no depende de los intelectuales (1944: 108).

Para Ayala, el intelectual no es ni debe ser productor de cambios, ni alumbrador de conciencias, sino que su obra debe interpretarse como un síntoma, consecuencia de un clima dominante. Su planteamiento es claro: allí donde MacLeish acusa de *irresponsabilidad*, Ayala, siguiendo a Benda, responde que el escritor es incompetente. La historia, las injusticias, la violencia política son ajenas a las competencias del escritor y al alcance de su obra. Ser consciente de ello no convierte a un escritor en irresponsable, sino que evidencia su realismo. Es una posición opuesta a la de Aub, quien asume que la responsabilidad no es eludible. Para él, no se trata de calcular cuántas posibilidades tiene un escritor de enfrentarse a la historia y a su constante generación de

víctimas y de vencedores. La propia historia, consecuencia del «turbión metafísico» previo, los ha arrancado de cualquier posibilidad de neutralismo; ha suprimido cualquier perspectiva de observación externa y los ha introducido como víctimas —reales o virtuales— en el campo de la historia: es su propia palabra libre la que está en riesgo y debe ser defendida.

Esta distinción se puede entender a la luz de la fractura que, durante la guerra española, se había producido entre intelectuales combatientes por un lado y, por el otro, un antifascismo más intelectualizado que observaba la contienda desde fuera de España. Fueron debates y controversias como las que enfrentaron a José Bergamín y Victoria Ocampo o a Antonio Sánchez Barbudo y Guillermo de Torre, por poner solo dos casos conocidos. Al igual que Ludwig o Aub, los jóvenes escritores que permanecieron en España reaccionaron con energía ante cualquier posición de tibieza, propia de lo que dieron en denominar «intelectualidad burguesa». Sirva como ejemplo de ello el iluminador artículo que, en plena guerra, publicó María Zambrano con el título «La libertad del intelectual»:

El asco del intelectual —del intelectual típico— por la masa, el apartamiento de la vida y su impotencia para comunicarse con el pueblo es un fenómeno que únicamente se entiende pensando en la situación social aún más que en la ideología del intelectual. Esta situación es la de su pertenencia a la burguesía, que le apartaba de los problemas vivos y verdaderos del pueblo y le encerraba dentro de un círculo restringido y limitado de preocupaciones, cada vez más indirectas y alejadas de la realidad, cada vez más para «minorías», previamente escogidas, donde no era posible ningún avance efectivo. Encerrados en esta tela de araña, su afán de libertad tenía que resultar falso, candorosamente falso en su comienzo y alevosamente hipócrita al correr el tiempo (1936: 2).

Aquellas palabras se publicaban en septiembre de 1936. Son contemporáneas, por tanto, de las de Emil Ludwig que citaba al comienzo y, en ambos casos, vienen a decir que la amenaza del totalitarismo fascista destruye toda ilusión de escritor individualista, abstraído de la historia material y concreta, y ajeno a la suerte de una comunidad. «Sólo se justifica y vivifica la inteligencia cuando por sus palabras corre la sangre de una realidad verdadera. Pero la verdad es siempre cosa para todos los hombres, por lo menos de muchos, para llegar a ser de todos», dice Zambrano (1936: 2).

Un año después de *Razón del mundo*, Aub publica en México su *Discurso de la novela española contemporánea*, en el que inserta, de forma literal, el texto de «El turbión metafísico». Como su título indica, no se trata de un mero recorrido por autores, movimientos, obras y grupos, sino que contiene una tesis en la que Aub carga contra las derivas antirrealistas, antipopulares e irracionistas que habían llegado a ser hegemónicas en la novela española reciente. En Ortega y su influencia está, para Aub, la clave de la corrupción del arte de la novela, corrupción que es indisolublemente estética e ideológica. Hasta tal punto lo entiende así que el capítulo 4 se intitula «Fantasmas de la novela y hoyanca de la generación del 31» y Aub lo inicia con el epígrafe «La culpa fue de Ortega». La explicación de la doctrina de Ortega sobre la novela queda encuadrada dentro de una tendencia, de una narración coherente a partir del subjetivismo iniciado por los escritores de la generación del 98: «Con ello se cerrará la dramática afirmación subjetiva y estética planteada en España por la generación del 98. El estilo vendrá a ser el mundo y su representación. Con lo cual la realidad pierde definitivamente —por el momento— sus contornos para recrearse, no en la imaginación consciente, sino en la expresión, sin límites para lo arbitrario» (1945: 76).

A lo largo de la década de los cuarenta, las notables diferencias sobre la responsabilidad del escritor entre Aub y Ayala se fueron matizando. A ello ayudó la masiva difusión de la obra de Sartre en la posguerra mundial. Las editoriales Sur y Losada tradujeron enseguida sus obras. Ayala vio en el cambio del Sartre existencialista al Sartre comprometido una interpelación tan relevante como la que había sido MacLeish unos años antes. Se ve, por ejemplo, cuando reseña la novela de Elio Vittorini *Uomini e no*, de 1948, en la que explicita su posición:

Esa cuestión acerca de la independencia o el enrolamiento del escritor que tanto se ha venido discutiendo en los últimos decenios, reducida por lo común a términos de literatura «esteticista» —el arte por el arte, con su implicación de «torre ebúrnea»— o, por contra, literatura «social», proletaria y aun partidaria, ha sido sacada recientemente del claro aunque falso dilema por el planteamiento de Sartre, cuya fórmula, sin embargo, me parece desdichada en extremo. Predicar el *engagement* del escritor es algo que ha de sonar en los oídos habituados a aquella simple contraposición como si se estuviera exhortando a tomar partido y cumplir la tarea literaria dentro de consignas impuestas por las autoridades políticas;

a enrolarse y aceptar una obediencia. Cuando, en verdad, el *engagement* de [sic] que habla Sartre se remite a su concepción filosófica, y supera el dilema victoriosamente, restituyendo al hombre de letras su dignidad, que no es otra, ni más ni menos, que la dignidad del «hombre», la del hombre en su esencia y plenitud, bien que aplicada para él a su propio ejercicio profesional. Ese *engagement* no es, en definitiva, sino el uso de la libertad, la asunción de las responsabilidades de la vida, el compromiso ineludible con la vida misma, todo lo contrario, en fin, de la abdicación, abnegación y renuncia del enrolamiento consecuente (1972: 1269-1270).

De forma expresa, Ayala parece manifestarse aquí en contra de una literatura deshumanizada, lo cual es una forma de asumir una responsabilidad —«asumir las responsabilidades de la vida»— desde la independencia respecto de cualquier alineamiento político. En estos años, Ayala declara en varias ocasiones algo que antes había eludido y que ilumina la emergencia de un cambio, o al menos, de un matiz, respecto de sus posiciones previas: como escritor no se puede escribir como si no hubieran pasado una guerra civil y una guerra mundial, holocaustos y exilios, mutación para la que puede hipotetizarse la influencia sartriana. En este sentido, el proemio a *La cabeza del cordero*, fechado en abril de 1949, es muy claro:

¿Quién no recuerda la tónica de aquellos años?, aquel impávido afirmar y negar, hacer tabla rasa de todo con el propósito de construir —en dos patadas, digamos— un mundo nuevo, dinámico y brillante. Se había roto con el pasado, en literatura como en todo lo demás; los jóvenes teníamos la palabra: se nos sugería que la juventud, en sí y por sí, era ya un mérito, una gloria; se nos invitaba a la insolencia, al disparate gratuito; se tomaban en serio nuestras bromas, se nos quería imitar... El balbuceo, la imagen fresca, o bien el jugueteo irresponsable, los ejercicios de agilidad, la eutrapelia, la ocurrencia libre, eran así los valores literarios de más alta cotización (1949a: 8).

En esta evocación resuena aquella caduca edad de oro de la que hablaba Max Aub en «El turbión metafísico». Implícitamente, se reconoce un pecado de ingenuidad, de fatuidad y de inanidad, en el que, sin llegar a tales extremos y con muchos matices, hace eco aquel «La culpa fue de Ortega» que Aub había proclamado en su *Discurso de la novela española contemporánea* de 1945. El tiempo verbal utilizado implica a un pasado cerrado en el que «se ensombre-

ció aquella que pensábamos aurora con la gravedad hosca de acontecimientos que comenzaban a barruntarse y yo por mí, me reduje al silencio». «Vino, pues, la Guerra Civil y, para las letras, la dispersión o el aplastamiento» (Ayala 1949a: 10), sigue narrando.

Consecuencia de los nuevos enfoques es su obra narrativa de este final de la primera década de la posguerra, en vísperas de su traslado a Puerto Rico, compuesta por los cuentos de *Los usurpadores* y de *La cabeza del cordero*. Al final del proemio antes citado, Ayala revela haberlos escrito como fruto de una necesidad surgida de la experiencia: «responden, como se ve, estas nuevas invenciones literarias mías a la experiencia de la Guerra Civil». Dicha necesidad se sintetiza en el desempeño de la función de usar la experiencia para «alumbrar» —por tomar el término usado por Aub— a esas «capas de poder» que no pueden distinguir lo auténtico. En el caso de Ayala,

[n]os ha tocado a nosotros sondar el fondo de lo humano y contemplar los abismos de lo inhumano, desprendernos así de engaños, de falacias ideológicas, purgar el corazón, limpiarnos los ojos, y mirar al mundo con una mirada que, si no expulsa y suprime todos los habituales prestigios del mal, los pone al descubierto y, de ese modo sutil, con solo su simple verdad, los aniquila.

Esta verdad acendrada en un ánimo sereno después de haber bajado a los infiernos constituye, de por sí, literariamente, una orientación, y un saber *qué*, que faltaba lamentablemente cuando la gente sabía demasiado bien *cómo*; una orientación, digo; que el logro dependerá de las facultades y fortaleza espiritual de cada uno. Yo, por mí, he sentido el apremio de dar expresión artística a aquellas graves experiencias, y me he puesto a hacerlo con una gran seguridad interior, con la misma firme decisión que antes, en tiempos turbios, me hizo eludir la tarea literaria en su aspecto creador (1949a: 17).

Ahora sí se escribe desde esa primera persona que obstinadamente había sido omitida en textos previos y que conlleva una reivindicación autorial de la legitimidad de quienes han vivido tiempos turbios y deben, por su condición de escritores, desvelar a quienes los desconocen, su último sentido.

Este texto coincide con otro publicado apenas unos meses antes en la revista mexicana *Cuadernos Americanos*, en cuyo título Ayala reincide en esa primera persona del testigo: «¿Para quién escribimos nosotros?». Es una lúcida reflexión acerca de la escritura de posguerra. El «nosotros» se refiere a

los escritores españoles, tanto quienes han quedado dentro de España como quienes se han exiliado. Buen conocedor de la literatura peninsular de posguerra, Ayala constata la imposibilidad bajo el franquismo de una literatura que dé cuenta de la realidad:

Mas ¿quién osa ahí expresar realidad alguna? ¿qué escritor hay capaz de hablar a la nación? Orondos, los que nada tienen que decir dan rienda suelta a la pluma majadera, y explayan a sus anchas la nonada; solo ellos están en su elemento y expresan, aunque sin pretenderlo, la ambiente realidad al exteriorizar su vacío. Y quien, entretanto, apremiado por su personal intimidad, tome la pluma para comunicar algún pensamiento o sentimiento original, tendrá que hacerlo, mediante recelosos desvíos, escribiendo con la cara vuelta... (1949b: 38).

Ante tal situación en la que se ve sumida la literatura española bajo el nuevo régimen, la literatura del exilio se ve obligada a asumir una responsabilidad: la de decir lo que está callado en la España aherrojada, aun a pesar de la quiebra de la comunicación con su público. Vendría a ser algo parecido, con palabras de Aub, a erigirse en «periodistas alumbradores».

Si los textos de Ayala a fines de la década de los cuarenta muestran una evolución, también el pensamiento de Aub se va matizando con el paso de los años. «¿Para quién escribimos nosotros?» se publicó en el número de enero-febrero de 1949 de *Cuadernos Americanos*. En el siguiente número de la revista, el de marzo-abril, Max Aub publica una carta abierta a Roy Temple House, fundador y director de la revista *Books Abroad*. En ella, relativiza, casi niega, su vinculación con el existencialismo sartreano anterior a 1947. Le achaca, en contra de lo que después quiso Sartre, los males propios de la literatura irresponsable: la deshumanización, la desrealización de lo humano; irracionalismo, subjetivismo, idealismo, nihilismo, irresponsabilidad, metafísica..., marbetes que se conjugan en una misma estética, y que habían sido para Aub los culpables de la falta de conciencia y de responsabilidad de la literatura española desde la crisis de fin de siglo. Y aclara nuevamente su punto de vista:

Me siento mucho más ligado a otro movimiento de las letras contemporáneas, más claro y normal —y, si usted quiere, heroico— en el que no hay diferencias geográficas ni políticas, donde se encuentran gentes sólo dispares en la apa-

riencia, como lo son, por ejemplo: Hemingway, Malraux, Ehrenburg, Koestler, Faulkner, O'Neill. Gentes que, desde luego, a pesar de sus esfuerzos, no pueden pasar de reflejar la época. Con fe distinta, pero con fe. Un poco al modo de los cronistas de la Alta Edad Media, que tampoco debían ver muy claro el futuro. Creo que el valor del hombre está en la relación de él y las cosas, y no en él y en las cosas. Es decir, que lo único que cuenta para mí, es la síntesis. Que, al fin y al cabo, es la inteligencia, la dignidad que acerca el hombre al hombre. Y si se empeñan en hacerme existencialista, séalo de esa cuerda (1949b: 55).

Se trata de una literatura responsable aunque escéptica, una literatura que manifiesta una fe humanista muy relativa, pero necesaria para garantizar la dignidad de la persona. Para realizar la vinculación entre responsabilidad, literatura y memoria, Aub recupera la imagen de los cronistas medievales, a la que ya había recurrido en «El turbión metafísico», pero aboga ahora por un tipo de misión más general, menos derivada de coyunturas particulares y, por eso, más trascendente y perdurable en el tiempo. Si, en Ayala, la evolución había llevado el signo de una progresiva asunción de responsabilidades derivadas de la experiencia vivida, en el caso de Aub, se trata de una relativización del caso concreto —guerra de España, derrota, campos de concentración, exilio— para asumir una condición más universal, que aborde valores universales para conjurar enemigos también universales, como el mal, la violencia y la injusticia. Su declaración estética termina así:

O la historia tiene sentido, o no lo tiene. O el hombre, por el hecho de serlo, tiende y va hacia su fin por medio del progreso, o, por el contrario, las generaciones se siguen sin fin y sin fin alguno. Creo, con toda razón, en lo primero, base indestructible de mi optimismo y de mi repudio de esa filosofía existencialista que tuvo tantos capitanes y a Spengler por profeta. Creo, lo repito una vez más, en el progreso, en el arte y en la amistad. Hubo muchas épocas en la historia en que el hombre no sabía hacia dónde caminar; no por eso dejó de andar y ver, ni de contar lo que veía para que sirviera a los demás. No importa que el horizonte esté hoy cerrado; ya amanecerá. El hombre es cada vez más rico de pasado, las catástrofes son eventuales y el afán de justicia, eterno (1949b: 60).

Max Aub y Francisco Ayala, notablemente distanciados al comienzo de sus exilios en torno a la cuestión de la responsabilidad del escritor, fueron acercando sus posiciones y matizando sus divergencias a lo largo de la prime-

ra década de destierro. Es algo común a muchos escritores del exilio: la extensión de la posguerra y la creciente incertidumbre en torno al regreso tienden a suavizar diferencias. Con los años, la autoidentificación como escritores en los márgenes del sistema nacional incrementa la cohesión de su pensamiento en torno a la asunción de sus obligaciones hacia la causa del humanismo y la libertad. Ambos han atravesado una profunda crisis en la que han sometido a revisión —revisión de urgencia, provisional— una experiencia traumática y han llegado al convencimiento de que su experiencia solo puede adquirir sentido a través de la escritura y de la independencia intelectual, que solo se justifican cuando se ejercen. Las antiguas confrontaciones entre vanguardia estética y vanguardia política, entre literatura deshumanizada y literatura de avanzada quedan por fin superadas en una síntesis impuesta por los hechos.

Todo ello se ha desarrollado en un contexto de alejamiento de su público, de su medio intelectual y de su nación. También en contacto estrecho con la intelectualidad americana, en países —Argentina y México— en los que la vida intelectual era muy diferente y donde las comunidades del exilio divergían en su fisonomía y cohesión. Súmense a ello las diferencias de carácter, de ideología y de inclinación estética entre Aub y Ayala. Pero la incidencia de estas variables ha tendido a difuminarse. Este hecho permite plantear la hipótesis de que el exilio literario, como posición intelectual, llevó a sus miembros a una progresiva coincidencia, más allá de las muchas disputas y controversias personales, una vez enfriados los ímpetus de la primerísima posguerra y estabilizado el régimen que los había expulsado del país, igualándolos en su condición de exiliados perpetuos.

BIBLIOGRAFÍA

- AA. VV. (1937): *XIV Congreso Internacional de los P.E.N. Clubs, 5-15 de septiembre de 1936: discursos y debates*, Buenos Aires: G. J. Pesce y Cía.
- (1941): «Debates sobre temas sociológicos. Comentario a “Los irresponsables”, de Archibald Mac Leish [sic]», *Sur*, 83 (agosto), 99-126.
- AUB, Max (1943): «El turbión metafísico», *El Socialista*, 18 (diciembre), 6.
- [1943] (1968): *Campo cerrado*, Xalapa: Universidad Veracruzana.
- (1945): *Discurso de la novela española contemporánea*, Ciudad de México: El Colegio de México.

- (1949): «Una carta», *Cuadernos Americanos*, 43.2 (marzo-abril), 53-61.
- AYALA, Francisco (1944): *Razón del mundo. Un examen de conciencia intelectual*, Buenos Aires: Losada.
- (1949a): *La cabeza del cordero*, Buenos Aires: Losada.
- (1949b): «¿Para quién escribimos nosotros?», *Cuadernos Americanos*, 43.1 (enero-febrero), 36-58.
- (1972): *Obras completas. Los ensayos. Teoría y crítica literaria*, Madrid: Aguilar.
- MACLEISH, Archibald (1941): «Los irresponsables», *Universidad*, 9, 179-194.
- OSSORIO Y GALLARDO, Ángel (1943): «La trahison des clerics», *Cuadernos Americanos*, 9.3 (mayo-junio), 17-21.
- SCHUMPETER, Joseph [1943] (2003): *Capitalism, Socialism and Democracy*, London: Taylor and Francis.
- TORRE, Guillermo de (1941): «¿Cuál es la traición de los intelectuales?», *El Nacional* (Ciudad de México), suplemento cultural (14 de diciembre), 3.
- ZAMBRANO, María (1936): «La libertad del intelectual», *El Mono Azul*, 3 (10 de septiembre), 2.

EL COMPROMISO DE LA RESPONSABILIDAD EN GUILLERMO DE TORRE

Domingo Ródenas de Moya

Universitat Pompeu Fabra (Barcelona)

Orcid: <<https://orcid.org/0000-0002-3217-6698>>

En mayo de 1961 el joven marxista Francisco Fernández Santos envía a Guillermo de Torre su ensayo *El hombre y su historia*, uno de cuyos capítulos se dedicaba a «Literatura y compromiso». El libro lo había publicado Fernando Baeza en su editorial Arión y lo había hecho en su integridad, sin acatar los cortes que había ordenado la censura. Las señas en Buenos Aires se las ha dado Dionisio Ridruejo, prologuista del volumen, que lleva años en diálogo fructífero con Torre, un diálogo del que ha surgido el proyecto de El Puente (primero revista nonata y luego la célebre colección en Edhasa) y también su importante *Escrito en España*, que tiene entonces en el telar y que Torre le publicará meses después en Losada. Fernández Santos se muestra lisonjero con el exiliado: «Para nosotros, jóvenes escritores españoles, usted es uno de nuestros mayores, uno de nuestros guías literarios»,¹ razón por la que le gustaría mantener el contacto con él. Del antiguo vanguardista le ha hablado Julián Gorkín, con el que colabora en los *Cuadernos del Congreso por la Libertad de la Cultura*, y antes, en España, Juan Fernández Figueroa, el director de la revista *Índice*, de la que Fernández Santos había sido redactor jefe. Este sabía, pues, a quién se dirigía.

Eso explica que en su carta se extienda en consideraciones sobre lo esencial que resulta para la gente joven pasar por encima del gran vacío provoca-

DOI: https://doi.org/10.31819/9783968696393_005

¹ La carta se encuentra en el archivo Guillermo de Torre de la BNE, mss. 22822/64/1.

do por el franquismo manteniendo el diálogo con los exiliados. En primer lugar para paliar el pecado de *autoctonía* intelectual y artística creyendo que «están inventando todo desde el principio y que nada tienen que recibir como lección de sus mayores —ocurre esto sobre todo entre los novelistas del llamado realismo social, que caen fácilmente o en una presunción ideológica bastante hueca o en un *judanovismo* larvado, peor quizá que el oficial». Cree que hay que acabar con el «nihilismo rebelde» propio del estado de inmadurez de la juventud y en ese combate los exiliados tienen mucho que enseñar. En este punto, Fernández Santos no puede evitar acordarse de la polémica de Torre con Juan Goytisolo a propósito del manifiesto de este a favor de una literatura nacional popular, puesto que frente a la posición condenatoria y superficial del novelista, la del crítico se le antoja «ponderada y justa», mostrando la vía de un intercambio fecundo.

Sin embargo, Torre, que agradeció el envío, tiene sus motivos de queja. Se lamenta de que Fernández Santos no conozca su ensayo *Problemática de la literatura* (1951), y no a causa de su ignorancia, sino de la espesa «cortina de incienso» de la dictadura. Con ánimo de proseguir la conversación, apunta uno de sus escrúpulos respecto a los jóvenes escritores (sobre todo poetas) españoles: que «en su sanísimo propósito de libertarse de las coerciones españolas, corr[a]n el riesgo de pasarse al otro extremo que también es coercitivo». Era el mismo temor que había compartido unos meses antes, en octubre de 1960, con Josep Maria Castellet, comentando su resonante antología *Veinte años de poesía española (1939-1969)*: que Celaya y otros poetas sociales, «con la intención de buscar liberaciones totales» no estén «preparando otros encierros aún más penosos y asfixiantes».² Su esperanza de que

esa gente de buena fe acierte a dar con tiempo un golpe de timón, reaccionando contra embaucamientos e ingenuidades, propias de quienes solo ven el mundo con anteojeras o por un agujero —aunque esto no sea enteramente culpa de ellos sino de la falta de aire que soportan para la libre circulación y discusión de las ideas. Porque una cosa es la literatura comprometida y otra la literatura (o pseudoliteratura) dirigida.

² BNE, archivo Guillermo de Torre, mss. 22821/21/13.

Una distinción esta que, como veremos enseguida, se remonta a 1935, en un contexto político tan convulso como diferente, pero que había expuesto con todos los distinguos del caso en la tercera parte de *Problemática de la literatura* (1951: 149-186).

El libro había abordado la cuestión más general de la crisis de la literatura en el siglo xx y, en efecto, no había circulado en España ni, en consecuencia, había tenido incidencia en el reiterativo debate local sobre el compromiso literario. Torre resumía en esa obra treinta años de reflexión y análisis sobre la literatura contemporánea y trazaba una sintomatología de su condición crítica o, por decirlo de otro modo, de los indicios y las causas de su aparente anemia y debilidad. Entre estas, el auge del irracionalismo, por ejemplo en dada y después en el surrealismo; o la experimentación lingüística a ultranza, como en el lettrismo de Isidore Isou. Aunque el ataque a la literatura al que concede más importancia es aquel que coarta o aliena la libertad del escritor y lo transforma en un servidor o un apóstol de la causa última de transformar la realidad. Esta reducción de la obra a instrumento de un fin político estima que vulnera su autonomía estética y, al acentuar su valor ideológico, degrada su valor literario. Torre es bien consciente de que el artista no puede anestesiarse moral y políticamente, pero su reacción ante la injusticia social o los desequilibrios del mundo debe manifestarse no *con* su obra, sino *desde* su obra. Sus razones ocupan muchas páginas, pero hacia 1960, cuando escribe a Castellet habiendo publicado ya una segunda edición de *Problemática de la literatura* (1958), pudo sentir que tales razones las había escrito sobre el agua, cuando menos por lo que respecta al eco que habían tenido en España, que era donde de veras quería ser leído.

En 1963, por fin, Fernández Santos lee el ensayo —se lo presta Juan Andrade— y lo considera «magnífico, uno de los mejores que he leído sobre el tema». Gracias a él ha «podido ver mucho más claro en estas cuestiones que tanto me interesan», en especial en ese momento en que prepara «un largo ensayo sobre problemática marxista de la literatura, pensando en atacar teóricamente el realismo “semi-jdanovista” en que hoy se basa, más o menos conscientemente, buena parte de la joven literatura española».³

³ BNE, archivo Guillermo de Torre, mss. 22822/64/1.

Para entonces ya ha hecho Torre un intento de difundir su pensamiento en España aprovechando una sugerencia de Juan Marichal, que medió con Carlos Barral para que este aceptara en la Biblioteca Breve de Seix-Barral una antología de ensayos suya: *La aventura estética de nuestra edad*. Salió a comienzos de 1962, unos meses después de que, en la misma colección, Marichal editara una compilación póstuma de su suegro Pedro Salinas bajo el oportuno —y algo engañoso— título de *La responsabilidad del escritor*. En el prólogo Marichal da cuenta de las procedencias y justifica el título apuntando, obviamente, a la actualidad del asunto. La justificación, sin embargo, no es baladí, porque se basa en que el tema central del Salinas ensayista, su preocupación obsesiva, había consistido en delimitar «las obligaciones y las responsabilidades del poeta cogido entre la espada y la pared» (1962: 11), dice citando palabras del autor en un ensayo en el que defendía, precisamente, no la literatura de mayorías sino a las minorías literarias. De ahí que cuando Marichal alude a «esta hora de España, cuando los jóvenes escritores buscan noblemente el camino de su deber» y «tratan de fijar ante sí mismos y ante los demás sus responsabilidades profesionales» (11), su sugerencia de que las reflexiones de Salinas «pueden ser particularmente útiles» (11) opera tácitamente como una puesta en cuestión de la doctrina que supedita la obra a su función social y política.

En un desajuste de programación editorial, el libro de Torre, que fue posterior, salió con un número de colección anterior al de Salinas: el 160 frente al 162 de su viejo amigo. En este caso, el título pertenecía al autor (el primer título iba a ser *Cosecha crítica*) y, en paradoja inversa a la de Salinas, en su interior no solo se hablaba de la «aventura estética» moderna, sino que se dedicaba el capítulo más largo del volumen, el III, a examinar el problema del compromiso y la responsabilidad de los escritores. Su título, «Problemática de la literatura», dejaba clara la procedencia, aunque no lo indicaba en ningún momento. Se trataba de la tercera parte del libro homónimo de 1951, acrecida con las conclusiones del mismo y, sobre todo, con el artículo «Literatura y crisis», aparecido en *Papeles de Son Armadans* en marzo de 1957, aquí retitulado «Alcance», al que volveré más adelante.

En esas sesenta páginas sintetizaba Torre, para los lectores españoles, cuanto había dicho sobre la relación conflictiva entre el escritor y la política. Y no eran reflexiones suscitadas únicamente por la doctrina del *engagement*

sartreana, sino suscitadas por su experiencia a lo largo de tres decenios históricamente agitados —por no decir trágicos—, desde 1920 hasta 1950, y en contextos políticos (desde la dictadura primorriverista al electrizado campo político de la República, desde la guerra civil y el exilio hasta las sucesivas dictaduras argentinas culminadas con el régimen de Perón) que habían ido modulando su esencial defensa de la irrestricta libertad intelectual y de la imaginación creadora. Esas reflexiones llegaban a España, en 1962, con más de diez años de retraso, pero lo hacían a un medio intelectual que seguía encharcado en el pleito entre compromiso y formalismo desde una visión lúgubre y reductivamente dualista de la literatura moderna. Solo un año y medio después se celebraba en el Hotel Suecia de Madrid el Coloquio sobre Realidad y Realismo y es bien conocida la opinión que Mary McCarthy transmitió a Hannah Arendt sobre los jóvenes escritores españoles que participaron en el encuentro: «muy simpáticos, conmovedores y provincianos. Para ellos la literatura moderna se resume en un combate entre el realismo socialista y el *nouveau roman*. Lukács, aprendido a través de Lucien Goldmann, era su Tomás de Aquino, y sus discursos fueron sumamente escolásticos» (1998: 197). Mientras escribe a su amiga, McCarthy oye que alguien, en español, habla «de “responsabilidad social” y “Carlos Marx”. Es muy divertido y a la vez triste» (196). Torre, seguramente, hubiera expulsado de esta última frase la diversión.

Después de *La aventura estética de nuestra edad*, Torre no abundará en el tema más que en forma de epítome o recordatorio de lo ya expuesto. Es lo que sucede en el capítulo sobre el existencialismo en su *Historia de las literaturas de vanguardia* (1965), donde dedica un breve epígrafe a la cuestión. Ahí da la razón a Sartre en su historización o *situación* del escritor y la obra, también en reconocer que todo escrito, con independencia de la voluntad del autor, posee un sentido en el contexto de su época, de donde se deriva una insoslayable responsabilidad, razón esta por la que Torre prefiere hablar de «literatura responsable». Y, sin embargo, precisa que la mejor definición de la literatura comprometida vendría dada «por aquellas obras donde el escritor es fiel a su época —sometiéndola a un proceso crítico— y donde tiende asimismo a traducir su afán de absoluto, sin engañar su lucidez relativista» (1965: 99). Fuera de estas, «aquello que suele adscribirse, erróneamente como fundamental, a la literatura comprometida, la intención moral o

política, inclusive cierto espíritu de comunión humanista, es ya secundario», porque puede «existir como resultado, en la meta, pero sin gravar su punto de partida» (100).

El problema de este gravamen de utilitarismo (de otorgar una función sociopolítica a la obra) es que al cargar en él el acento se debilita «en muchos casos» la literatura propiamente dicha. La exacerbación de este problema se da en quienes, practicando una «teleología cínica», menosprecian el arte como fin y lo «reducen a medio ancilar y tratan de convertirlo en propaganda» (Torre 1965: 100), sin reparar (o sin importarles) que el arte empieza donde la propaganda desaparece o se eleva «a un plano de invisibilidad estética». La consecuencia de todo ello es que la literatura más comprometida resulta ser la que menos se preocupa de parecerlo pero «responde más profundamente a las exigencias conjuntas del espíritu sin fechas y de la época datada», esto es, la que concilia su arraigo en el *Zeitgeist* con el reflejo de la actualidad problemática del presente. De ahí que Torre concluya con un «Sí, *ma non troppo*» a la demanda de una literatura comprometida. Un *ma non troppo* que deja fuera el sectarismo ideológico y la propaganda —formas de interés extraliterario— e implica la postulación de una literatura desinteresada pero no gratuita, porque la gratuidad equivale a superficialidad (lo denunciará respecto a las expresiones más extremas de la neovanguardia de los sesenta), mientras que el desinterés «alude a su necesidad pura: razón refleja —y no adversa— de su libertad, de su autonomía estética» (1965: 102).

Con estas palabras cerraba un epígrafe complementario del anterior, «Responsabilidad, no dirigismo», en el que quiso deslindar la literatura comprometida de la dirigida. El prurito de esta distinción podía parecer suscitado por la deriva política de Sartre desde *Qu'est-ce que la littérature?*, que, en su propósito revolucionario, lo había hecho incurrir en el conformismo de los fines inmediatos y contingentes, en la aceptación de «imposiciones recibidas desde fuera, los acatamientos —o contagios— de normas, dogmas o consignas» cuyo envoltorio filosófico —cuando se daba— no ocultaba el nombre que a Torre le parecía aborrecible: dirigismo. La diferencia entre este y el compromiso es para él meridiana: la literatura comprometida mantiene o exalta «ciertos principios, que a la vez son fines —los que van de la comunicabilidad a la trascendencia—, mientras que la literatura dirigida invierte el orden de los factores» (1965: 101), adultera taimadamente los principios

y lo supedita todo a los fines. El dirigismo tiende a infundir una «intención sectaria, un ánimo probatorio en la obra» por encima de la voluntad del propio escritor, sobrepasado o penetrado por unos poderes o unos intereses ideológicos preestablecidos y superiores.

Todas estas ideas habían ido surgiendo, como he señalado, al contacto con circunstancias históricas bien distintas que se remontan a las postrimerías de los años veinte y se vieron estimuladas por debates sucesivos a los que conviene prestar alguna atención. No debe olvidarse que Torre fue un activo militante de lo que en 1919 se llamó ala izquierda de la vanguardia artística: los jóvenes revolucionarios que propugnaban el derribo del sistema de valores estéticos heredados y su sustitución por otro que estuviera en sintonía con el mundo nuevo en el que les había tocado vivir. Torre hizo bandera de esta compenetración, preconizando la necesidad de que el artista fuera fiel a su época, leal al *aire del tiempo*, lo que era tanto como subrayar la radical historicidad de cualesquiera insurgencias estéticas y, a la vez, condenar las actitudes evasivas o escapistas de quienes apostaban por la eternidad o absolutos metafísicos. Esta convicción se remonta a 1920 y se encuentra expresada en el frontispicio de *Literaturas europeas de vanguardia* (1925: 15-17). Desde 1923, con la dictadura de Primo de Rivera, Torre, además, tuvo la experiencia directa del coste personal que la disidencia o la mera protesta política podía suponer (a él le costó pasar por la cárcel por protestar contra el destierro de Unamuno). En Buenos Aires, adonde llegó en agosto de 1927, fue testigo de cómo la injerencia de la política en el campo literario podía ocasionar graves turbulencias, como sucedió cuando el grupo de *martinfierristas* que encabezaba Jorge Luis Borges, constituidos en comité de apoyo a la candidatura a la presidencia de Hipólito Yrigoyen, pusieron en un brete a Evar Méndez. Este consideró que estaban politizando la revista de vanguardia y salió al paso en noviembre con una aclaración de principio contundente: «*Martín Fierro* declara una vez más su carácter absolutamente no-político, y mucho menos político-electoral o de comité: politiquero» (Méndez 1927), pero solo consiguió enconar el conflicto, que cavó la tumba de la revista, apuntillada por una carta de Borges en la que proclamaba campanudamente que «la religión y la política son seriedades» (Ródenas de Moya 2023: 269). Al mismo tiempo, en España, *La Gaceta Literaria*, de la que Torre —que la había cofundado con Ernesto Giménez Caballero—, seguía siendo secreta-

rio, iniciaba su encuesta sobre «Política y Literatura», cuya primera pregunta era «¿Debe intervenir la política en la literatura?» (Bassolas 1975: 195-225).

A partir de 1928, Torre asistió perplejo a la imparable fascistización de Gecé mientras, paralelamente, recibía noticias del creciente malestar contra la dictadura en España y de cómo empezaban a brotar editoriales de signo protestatario, surgidas de un núcleo de jóvenes que en 1927 habían lanzado una revista, *Post-Guerra*, donde se defendía una literatura alejada del vanguardismo eutrapélico y de la improbable pureza. Cuando uno de esos jóvenes, José Díaz Fernández, publique en 1930 el ensayo *El nuevo romanticismo*, Torre ya se sentirá interpelado en el litigio entre los partidarios de un arte neorromántico (realista, *humano* y comprometido) y quienes se mantenían leales a un arte autónomo, esencialmente formalista. En su respuesta (tardía, accidentada) a la encuesta lanzada por *La Gaceta* en el verano de ese año sobre la naturaleza y vigencia de la vanguardia, Torre no eludió los cantos de sirena de la política hacia la literatura. Aunque recalca que eran actividades «absolutamente distintas», le parecía que el artista debía estar provisto de «sensibilidad ante el fenómeno social», si bien el reflejo de tal sensibilidad en la obra era una «cuestión adjetiva, extraartística» (1930: 3). El criterio que manifiesta entonces lo mantendrá con matices en el futuro: el valor artístico de la obra es independiente del elemento político, pero la presencia de este no disminuye su dimensión estética siempre que el objetivo político no supedita el estatuto artístico de la obra, como cree que sucede en el arte proletario. Sigue pensando en 1930, como diez años atrás, que el vanguardismo genuino implica «un congruente extremismo político» y un inconformismo antiburgués, ambos puentes «de una revolución moral», pero nunca puede suponer una «afiliación sectaria o unilateral», porque eso equivaldría a amordazar o sacrificar la inteligencia. Y se refiere a dos tótems ideológicos en pugna, comunismo y fascismo, que entonces aún le parecen legítimos (en muy poco tiempo le aterrorizarán) siempre que no vejen la inteligencia.

Precisamente la incesante fuerza de captación de esas dos ideologías totalitarias preocupará a Torre desde que se reintegre a la vida cultural española en 1932, a un año de la proclamación de la República. Amigos suyos se han alineado en ambos extremos y observa cómo el campo literario se crispa y se trasladan al interior de las obras los postulados políticos de los creadores. En junio de 1935 siguió con enorme interés los debates del congreso en París

para la Defensa de la Cultura, en el que resonó la promulgación un año antes en el congreso de la Unión de Escritores Soviéticos en Moscú de la doctrina del realismo socialista. Torre tomó numerosas notas destinadas a convertirse, a petición de José Bergamín, en un análisis para la revista *Cruz y Raya*. Pero no llegó a completarlo. Quedaron apuntes y un intenso interés por el problema que afloró en un artículo para el diario *El Sol*, el 26 de enero de 1936, en el que por primera vez definió el concepto de *arte dirigido*.

El punto de partida fue la confrontación de dos libros recientes, *Position politique du surréalisme*, de André Breton, y *Pour un réalisme socialiste* de Louis Aragon, en los que veía representadas dos posiciones antagónicas, la de la literatura individual (que asocia con el arte nuevo) y la dirigida (que asocia con demasiada ligereza con el arte misonéista, esto es refractario a la experimentación). En su análisis, Breton encarna al auténtico revolucionario, en la medida en que persevera, al margen de cualquier ortodoxia partidista, en su defensa de la libertad espiritual, tarea esta de la que Aragon ha abdicado para acatar la doctrina estalinista representada por la Unión de Escritores y Artistas Soviéticos. El problema para Torre no está en la fe revolucionaria de Aragon, sino en la renuncia al espíritu crítico y al criterio individual para ponerse al servicio de la propaganda. Es la razón crítica y la libertad expresiva individual lo que Torre no acepta que se vulnere, porque en ellas y en la disconformidad sin desmayo con la realidad reside la grandeza de un escritor. Por eso suscribe la idea de Breton de que «poner la poesía y el arte al servicio exclusivo de una idea, por ella misma y por enfervorizadora que pueda ser, equivaldría a condenarlos en plazo breve a inmovilizarse; sería meterlos [el arte y la literatura] en una vía muerta» (1936).

Desdichadamente, la vía muerta fue desde julio la de la guerra civil española, que obligó a Guillermo de Torre y Norah Borges a refugiarse en París por unos meses, hasta que ella diera a luz a su primer hijo. En la capital francesa, Torre amplió su artículo de *El Sol* para enviarlo a la revista *Sur*, de la que era secretario de redacción desde su creación en 1931. El título casi replicaba el del diario madrileño, «Literatura individual frente a literatura dirigida», pero el texto se ampliaba notablemente con el relato de una charla con Breton, el escolio de *Retour de l'URSS* de André Gide, la lectura del último número de la revista *Esprit* (50, noviembre 1936), titulado «Alerte a la culture dirigée» y con las intervenciones recientes de Julien Benda y Jacques

Maritain, en particular la «Lettre sur l'indépendance» de este que Victoria Ocampo había hecho traducir en el número 22 de *Sur*. Torre transcribe unas palabras que le confía Breton:

Estamos en la hora de los enrolamientos ciegos, de las sumisiones a ultranza. Para el escritor que no se aviene a ellas, que no se resigna a hacer una dejación absoluta de su personalidad, poniéndola al servicio incondicional de un credo político, no hay sitio en Europa. Es necesario hacer profesión de fe comunista o fascista si no se quiere ser lanzado por la borda (1937a: 89).

Pregunta Breton, sabiendo de su viaje a Argentina cuando Norah dé a luz, si a Torre le parece que Buenos Aires podría ser un buen destino en caso de no concretarse la oferta de una cátedra de Filosofía que ha recibido desde México. Ese, el del exilio, parecía el destino fatal de los intelectuales refractarios al alineamiento obligatorio.

No tiene menos interés la reseña que en ese mismo número de *Sur* hace Torre de *La jeunesse d'un clerc*, las memorias de juventud que Julien Benda acababa de publicar, porque ahí corrige su antiguo menosprecio del Benda de 1927 como antimoderno. La advertencia que ya entonces contenía *La trahison des clercs* contra la servidumbre política de los intelectuales le había pasado casi inadvertida al lado de su clamoroso desinterés por lo actual. Ahora, sin embargo, con el mundo violentamente dividido entre opciones indeseables, entre comunistas y fascistas, el vaticinio de Benda cobraba una lucidez nueva y su conservadurismo estético pasaba a un segundo plano. Él ya había diagnosticado un problema que no era el de escoger un bando u otro, sino el de aceptar o no el sometimiento de la labor intelectual a un programa político, puesto que de esto se trataba. Ahora, en 1937, Torre elogia en Benda la defensa de la independencia intelectual y de la abnegada dedicación a los valores inmutables del espíritu. Eso no significaba en absoluto inhibición ante las realidades lacerantes, como la guerra civil, porque el intelectual puede involucrarse en su denuncia y solución «movido por propósitos de defender la pura razón, la justicia abstracta y supranacional» (Torre 1937b: 107), en la medida en que —y cita a Benda— «la pasión de la justicia y de la verdad no son pasiones políticas y quienes descienden al foso movidos por ellas no traicionan la noble función». La traición reside en someter los «principios indeclinables [del espíritu] a las fuerzas de lo inmediato, de la clase y de la nación». Y es que

el intelectual digno de este nombre no se resigna a «ver solamente una cara de la verdad», sino en «mantener siempre libre el juego de su espíritu para encarar simultánea o alternativamente el anverso y el reverso de una cuestión».

El artículo sobre la literatura dirigida tuvo respuesta en julio, desde la revista *Hora de España*, donde el joven comunista Antonio Sánchez Barbudo (tenía 27 años) hacía una ardorosa proclamación de fe en la «eficacia, en la necesidad de un arte de propaganda, y para ayudar a este arte que sirve a la lucha, a la guerra, debemos poner todos nuestros conocimientos y medios técnicos» (1937: 71-72). Las circunstancias desde las que escribía Barbudo, en medio de la guerra, viciaban los argumentos de la polémica, pero no por ello Torre adulteró su posición (Illescas 2006). Lo que le dolió a Torre fueron las dudas que Barbudo deslizaba sobre su lealtad a la causa republicana, siendo su republicanismo firme, activo y antiguo. Torre le escribió una carta privada para aclararle ese punto entre otros (por ejemplo, que él había sido víctima del energumenismo de ciertos revolucionarios madrileños), y Sánchez Barbudo le contestó el 8 de septiembre (cuando volvió a Madrid desde el frente) agradeciéndosela y muy satisfecho de «poder desvanecer toda duda».

Aun así, Torre, ya instalado en Buenos Aires, quiso dar a su respuesta publicidad desde la revista *Sur*. Fue una carta abierta titulada «Por un arte integral» (octubre) y era un tanque argumentativo de once páginas con forma de carta abierta al «querido amigo y compañero» Sánchez Barbudo en el que fijaba netamente su «actitud leal y unívoca» ante el único lado del que «están la dignidad y la justicia» (1937c: 52): contra la «alevosa guerra de invasión que sufre España» (aquí parece vislumbrarse la opinión de Ossorio y Gallardo). Era un modo de aclarar que ambos estaban del mismo lado y que la polémica se dirimía en la esfera de lo intelectual, en la que se congratula de contar con un adversario *amistoso* como él, distante del energumenismo habitual entre ortodoxos comunistas. Pero superados esos compases versallescicos, Torre se aplica a desmontar, contundente y pertrechado de razones y testimonios, la protesta de Sánchez Barbudo. Y con precisión quirúrgica, porque si desconfía de que el estalinismo pueda alguna vez permitir la plena libertad de sus intelectuales, habida cuenta de que «la libre expresión de una cultura es rigurosamente incompatible con cualquier régimen totalitario o dictatorial», no deba de «guardar en su intimidad un sentimiento de admiración y gratitud» hacia la URSS por la ayuda que ha prestado a España en

su lucha contra el fascismo. Libertad y creación no son términos disociables para él y los regímenes de coerción totalitaria rompen esa alianza.

Pero Torre se reserva fuerzas para lo que más le ha molestado: que Barbudo haya supuesto que su apología de la libertad intelectual ocultara el temor al fracaso de la nueva estética. Y reacciona contra esa simplificación, mostrando que los creadores modernos como Eisenstein, Meyerhold, Tairof o Shostakovich han sido acusados de formalismo y perseguidos y proscritos por los «puritanos y fanáticos» de la ortodoxia. De igual modo que en la Alemania nazi el arte moderno ha sido execrado como arte degenerado, en la Unión Soviética se ha vuelto al academicismo formal y estilístico, a directrices genéricas y uniformadoras que sofocan y hasta castigan el impulso creativo individual. Su apología de la modernidad, puntualiza, es simple y llanamente la de «la obra de calidad, lo personal frente a lo mostrenco, lo excelente frente a lo vulgar». A Torre se le nota el cansancio ante la espesa confusión de Sánchez Barbudo entre surrealismo y el resto de vanguardias («una confusión tan compleja que resultaría largo disiparla cabalmente») y tan solo le aclara que no son equivalentes antes de acudir al muy reciente libro de Kurt London *The Seven Soviet Arts* para preguntarse con él si hombres como Alban Berg, Stravinsky, James Joyce, Thomas Mann, Picasso, Epstein, Le Corbusier o Gropius «pueden ser acaso tomados como ejemplos de la declinación del mundo occidental» (1937c: 59).

Concluye Torre preguntándose si el reproche de un escritor comunista, *de partido*, que le lanza Sánchez Barbudo es que él «no lo tenga, o, mejor dicho, que mi partido sea el del espíritu libre». Y si a la generación más joven le interesa la renovación total de la sociedad, a Torre, en «este momento de lucha, agónica, del mundo», también, aunque su ambición es más vasta porque comprende también la ambición intelectual y, en el campo literario, la renuncia a considerar la literatura como un medio o un instrumento de fines políticos, la negativa a abdicar de la originalidad y la calidad. Por eso concluye el artículo con un pronóstico: el arte nuevo, si la civilización no se hunde bajo las bombas, «será una suma, una integración de lo individual y lo social y no una resta de cualquiera de ambos términos» (1937c: 63).

No contestó Sánchez Barbudo, pero la polémica asentó una relación muy cordial que pervivió en la distancia y los años. En marzo de 1959 le escribió Barbudo recordando aquella discrepancia:

Me reí, nostálgicamente, de mí mismo no hace mucho cuando leí, en *Ínsula* creo, su artículo saliendo en defensa de aquellos que los jóvenes de hoy [se refería a Juan Goytisolo] quieren injustamente olvidar... Digo que me reí, pues le daba a usted toda la razón, yo, que hace ya muchos años polemizaba con usted por motivo análogo. Usted tenía la misma posición de ahora. Yo era joven y ya no soy. Su defensa fiel y constante de la vanguardia literaria me parece ahora enternecedora. No, usted no ha cambiado nada, solo ha adquirido más y más hondura y madurez, y puesto más de manifiesto su honradez básica.⁴

Con todo, el recuerdo de Sánchez Barbudo desvirtuaba los hechos: no era que Torre hubiera defendido contra viento y marea sin más la vanguardia, sino la libertad intelectual y el espíritu criticista de los que ella era expresión exacerbada. Por esa razón, en los años siguientes continuaría su particular empeño de elucidación del papel de los escritores en la sociedad. Entre 1937 y 1939, conforme se evidenciaba la irreversible derrota de la República y el más que probable estallido de una guerra europea, le atrapó el pensamiento personalista de Emmanuel Mounier, que Victoria Ocampo se propuso difundir desde *Sur*, y las razones humanistas del cristianismo liberal de Jacques Maritain. Ordenó sus propias lecturas en un ensayo de mayo de 1938, «La revolución espiritual y el movimiento personalista» y las acomodó a su rechazo de «la mística o el snobismo del revolucionarismo antiespiritual, ya sea de signo comunizante o fascistoide» (admira a Roger Martin du Gard por su reluctancia) (Torre 1938). Pero, aunque su interés por el personalismo fue intenso y le proporcionó nuevos argumentos a su impugnación de las doctrinas antihumanistas (de ahí que en 1951 insertara ese artículo en *Problemática de la literatura*), no voy a detenerme en él para avanzar hasta 1941 y atender brevemente el momento en que el concepto de *responsabilidad* se incorporó a su sistema conceptual.

Preocupado por la expansión del fascismo, por la atracción en parte reactiva que el comunismo ejercía entre los escritores de Europa y América y por el antiintelectualismo que amenazaba el mundo de la cultura, Torre escribió una serie de artículos en 1941 sobre la responsabilidad de los intelectuales. Los estímulos fueron varios, pero el más inmediato radicó en el debate ori-

⁴ Archivo Guillermo de Torre, BNE, mss. 22830/27.

ginado por el opúsculo *The Irresponsibles: A Declaration* (1940) del poeta norteamericano Archibald MacLeish, traducido al español por la Oficina de Cooperación Intelectual de la Unión Panamericana en Washington, lo que aceleró su difusión en América Latina. En Buenos Aires, Victoria Ocampo organizó un coloquio sobre las incriminaciones de irresponsabilidad que lanzaba MacLeish a la casta intelectual, a la que acusaba de inacción negligente ante los ataques destructivos que estaban sufriendo la inteligencia, la cultura y la ciencia en el mundo. La revista *Sur* recogió las dos sesiones del debate en agosto y septiembre (AA. VV. 1941a, 1941b) tratando de refutar, o cuando menos mitigar, la gravedad de los cargos. En la primera participaron la propia Ocampo, Patricio Canto, María Rosa Oliver, Pedro Henríquez Ureña, Roger Caillois, Francisco Ayala y, entre otros, Eduardo González Lanuza, que fue quien, a juicio de Torre, definió mejor en qué consistía la función —y por tanto la responsabilidad— de un intelectual: en prevenir, en alertar, a semejanza de los órganos sensitivos del cuerpo. Su función «es la de diferenciarse del medio», dicho de otro modo: la de la disconformidad razonada.

Torre atisbó que en la acusación de MacLeish subyacía una sobrestimación de la eficacia operante de los intelectuales para incidir con éxito en la marcha política del mundo, una confianza que arrastraba una consecuencia dañina: la tendencia a despojar el ejercicio de la inteligencia de su «privativa función crítica», lo que lleva a considerar «a los intelectuales como meros militantes» de una causa. Algo aceptable en situaciones de urgencia histórica (como ocurría en 1941), pero no si ello comportaba la humillación del pensamiento crítico a dogmas o eslóganes. Torre sostiene que el intelectual o el artista que se mantenga preocupado por los valores puros, perdurables (el *clerc* de Benda) no puede ser acusado de traidor o irresponsable, porque al luchar por la defensa de tales valores, lucha por el espíritu» contra las fuerzas oscurantistas de los «maffiosos de la cultura», que es como llama MacLeish a quienes la están hostigando y destruyendo.

Estas reflexiones de Torre aparecieron en revistas y diarios con difusión escasa o local, como *Argentina Libre*, *El Litoral* de Santa Fe, *La Gaceta* de Tucumán, *Los Andes* de Mendoza, y solo meses antes de que en *España Republicana* publicara una durísima carta abierta a Alfonso Reyes sobre la desertión o defección de Ortega y Gasset al abandonar su exilio argentino y volver a España vía Portugal.

La noción de *responsabilidad* y la denuncia resurge tras el fin de la guerra en 1945 y coincidiendo con la fundación de *Les Temps Modernes* y la formulación de la doctrina del compromiso, en el primer número, por parte de Jean-Paul Sartre. En este sentido es significativo el artículo «Responsabilidad y resistencia», publicado en la revista *Cabalgata* en enero de 1947, donde Torre recuerda que las imputaciones de MacLeish fueron utilizadas por comentaristas obtusos, obedientes a consignas políticas, para rechazar expeditivamente todo arte o actitud intelectual que no fuera resueltamente tendenciosa, acusándolos con simplismo maniqueo de burgueses o decadentes. El tono raya en la indignación, alimentada por los ejemplos de escritores que habían sufrido «en carne viva su discutida “responsabilidad”», en campos de concentración o en la cárcel, como Benjamin Fondane, Benjamin Crémieux, Max Jacob, Robert Desnos o el hispanista holandés Johan Brouwer, y a todos podía evocarlos personalmente. Con cierto patetismo de fondo, Torre concluye:

Hoy que tanto vuelve a hablarse de la literatura «comprometida» como actitud total del espíritu ante el mundo [...] se comprenderá cómo es imposible hacer distinciones teóricas sectarias entre escritores cuando en ellos priva el decoro, el sentido de la dignidad insobornable. No importa que entre los mencionados unos murieran por una causa y otros por la «pureza espiritual del hombre» (1947: 6),

en expresión que toma de una conferencia de Vercors (el autor de *Le silence de la mer*).

En diciembre de 1945, Victoria Ocampo había organizado otra jornada de debate en *Sur* sobre «Literatura gratuita y literatura comprometida» que había demostrado la dificultad de alcanzar algún consenso en el significado de esta última. La intervención de Ernesto Sabato fue bien clara: ¿qué quería decir que Proust no fuera un escritor comprometido?

El problema no es de independencia entre uno y el mundo que lo rodea, porque todos estamos en dependencia con el mundo que nos rodea, hasta aquellos que no lo parecen. El problema está en determinar qué clase de compromiso nos gusta. La clase de *engagement* que me gusta a mí, probablemente [...] no es la clase de *engagement* que le gusta a Borges, por ejemplo (118-119).

A Torre le pareció que aquel relativismo extremo tampoco resolvía satisfactoriamente una cuestión que, en algún punto, había quedado para él dilucidada hacía años. Por ejemplo en noviembre de 1937 con un artículo del pensador alemán Paul-Louis Landsberg en *Esprit*: «Réflexions sur l'engagement personnel», donde este alumno de Heidegger consideraba el compromiso como la asunción concreta de la «responsabilidad de una obra por hacer en el porvenir» encarada hacia la formación del ser humano, de modo que «el compromiso realiza la historicidad humana» y en ese sentido es ineludible, si bien, para Torre, con la condición necesaria de que resulte de un acto de libertad individual.

Durante 1947, Torre leyó críticamente la obra de Sartre, que en su revista fue publicando *Qu'est-ce que la littérature?* entre febrero y julio; leyó también los estudios que abordaban la filosofía existencialista (los libros de Paul Foulquié, Robert Campbell o la *Introduction aux existentialismes* que acababa de publicar Emmanuel Mounier) y, a finales de año, redactó la primera presentación sistemática en castellano sobre el existencialismo literario. El ensayo comprendía, cómo no, la cuestión del compromiso intelectual, que enfoca a partir de la afirmación de Sartre de que el escritor, al tomar partido en la singularidad de su época (esto es, el presente), enlaza con lo eterno, puesto que su tarea consiste en hacer entrever los valores intemporales que se hallan implicados en los debates sociales o políticos de su tiempo. A Torre le parece que en ese vínculo entre lo inmediato y lo duradero se cifra la mejor definición de literatura comprometida. La función o intención política la juzga gravosa si constituye un punto de partida, pero la acepta como resultado secundario de la obra.

Aquel ensayo fue el texto base de su libro *Valoración literaria del existencialismo* (1948), que antes publicó fraccionado en *Cuadernos Americanos* de México (Torre 1948a, 1948b). Pero las tres páginas que allí dedicó al compromiso le parecieron insuficientes y un año después, en mayo de 1949, volvió sobre el asunto en unas «Precisiones sobre la literatura comprometida» que ya contienen completo el cuerpo de argumentos que desplegará en *Problemática de la literatura*, después de haberlo perfilado en unas conferencias en Uruguay, en el Colegio Libre de Estudios Superiores y, de manera amplia, en un curso de verano en Viña del Mar. Habiendo publicado su *Valoración literaria del existencialismo*, y durante el proceso de escritura de *Problemática de la literatu-*

ra, Torre pudo conocer un ensayo de Roger Caillois que presentaba notables afinidades con su punto de vista. Se trataba de *Babel. Orgueil, confusion et ruine de la littérature* (Gallimard, 1948), uno de cuyos capítulos se titulaba precisamente «La responsabilité de l'écrivain». En él establecía Caillois la diferencia entre responsabilidad y compromiso: ambas actitudes suponían una reacción al envejecimiento de la literatura, al enrocamiento en sí misma, pero solo la responsabilidad implicaba un estar en el mundo con conciencia solidaria, mientras que el compromiso involucraba un componente prioritario de lucha política. A pesar del interés que tiene rastrear la posible huella de Caillois en la argumentación de Torre no puedo detenerme ahora en este punto.

En las conclusiones de *Problemática de la literatura*, recogidas en *La aventura estética de nuestra edad y otros ensayos* (1962: 207-227) —y fechadas expresamente en 1951—, la responsabilidad se definía como una manifestación de la facultad de elección que caracteriza al hombre libre —en esto no se aparta de Sartre—, razón por la cual Torre prefiere hablar de literatura *responsable* en lugar de comprometida. Explica que tal responsabilidad, además, se contrae en un momento histórico y en un lugar determinados, circunstancias que condicionan e interpelan al escritor. Responder a esa interpelación forma parte de su responsabilidad, aunque la respuesta puede ser muy diversa, incluso a través de la disidencia, y no tiene por qué ser necesariamente política. La necesaria fidelidad al presente hace que Torre desconfíe de quienes pretenden evadirse de su época acaso aspirando a inmunizar su obra contra la caducidad del tiempo con las miras puestas en la posteridad. En esto conviene de nuevo con Sartre, pero no puede seguirlo cuando el filósofo antepone la acción transformadora de la sociedad a la autonomía de la literatura y menos cuando esta se convierte en un instrumento de lucha política a favor de la causa proletaria o de cualquier otra. Ahora bien, si esta instrumentación le parece recusable, no menos inaceptable se le antoja la gratuidad exorbitada y pueril, el ludismo *más intrascendente o ensimismado, el entretenimiento inoperante de un sujeto encerrado en su castillo de espejos que engendra una literatura solipsista sin lectores*. Y para que nadie confunda su rechazo de la gratuidad con una palinodia antivanguardista, aclara que afirmar la superioridad de un «arte puro, desinteresado, rectamente entendido, no equivale a otra cosa más que a negar la legitimidad del arte gratuito. Pues la pureza y el desinterés aluden a la intención y a los medios utilizados para

expresarla, mientras que la gratuidad equivale en todos los sentidos a capricho, a radical superfluidad» (Torre 1951: 304). El arte responsable deriva de su necesidad, de la necesidad profunda que nace en la conciencia libre del artista, nunca del mandato o la obediencia. Tan corrosivo resulta el formalismo banal como la explícita tendenciosidad ideológica. De ahí que proponga una «ecuación definitiva a este problema» que hoy puede sonar ingenua:

la literatura pura no basta; la literatura comprometida corre el riesgo de no ser literatura; luego procede una síntesis. Inmanencia y trascendencia, divertimento y mensaje, desinterés e intencionalidad son factores que deben conjugarse en una síntesis futura a fin de que lo literario recobre su plenitud y el espíritu permanente de libertad artística no sucumba ante la ley de la necesidad epocal (1951: 305).

A estas ideas de 1951 que pudieron leerse en España en 1962 se añadían las reflexiones de «Alcance», formuladas en 1957, en las que parecía confirmarse la senda de esa síntesis futura: la literatura, robustecida por la crisis permanente, estaba asimilando «sus toxinas tanto como sus reactivos», lo que alejaba el peligro del fin de la literatura de la zona volcánica de las innovaciones «por gratuitas o suicidas que parezcan», y lo situaba en el de «las repeticiones» (1957: 283; 1962: 235), como las de una literatura que, empeñada en influir en la sociedad, busca sin sosiego el apoyo, el halago o la aprobación solo de un sector del público. Torre pone en evidencia sus lecturas durante los años transcurridos: la obra de Émile M. Cioran, con el que entra en contacto epistolar; el número 334 de *Les Cahiers du Sud*, dedicado a «À la recherche du roman» en el que participan, entre otros, Michel Butor, Robbe-Grillet y Marguerite Duras —que data en 1956 aunque fue de 1955—, y, ante todo, *Le degré zéro de l'écriture* (1953) de Roland Barthes. De Barthes cita su concepto de «escritura blanca» liberada de «toda servidumbre a un orden fijo del lenguaje» (Torre 1962: 232), pero no alude al diálogo tácito que la obra entablaba con Jean-Paul Sartre en torno a una ética de la literatura entendida como responsabilidad de la forma. Torre ni aprovechó ni compartió las ideas de Barthes, que le parecieron otra tentativa de romper con el lenguaje literario, una nueva acometida, ahora con armamento de base lingüística, en el intento de deshistorizar la literatura y disociarla de la función comunicativa del lenguaje. Volvería a Barthes en *Nuevas direcciones de la crítica literaria* (1970: 129-137) —si bien los materiales de este último

libro proceden de un curso impartido en la Universidad de Buenos Aires en 1960— para dejar constancia no tanto de su discrepancia como de su incompreensión y desconcierto.

Un año antes de que los argumentos de Torre a favor de la responsabilidad frente al compromiso pudieran leerse en España con escasísimo eco, Emilia de Zuleta ponderó el ensayo que los contenía, *Problemática de la literatura*, concediéndole una «importancia semejante a la de *La rebelión de las masas*» y afirmando —creo que con razón— que de haberse difundido a tiempo y en los circuitos adecuados, hubiera tenido «una fundamental eficacia orientadora para la actual generación joven española, tan descaminada en la mayor parte de los problemas que en él se analizan» (Zuleta 1962: 64). No había sido así. El caso es que llegaron a deshora y «nadie fue, por ende, capaz de sacar partido de ellos» (Vauthier 2021: 232). En 1962, Zuleta se resignaba a que el libro quedara «como una obra única por la profundidad y originalidad de los planteos y por la insobornable honestidad intelectual» (65) del autor; hoy habría que considerar esa misma resignación como un dato histórico.

Torre, por su parte, no dejó de reiterarse, cuando se lo requirieron, en sus ideas. Lo hizo aquel 1963 respondiendo a la encuesta sobre Arte y Libertad que promovió Sergio Vilar y que se publicó en 1964, con el título de *Manifiesto sobre Arte y Libertad*, en la editorial Fontanella (un año antes había salido en Las Americas Publishing de Nueva York). Al inicio de su respuesta, Torre reconoció que las preguntas de Vilar lo habían acompañado, «desgarrantes» (en Vilar 1964: 334), desde que el mundo tomó un giro catastrófico, en particular desde que su mundo nativo, la realidad española, se había escindido. Y su convicción más profunda era que cultura y libertad son poco menos que «términos indisolubles» (338), que no puede haber más constricciones para el escritor que las elegidas, las que cada cual se imponga a sí mismo. Lo había dicho con otras palabras poco antes, en el primer volumen de la colección Tiempo de España que dirigía, para las ediciones de Ínsula, José Luis L. Aranguren y que se dedicó a *Libertad y organización*. Torre escribió sobre «Literatura y libertad». Aparte de alguna certera denuncia de cómo el franquismo había favorecido estéticas no figurativas en las artes plásticas, ofrecía una definición de lo que para él debía ser un escritor: «no es, en última instancia, quien suelta las palabras; es el que gobierna las palabras, en vez de ser gobernado por ellas. El reverso de la libertad literaria no es la coerción

y menos el retroceso. Tiene un nombre incambiable: disciplina. Pero —insistiré— voluntaria y consciente» (1963: 46-47), la disciplina intelectual y creativa que se exige a sí mismo.

El Fernández Santos que en 1963 había podido ver más claro el problema del compromiso tras leer *Problemática de la literatura* tuvo que sonreír al reencontrarse alguna de las ideas de Torre en el debate que *L'Herne* publicó en 1965: *Que peut la littérature?*, donde junto a Sartre y Simone de Beauvoir participaban Yves Berger, Jean Ricardou o Jorge Semprún. El rechazo de todo dirigismo, la reprobación del realismo socialista, la comprensión del compromiso como conexión moral (una captación) con el mundo y no como el forzoso cumplimiento de un programa de acción, la libertad de análisis y disenso, en definitiva. ¿Qué puede hacer la literatura? La respuesta, en buena medida, la había dado la propia revista meses antes, en el monográfico dedicado al hermano político de Torre, Jorge Luis Borges.

BIBLIOGRAFÍA

- AA. VV. (1941a): «Debates sobre temas sociológicos. Acerca de “Los irresponsables” de Archibald MacLeish», *Sur*, 83 (agosto), 99-126.
- (1941b): «Debates sobre temas sociológicos. Nuevas perspectivas en torno a “Los irresponsables” de Archibald MacLeish», *Sur*, 84 (septiembre), 83-103.
- (1946): «Debates de *Sur*. Literatura gratuita y literatura comprometida», *Sur*, 126 (abril), 105-121.
- BASSOLAS, Carmen (1975): *La ideología de los escritores. Literatura y política en La Gaceta Literaria (1927-1932)*, Barcelona: Fontamara.
- ILLESCAS, Raúl (2006): «Antonio Sánchez Barbudo y Guillermo de Torre. Una polémica durante la guerra civil española», *Olivar*, 7, 8, 291-299.
- MARICHAL, Juan (1961): «Nota editorial», en Pedro Salinas, *La responsabilidad del escritor*, Barcelona: Seix Barral, 7-11.
- MCCARTHY, Mary (1998): *Correspondencia entre Hannah Arendt y Mary McCarthy, 1949-1975*, Barcelona: Lumen.
- MÉNDEZ, Evar (1927): «Aclaración», *Martín Fierro*, 44-45 (agosto-noviembre), [6].
- RÓDENAS DE MOYA, Domingo (2023): *El orden del azar. Guillermo de Torre entre los Borges*, Barcelona: Anagrama.
- SÁNCHEZ BARBUDO, Antonio (1937): «La adhesión de los intelectuales a la causa popular», *Hora de España*, 7, (julio), 70-75.

- TORRE, Guillermo de (1925): *Literaturas europeas de vanguardia*, Madrid: Caro Raggio.
- (1930): «¿Qué es la vanguardia?», *La Gaceta Literaria*, 94, 15 de noviembre, 3.
- (1936): «Polémica del tiempo. Arte individual frente a literatura dirigida», *El Sol*, 26 de enero, 2.
- (1937a): «Literatura individual frente a literatura dirigida», *Sur*, 30 (marzo), 89-104.
- (1937b): «Disciplina y deleite de Julien Benda», *Sur*, 30 (marzo), 105-113.
- (1937c): «Por un arte integral», *Sur*, 37 (octubre), 2-63.
- (1938): «La revolución espiritual y el movimiento personalista», *Sur*, 44 (mayo), 37-64.
- (1947): «Responsabilidad y resistencia. Escritores europeos sacrificados», *Cabalgata*, 8, 28 de enero, 5-6.
- (1948a): «El existencialismo en la literatura, 1», *Cuadernos Americanos*, 7.1 (enero-febrero), 253-272.
- (1948b): «El existencialismo en la literatura, 2», *Cuadernos Americanos*, 7.2 (marzo-abril), 223-234.
- (1949): «Precisiones sobre la literatura comprometida», *Cuadernos Americanos*, 8.3 (mayo-junio), 112-124.
- (1951): *Problemática de la literatura*, Buenos Aires: Losada.
- (1957): «Literatura y crisis», *Papeles de Son Armadans*, 12 (marzo), 273-284.
- (1962): *La aventura estética de nuestra edad y otros ensayos*, Barcelona: Seix Barral.
- (1963): «Literatura y libertad», en José Luis L. Aranguren (ed.), *Libertad y organización*, Madrid: Ínsula, Tiempo de España, I, 115-121. Incluido en Guillermo de Torre, *Al pie de las letras*, Buenos Aires, Losada, 1967, 44-53.
- [1965] (1974): *Historia de las literaturas europeas de vanguardia*, vol. III, Barcelona: Guadarrama, 3.^a ed.
- VAUTHIER, Bénédicte (2021): «A deshora, 1956-1963: “literatura responsable” y *engagement*. Seguido del epistolario de G. de Torre-J. M. Castellet», en Fernando Larraz y Diego Santos Sánchez (eds.), *Poéticas y cánones literarios bajo el franquismo*, Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert, 211-250.
- VILAR, Sergio (1964): *Manifiesto sobre Arte y Libertad. Encuesta entre los intelectuales y artistas españoles*, Barcelona: Fontanella.
- ZULETA, Emilia de (1962): *Guillermo de Torre*, Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas.

CUANDO EL COMPROMISO VENCÍÓ A LA *RESPONSABILIDAD*.
UN *VIS À VIS* ENTRE JEAN-PAUL SARTRE
Y GUILLERMO DE TORRE

Adriana Abalo Gómez

Universität Bern

Orcid: <<https://orcid.org/0000-0003-1112-1265>>

«Notre littérature serait-elle donc toujours condamnée à ce va-et-vient épuisant entre le réalisme politique et l'art pour l'art, entre une morale de l'engagement et un purisme esthétique, entre la compromission et l'asepsie?»

Roland Barthes, *Essais critiques*

El concepto de *littérature engagée* que Jean-Paul Sartre teorizó en *Qu'est-ce que la littérature?* (1948) rivaliza con el de *literatura responsable*, cristalizado por Guillermo de Torre en *Problemática de la literatura* (1951). Ambas concepciones dialogan con la problemática del *engagement* que atraviesa la modernidad literaria y aspiraron a instaurarse como los modos literarios legítimos. El objetivo de estas páginas es colocar dichas comprensiones de la literatura en su contexto específico de emergencia, observar los puntos de encuentro y de desencuentro entre ellas, y sacar algunas conclusiones provisionales sobre el impacto que sus desiguales recepciones han tenido en la construcción de la historia de la literatura española.

EL *ENGAGEMENT*, UNA PROBLEMÁTICA DE LA MODERNIDAD LITERARIA

Observemos primero que la noción de *engagement* —escurridiza, poliédrica, víctima de múltiples apropiaciones— no se corresponde con la de *littérature engagée*. Como explica Benoît Denis en su trabajo *Littérature et engagement. De Pascal à Sartre* (2000), esta última remite a una práctica históricamente situada que se asocia a la figura de J. P. Sartre, así como a los movimientos que le han seguido luego (*vgr.* el realismo social español de los años cincuenta), mientras que la primera es un fenómeno transhistórico que tiene que ver con la confrontación de la literatura y la política en un sentido más amplio. No alude a la toma de una u otra posición política ni a su inscripción más o menos explícita en los textos literarios (como sí la *littérature engagée*), sino a una interrogación acerca de los *poderes* y los *límites* de la literatura, de su *lugar* y su *función* en la sociedad. El *engagement*, así entendido, es un cuestionamiento del propio *ser* del fenómeno literario y se yergue como una forma de examinar en qué medida la literatura puede ser simultáneamente *objeto estético* y *fuerza de acción* (Denis 2000: 296).

El *engagement* está, por lo tanto, vinculado a la modernidad literaria, pues su activación irradia directamente del proceso de autonomización del campo que, desde una perspectiva francocentrista, arranca a mediados del siglo XIX (Bourdieu 1995: 79 y ss.).¹ Con autonomización de campo me refiero a la convergencia de dos procesos vinculados entre sí por causa-efecto: 1) la emancipación institucional del campo literario, en el siglo XIX, con respecto a las imposiciones de las esferas de poder (clero y nobleza) transmisoras de la cultura nacional, que se podría definir, siguiendo a Kaufmann, como *autonomía general* (2011: 32); y 2) la subsiguiente toma de conciencia de la especificidad de la actividad literaria y la fundación de un genuino lugar de enunciación, que pone en cuestión la función representativa de la literatura a fin de evitar su instrumentalización y se corresponde, de nuevo con Kaufmann, con la *autonomía radical* (2011: 33). Este doble proceso de

¹ Sorteando todas las ambigüedades del concepto de *modernidad*, y a la espera de una revisión en marcha dentro del proyecto que dirige la profesora Vauthier, asumo la definición hegemónica (sabiendo que es eurocentrista y, más concretamente, francocentrista), según la cual el proceso de autonomización es una ganancia, un progreso, un síntoma de modernidad.

autoafirmación del campo arranca, como digo, con la *modernidad histórica* que, con sus mecanismos de racionalización y secularización política, produjo la especialización de los campos y de sus discursos (también del político, económico y religioso) (Bürger 2010: 27, 37). En el plano estético, impulsó la autorreflexión de los escritores sobre los discursos literarios y la autorregulación de su subsistema (34), a través del trabajo sobre la forma, sobre la *literariedad* de los textos. Es decir, la pérdida del privilegio institucional, de la *autoridad social* tradicionalmente adjudicada a la literatura pronto se tradujo en ganancia, porque permitió que esta se autodefiniese, autorregulase y autolegitimase como espacio de enunciación propio.² No obstante, la autonomización literaria no fue lineal ni se alcanzó de una vez por todas, sino que hubo —sigue habiendo— picos, crisis, tensiones, que precisamente definen el proceso y conforman su complejidad. Es decir, más que una consecución, se produce un flujo de avances y retrocesos que, además, no coinciden con la progresión histórica.

Ahora bien, dicho proceso de autonomización no arranca en España en 1850, como sucedió en Francia con Charles Baudelaire o Gustave Flaubert,³ sino que hay que desplazar los mojones cronológicos casi medio siglo hacia adelante (pienso en la labor fundacional de ciertos escritores de *fin de siglo* como Miguel de Unamuno o Ramón del Valle-Inclán). Y su primera ganancia colectiva llegó aún más tarde, con la efervescencia del *arte nuevo*.⁴ Si aplicamos los índices que Bourdieu considera definitorios de un campo literario autó-

² Como han advertido Jürgen Habermas o Theodor Adorno, la postura moderna se fundamentaría en una aporía, «d'ailleurs hautement productive, qui veut que la littérature, s'insère dans l'espace public tout en s'en retranchant, qu'elle soit donc à la fois "dehors" et "dedans"» (Denis 2016, párr. 3-4).

³ Bourdieu sostiene su hipótesis a partir de la actitud y empresa de Baudelaire y, sobre todo, de Flaubert, pues a su entender fueron quienes contribuyeron a la constitución del campo literario como un mundo aparte sujeto a sus propias leyes, así como los primeros en formular los cánones de la nueva legitimidad (1995: 99). En este sentido, es conocido el testimonio de Flaubert: «no hay temas bonitos ni feos y casi podría establecerse como axioma, planteado desde el punto de vista del Arte puro, que no hay tema de ningún tipo, pues *el estilo por sí solo ya es una manera absoluta de ver las cosas*» (165; el énfasis es mío).

⁴ Emplearé el sintagma *arte nuevo* (y no vanguardismo o *Modernism*, que han tenido mejor fortuna en los estudios críticos posteriores), porque esta fue la expresión propuesta en España por quien identificó dicho movimiento, José Ortega y Gasset.

nomo (autorreflexividad artística, primacía de la forma sobre el contenido, preponderancia del lenguaje, cambio de rol en el lector hacia una mayor exigencia, obras polisémicas) vemos que coinciden, uno por uno, con los rasgos identificativos de la literatura española de este período. Entrelazados varios factores dependientes del proceso de autonomización, como el desplazamiento de la figura del escritor tradicional por dos nuevas figuras emergentes (el escritor nuevo y el intelectual),⁵ la *desafección política* y la progresiva especialización literaria (Abalo Gómez 2024), la problemática del *engagement* logró imponerse.⁶

El *engagement* aún tuvo, en las coordenadas específicamente españolas, otros dos picos de exposición. El segundo se activó en la posguerra de la Segunda Guerra Mundial y estuvo representado por la supremacía sartreana, que es el que aquí nos interesa. Y, el tercero, tras la aplicación de la Ley de Prensa (1966), estuvo caracterizado por el auge del estructuralismo francés y el impacto del *boom* latinoamericano, dos estímulos que inclinaron la balanza del lado de la experimentación literaria y la autonomía de campo.

En cada uno de estos picos de tensión, las discusiones, teorizaciones y la misma interrogación sobre los poderes y los límites de la literatura, sobre su propia *episteme*, ocuparon los debates literarios. A grandes rasgos, el panorama se dividió en dos comprensiones de la literatura tratando de instituirse:

⁵ Este desplazamiento empezó a darse entre finales del XIX y comienzos del XX, y activó los primeros cuestionamientos sobre la función de la literatura y de los escritores. Santos Juliá sitúa entre los años 1909-1910 la entrada del nuevo tipo de intelectual en España, el técnico y cualificado, personificado en Ortega y Gasset (Juliá, 2015: 141).

⁶ Algunas de las más trascendentales interpelaciones a la relación que la literatura tenía o debía tener con la realidad social, con la realidad misma fueron, en la década de 1920, las emblemáticas obras de Guillermo de Torre (*Literaturas europeas de vanguardia*, 1925), José Ortega y Gasset (*La deshumanización del arte e Ideas sobre la novela*, 1925), el más tardío contradiscurso de José Díaz Fernández (*El nuevo romanticismo*, 1930), en paralelo a numerosas tomas de posición estampadas entre las páginas de revistas de primer orden (vgr. *El Sol*, *Revista de Occidente* [luego *Rocc*], *La Gaceta Literaria*), bien vía artículos (cfr., entre otros muchos, «Los escritores y la política», de Luis Araquistáin [*España* 258, 1920]; «Retórica y poética», de Gerardo Diego [*Rocc* VI, 1924]; «Girola. Divagaciones en torno a la estética actual», de Antonio Marichalar [*Rocc* XII, 1926]; «Acción superficial y acción profunda del arte», de Moritz Geiger [*Rocc* XXII, 1928]; o «Los intelectuales y la política», de nuevo de Araquistáin [*El Sol*, 1925]) bien mediante respuestas a encuestas, como la famosa de *La Gaceta Literaria* entre noviembre de 1927 y marzo de 1928, en la sección «Política y literatura: una encuesta a la juventud española».

la tradicional —y hegemónica—, que ponía el acento en los temas y en la representación mimético-realista de la realidad; y la *autonomizada*, que priorizaba el modelado de la forma, la técnica, el estilo.

Algunas de las voces que a lo largo del siglo xx aportaron sus respectivas respuestas al debate, a veces defendiendo y otras detractando la desvinculación de la literatura del ámbito político-social, fueron, además de las de Guillermo de Torre y Jean-Paul Sartre, las de José Ortega y Gasset, José Díaz Fernández, Julien Benda, Archibald MacLeish, George Bataille, Roland Barthes, Walter Benjamin, Bertolt Brecht o Theodor Adorno. Todas ellas se pueden considerar *políticas de la literatura*, si suscribimos la definición de Denis: «parler de politiques de la littérature, c'est désigner ce fond de luttes et d'affrontement à l'intérieur duquel, à partir du xix^e siècle, se développe la chose littéraire» (2006: 107). Es decir, lo que conecta estas aportaciones es que reflexionan sobre las funciones de la literatura, defienden los valores e intereses que le consideran genuinos, y afirman la presencia de la *cosa* literaria, para hacer reconocer el universo de valores que le es propio (2006: 111). A esta categoría pertenecerían tanto el olvidado texto de Guillermo de Torre *Problemática de la literatura*, como el hegemónico de Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature?*

QU'EST-CE QUE LA LITTÉRATURE? Y PROBLEMÁTICA DE LA LITERATURA EN SUS RESPECTIVOS CONTEXTOS

Lothar Baier dice en su trabajo *¿Qué va a ser de la literatura?*, que «*Qu'est-ce que la littérature?* no cayó del cielo en 1947 como un manifiesto pensado en solitario; forma parte de una situación con una fecha precisa, tiene una prehistoria tanto individual como colectiva» (1996: 35). Es decir, *Qu'est-ce que la littérature?* no es un primer enunciado, sino un eslabón más de un debate, que fue reactivado al finalizar la Segunda Guerra Mundial.

El antetexto de la obra consta de seis artículos que vieron la luz entre febrero y julio de 1947 en *Les Temps Modernes*, la revista que, como se sabe, fue fundada por Sartre y un grupo de escritores unidos en la Resistencia⁷ con

⁷ Juan Bravo Castillo explica que, a partir de marzo de 1941, tras regresar de sus largos diecinueve meses en el frente de guerra, Sartre (en quien se ha producido un cambio radical hacia la solidaridad, fraternidad y el compromiso) promueve la formación de un grupo de re-

el objetivo de instalar un lugar en la vida intelectual de Francia y promover cambios en la sociedad que les rodeaba (Sartre 1945: 1).

El primer número salió en octubre de 1945. Iba presentado por un artículo programático del propio Sartre, prelude de los demás, que produjo fuertes polémicas y confrontaciones por su defensa del compromiso del escritor. La crítica interpretó el punto de vista del autor como «piedra de escándalo» y «manzana de la discordia», y se le atacó desde varios flancos: lo hicieron tanto los defensores de una literatura independizada del sistema político-social, como los escritores comunistas, al entender que Sartre se había desvinculado cobardemente de la causa (Baier 1996: 38). De las numerosas objeciones a sus ideas surgió el proyecto de publicar en formato libro *Qu'est-ce que la littérature?* Por eso el texto «ha de ser entendido como respuesta a los críticos, y al mismo tiempo como elaboración de la definición, apuntada tan solo en los artículos, de lo que Sartre entiende por literatura comprometida» (38). El escritor, a partir de los reproches recibidos, hizo una reflexión más profunda sobre los principios del compromiso y aprovechó, de paso, para declarar su urgencia:

He sacado la impresión de que mis adversarios no ponían mucho empeño en sus trabajos y que sus artículos no contenían más que un largo suspiro de escándalo que se arrastraba a lo largo de dos o tres columnas. A mí me hubiera gustado saber *a nombre de qué*, de qué concepción de la literatura, se me condenaba, pero no lo dijeron. Ni ellos mismos lo sabían. Lo más consecuente hubiera sido apoyarlo su veredicto en la vieja teoría del arte por el arte. Pero ninguno de ellos está en condiciones de aceptar esa teoría. Es una teoría que también molesta ([1950] 1962: 56).

Como puede verse en este primerísimo párrafo de *Qu'est-ce que la littérature?*, Sartre fundó y desarrolló su doctrina sobre una polarización estética. Lo cual lo llevó a asumir que el único ataque consecuente que podría recibir la *littérature engagée* procedía del bando *opuesto*, conformado por los defen-

sistencia que se llamó Socialisme et Liberté, con el objetivo de procurar el utópico socialismo (2004: 48-49). Dicho grupo lo formaban algunos amigos de Sartre, profesores universitarios, alumnos, etc. Llegaron a ser más de cincuenta y se organizaron en varias células.

sores de la «vieja teoría del arte por el arte». Retomaré más adelante este asunto.

Volviendo al contexto, quiero precisar que la obra se inscribe en una circunstancia estrictamente francesa y conecta con una coyuntura histórica del país muy particular, que fue su Liberación. Sartre y su círculo se habían propuesto, en este momento histórico concreto, emplear también la literatura para conseguir la justa reorganización social de Francia. Esta *misión* explicaría la afirmación de Arlette Elkaim-Sartre en su prólogo a la edición de 2008: «*Qu'est-ce que la littérature? n'a donc pas été écrit d'une plume sereine*» (4); incluso la afirmación de Sartre, que va en la misma línea, redactada en sus notas autobiográficas cinco años después:

Contre la menace de guerre et contre ce piège je me débats comme un rat dans une ratière. J'ai pensé contre moi dans *Qu'est-ce que la littérature?...* Mon idée profonde à l'époque: on ne peut rien faire que témoigner d'un mode de vie qui est condamné à disparaître mais qui renaîtra et peut-être les meilleures œuvres témoigneront à l'avenir de ce mode de vie et permettront-elles de le sauver (en Elkaim-Sartre 2008: 5).

Aun así, que otras sociedades europeas vecinas, como la española, estuvieran viviendo, a la par, bajo unas condiciones sociopolíticas similares, hizo que la *littérature engagée* atravesase fronteras y se universalizase, adaptándose a cada específico contexto. Basta recuperar las palabras con que Josep Maria Castellet recordaba en 1980 lo que había supuesto para su generación y para él la lectura de *Qu'est-ce que la littérature?*:

Yo tenía entonces veinticuatro años. Ningún libro de teoría literaria me había golpeado como este. Devine, de la noche a la mañana, un sartreano convencido. Lo que Sartre decía en este libro correspondía exactamente a lo que convenía llegar [*sic*] a la España franquista de aquellos años; le daba lo que necesitaba. Sin saberlo con precisión. Era lo que me hacía falta para montar la pequeña trinchera de la resistencia personal (1980: 68).

Vayamos ahora a *Problemática de la literatura*. La obra se publicó por primera vez en 1951, en la editorial Losada de Buenos Aires. Sin embargo, cuenta con una dilatada prehistoria textual (detallada por Ródenas de

Moya en el capítulo anterior), muy superior, de hecho, a la del texto francés. *Problemática de la literatura* tiende nítidos puentes con buena parte de la producción crítica anterior de Guillermo de Torre, incluso con su precoz actividad durante el primer pico del *engagement* en España, durante los años veinte. Sus ideas fundacionales se pueden rastrear en trabajos como *Literaturas europeas de vanguardia*, en artículos: «La revolución espiritual y el movimiento personalista» (*Sur*, 1938), «Poesía y éxodo del llanto» (*Sur*, 1941), «Lo puro y lo tendencioso en el arte» (*Sur*, 1954); polémicas públicas (con Sánchez Barbudo en 1937 entre las páginas de *Sur* y *Hora de España* [Abalo Gómez, 2023], con Juan Goytisolo, «Los puntos sobre algunas íes novelísticas» [*Ínsula*, 1959], o con Marra-López, «Más allá del realismo novelesco» [*Revista de Occidente*, 1963] [Vauthier 2021]). Sin olvidar obras anteriores tan emblemáticas como *La aventura y el orden* (1943) o *Guillaume Apollinaire. Su vida, su obra, las teorías del cubismo* (1946), que reeditó posteriormente como *Apollinaire o las teorías del cubismo* (1967).

Ahora bien, la publicación en 1948 de *Qu'est-ce que la littérature?* fue el detonante para que Guillermo de Torre se decidiese a formalizar una aportación ordenada, homogénea y sólida a la problemática del *engagement*. También lo ha entendido así Emilia de Zuleta cuando afirma que «a medida que Torre se adentra en el examen de la doctrina sartreana, va perfilando con precisión y profundidad su propia posición» (1993: 113). Este trabajo de revisión ponderado y rigurosísimo define la actitud que orientó la obra de madurez de Guillermo y entronca con una «ambición de examinar los fenómenos literarios desde todas las perspectivas posibles, rehuendo tentaciones restrictivas y maximalismos teóricos» (Ródenas de Moya 2013: 53). La actitud reflexiva, abarcadora y tendente a la superación de miradas estrechas o dogmáticas permitió a Torre aportar una respuesta al debate totalmente original.

Queda por decir que *Problemática de la literatura* se orientó a un público virtual bastante concreto. El texto, como afirma Zuleta, «iba al reencuentro del escenario de su Madrid y de la vida literaria madrileña» (1993: 38). Más específicamente de la *joven* vida literaria, como Torre reconoció en una carta a Castellet, enviada en noviembre de 1957: «insisto en que los testimonios de interés o adhesión recibidos desde España, por parte de las nuevas generaciones, son al cabo, y sin duda, los que más me importan» (en Vauthier 2021: 237). Sin embargo, el contexto de pugna en el interior entre dos estéticas

igualmente instrumentalizadas (realismo social y literatura amable) neutralizó su recepción. Algo que, podemos intuir, no cogió de sorpresa a un Torre que ya lo había profetizado:

Lo ideal y más deseable, en este punto como en otros, donde se afrontan contrarios sería una síntesis, una integración de ambos; pero la desdicha del mundo contemporáneo radica cabalmente en su debilidad por los extremos fáciles, en su ceguera para las soluciones equilibradas, cuya aceptación, naturalmente, requiere más inteligencia y menos fanatismo ([1951] 1958: 271).

LA PROPUESTA DE JEAN-PAUL SARTRE: *LITTÉRATURE ENGAGÉE*

En *Qu'est-ce que la littérature?*, Sartre formula y defiende una concepción de la literatura como instrumento de mediación necesario, aunque no suficiente, para lograr un fin extraliterario. Se corresponde, si atendemos al contexto preciso de enunciación de la doctrina, con la liberación de las clases o el desclasamiento social. Se trata de un fin universal que rebasa y rechaza, dicho sea de paso, la revolución comunista, como el propio Sartre afirmó: la *littérature engagée* encontraría el clima propicio «en un partido auténticamente revolucionario [...], pero el P. C. ha entrado hoy en la ronda infernal de los medios [...], enterraría a la literatura con mis propias manos antes de ponerla al servicio de los fines para los que él la utiliza» ([1950] 1962: 218-219).

A priori, Sartre rehúye el enrolamiento de la literatura en un partido político, aunque la concibe como una herramienta de cambio social que, conaturalmente, debe prestar sus servicios a la sociedad. Esto es, la coloca en una posición de subordinación, si bien con respecto a una causa más abstracta que denomina la revolución socialista. Leamos sus palabras:

Debemos militar en nuestros escritos a favor de la libertad de la persona y de la revolución socialista; [...] la situación histórica nos incita a unirnos al proletariado para construir una sociedad sin clases. Hoy, su oportunidad, su única oportunidad, es la oportunidad de Europa, del socialismo, de la democracia, de la paz [...]. Para salvar la literatura, hay que tomar posición en nuestra literatura, porque la literatura es por esencia toma de posición. Debemos rechazar en todos los terrenos las soluciones que no se inspiren rigurosamente en los principios socialistas ([1950] 1962: 228-229).

Independientemente de la legitimidad de la causa o del fin, fuese el comunismo o el menos tangible socialismo, resulta claro que Sartre piensa la literatura como un medio. Un medio necesario, incluso muy eficaz si se quiere, pero un medio. Lo cual significa, en último término, que la *littérature engagée* rechaza la comprensión de la literatura *autonomizada* que se había impulsado con la entrada en la modernidad:

A partir de 1930, la crisis mundial, el advenimiento del nazismo, los sucesos de China y la guerra de España nos abrieron los ojos; nos pareció que iba a desaparecer el suelo bajo nuestros pies. [...] Nos sentimos bruscamente *situados*: el cernirse sobre las cosas, practicado con tanto deleite por nuestros predecesores, era ya imposible; se dibujaba en el porvenir una aventura colectiva que sería *nuestra* aventura (184).

En el planteamiento sartreano, el fluir natural de la literatura se vincula a la revolución y a la liberación. Pero si este vínculo falla, se pone en riesgo su propia razón de ser. Esta es la razón que Sartre esgrime para explicar la crisis contemporánea de la literatura, y lo hace remontando su origen al momento preciso en que los literatos no tomaron el papel que naturalmente les correspondía, y no se enrolaron en la liberación del proletariado y, por ende, en el proceso de liberación social. Para Sartre, dicha dejación de funciones se produjo por una razón impúdica: la fascinación de los escritores con la autonomización del campo y su reciente estatuto que les hizo soslayar la causa obrera y obviar, a la vez, que dicha causa era también la suya. El escritor de la modernidad «enfocó mal el asunto» ([1950] 1962: 141) al preferir mantenerse fiel a su estatuto burgués, lo que provocó no solo el fracaso del socialismo, sino la decadencia de la literatura. Solo la reconciliación de ambos (literatura y socialismo) podría sacarlos del atolladero en que se encontraban a mediados del siglo xx:

Sea como sea, y mientras las circunstancias no cambien, las posibilidades de la literatura están ligadas al advenimiento de una Europa socialista, es decir, de un grupo de Estados de estructura democrática y colectivista [...]. Solo en esta hipótesis [...] la literatura volverá a encontrar un objeto y su público ([1950] 1962: 240).

A su entender, los escritores de 1947 ya no podían escapar a la historia, como anteriormente habían hecho los literatos de preguerra: «Reintegrados

brutalmente en la historia, estábamos constreñidos a hacer *una literatura de la historicidad* [...]. Tenemos una tarea para la que tal vez no somos lo bastante fuertes [...] y que yo denominaría, por no encontrar nada mejor, la *literatura de las grandes circunstancias*» (186 y 191).

De las citadas palabras de Sartre se desprenden varias ideas que me gustaría comentar. En primer lugar, su argumentación contribuye a acentuar una oposición estética originada en el primer pico del *engagement*, al dar por bueno que solo cabe una *literatura de la historicidad* frente a una literatura que *se cierne sobre las cosas*, es decir, una literatura comprometida frente a una literatura gratuita. Digo más, ya que el concepto de *littérature engagée* —que Sartre también denominó *literatura de la participación*— se va definiendo en la obra a través de la confrontación explícita con su adversaria, a la que el francés llama *literatura de la abstención*. El discurso sartreano reactiva no solo el debate de preguerra, sino también la polarización estética que había interpretado el campo literario como una lucha entre dos estéticas inconciliables. De hecho, *Qu'est-ce que la littérature?* es un claro intento de imponer el modo literario *engagé*.

En segundo lugar, se puede percibir en su discurso que Sartre no piensa ni escribe como escritor, sino como intelectual. O, si preferimos, como un escritor tradicional de funciones híbridas que no valida la autonomización del campo literario. En su imaginario no cabe deslindar el papel de escritor del papel de intelectual; solo es válida una única figura que superponga ambas funciones. El discurso de Sartre es el de un intelectual socialmente —no literariamente— comprometido, de ahí que en determinado momento llegue a identificar la eficacia de la literatura con la eficacia de las armas:

El arte de la prosa es solidario con el único régimen donde la prosa tiene un sentido: la democracia. Cuando una de estas cosas está amenazaba también lo está la otra. Y no basta defenderlas con la pluma. Llega el día en que la pluma se ve obligada a detenerse y es necesario entonces que el escritor tome las armas. [...] La literatura lanza al escritor a la batalla; escribir es cierto modo de querer la libertad. Si usted ha comenzado, de grado o no, queda usted comprometido ([1950] 1962: 84).

Y, en tercer lugar —acabo de interpretar sus afirmaciones—, Sartre reconoce la hegemonía política que a finales de los años cuarenta incardinaba el fenómeno literario. Incluso acepta y defiende su supremacía.

Este mismo rechazo de la autonomización de la literatura es el que le llevó a subordinar uno de sus elementos esenciales, el componente estético o estilístico, al contenido. En la *littérature engagée* el estilo se entiende como un añadido que ha de pasar desapercibido para no distraer al lector. Si la literatura es utilitaria e instrumental por esencia, su deber es *guiar, enseñar, revelar, dar a conocer*, o *realizar un llamamiento* a su público, a fin de que el lector capte y comprenda la *revelación* de la obra y se involucre en la revolución socialista:

Se le guiará [al lector] tomado de la mano hasta hacerle ver que lo que él quiere, en efecto, es abolir la explotación del hombre por el hombre [...]. debemos transformar su buena voluntad formal en una voluntad concreta y material de cambiar este mundo por medios determinados, para contribuir al advenimiento futuro de la sociedad concreta de los fines. Es preciso, pues, enseñar... ([1950] 1962: 227).

Antes de cerrar este análisis, todavía cabe preguntarse quién es este lector, en qué público está pensando Sartre. Desde luego no en un público inmaterial, abstracto o deslocalizado, sino en un público concreto y situado que se inserta en una colectividad. Sartre piensa en el proletariado: «nos volvemos hacia la clase obrera, que podría hoy, como lo hizo la burguesía de 1780, constituir para el escritor un público revolucionario. Público virtual todavía, pero singularmente presente. El obrero de 1947» ([1950] 1962: 210).

En términos generales —vuelvo a Benoît Denis—, «la teoría sartreana siempre toma distancia con el *nomos moderno*» (2000: 64). Es decir, el proyecto de Sartre pone en cuestión la modernidad literaria porque no asume algunos de sus elementos constitutivos, a saber: la autonomización del campo literario; la inadecuación del lenguaje al mundo (para Sartre el lenguaje es utilitario por esencia); la importancia de la forma (niega la dimensión estética de la literatura), y la poesía como género literario (la poesía es un objeto autónomo).

La *littérature engagée* es una propuesta que pone en cuestión la modernidad literaria y quiere reconciliar ciertos valores que con su entrada se desligaron y reconocieron como independientes. No obstante, esta posición lo condujo a aceptar una lucha entre estéticas en la que asumió que la literatura moderna (a su entender, pura, desinteresada, gratuita) debía ser combatida por la *littérature engagée*.

LA COMPRESIÓN LITERARIA DE GUILLERMO DE TORRE: *LITERATURA RESPONSABLE*

La propuesta que Guillermo de Torre formula en *Problemática de la literatura* dialoga con dos situaciones interconectadas: por un lado, responde directamente —a través de una solución alternativa— a la concepción sartreana de *literatura comprometida*; por otro, es un intento de restituir la legitimidad de la literatura que estaba siendo socavada —no solo por Sartre, al convertirla en una función social—, también desde otros flancos.

Su planteamiento modifica los términos de la ecuación sartreana y eleva el valor de uno de ellos: la cualidad estética, lo específicamente literario. Con este pequeño ajuste, la *literatura responsable* queda definida como la conjunción de dos elementos interdependientes e igual de necesarios: la *fidelidad a la época* y el *valor literario* (Torre [1951] 1958: 133). La *fidelidad a la época* —que tiene su homólogo en el concepto sartreano de *situación* o en el de *circunstancia* de Ortega y Gasset— se situaría al mismo nivel que el estilo, que no es *atrezo* ni accesorio —refutando a Sartre—, sino *esencial* al acto literario: «No se es escritor por haber decidido decir ciertas cosas, sino por haber decidido decirlas de cierta manera, y el estilo, desde luego, representa el valor de la prosa» (54). Si para Sartre la calidad expresiva solo era un medio para lograr un fin extraliterario (la revolución socialista), para Guillermo, la calidad expresiva se concibe como el *fin* propio de la empresa literaria. La *literatura responsable* responde a un ideal integralista que se sitúa en el *fiel de la balanza*⁸ y va acorde, además, con la modernidad y la autonomía de campo.⁹

Un argumento del discurso sartreano que Torre no comparte, ni siquiera con matices, es su comprensión del género poético. En *Qu'est-ce que la littérature?* se supervalora la poesía al entenderla como un metalenguaje irrecognoscible, que renuncia a la comunicación con el único afán de *crear*. Se considera la poesía un arte de creación, como la pintura o la música, que

⁸ Torre publicó una obra de madurez con este título, en la editorial española Taurus (1961).

⁹ Denis llama a la postura moderna *centrípeta* y a la sartreana *centrifuga*, en la que se define la literatura como algo que debe participar plenamente en el debate social y político (2005: 5).

se desarrollan, relacionan e intercomunican en el campo artístico. Frente a ellas, la prosa sí se incardina en el campo literario que, como queda dicho, ni era, ni podría ser, autónomo. Guillermo de Torre observa que esta concepción esconde una sobrevaloración romántica de lo poético y atenta una vez más contra la prosa al rebajar su valor artístico y colocarla en el paradigma de la comunicación utilitaria. En contra de Sartre, prosa y poesía se entienden como dos géneros *literarios* porque emplean el mismo código artístico: «tal divorcio es ilusorio, desde el momento en que siendo, ambas, artes de comunicación no cabe hablar de una poesía inefable, pues lo que no se puede decir no cabe juzgarlo *a priori* como arte» ([1951] 1958: 132); y más adelante: «antes que a la incomunicabilidad, la poesía, en sus expresiones últimas, parece atender contrariamente a hacerse comunicable» (145).

No obstante, también hay ciertos puntos de encuentro entre las *políticas literarias* de Guillermo de Torre y Jean-Paul Sartre. Por ejemplo, los dos autores coinciden en que el escritor está irremisiblemente situado en su tiempo y escribe *en y para* su época, nunca para el porvenir. Ambos habían asumido la tesis de Landsberg, según la cual el compromiso es el requisito de la humanización y por ello se articula a partir de la negación de la intemporalidad. Ahora bien, sus doctrinas difieren, y no es un matiz menor, en la relación que la literatura debe mantener con dicha historicidad. Para el francés, la literatura tiene un papel activo porque influye en la historia, que trata de cambiar, esto es, no de «reflejar[la] pasivamente», sino que aspira a «mantenerla o cambiarla y, por lo tanto, rebasarla hacia el porvenir», como apostilla Guillermo de Torre ([1951] 1958: 193), mientras que para este último la relación de la literatura con la historicidad se observa desde una perspectiva menos ambiciosa o menos invasiva. O sea, como un marco referencial que hace de los textos literarios productos comprometidos con su tiempo. Ser *fiel a la época* significa sencillamente «toda palpitación viva, todo engarce con la época, toda técnica o estilo propio» (186). Es una manera de expresar la historicidad inmanente, es «escribir con verdad e intensidad sobre su propio presente» (193). Por esta razón, Torre llegó a afirmar que Sartre había hecho una «violenta historización de la literatura», pues al acatar de manera tan absoluta «la situación», «sacrificaba cualquier otro logro mediato (¿la belleza, la estética?) a ese fin inmediato» (198).

BALANCE DE CUENTAS. EL LUGAR DE SARTRE Y EL NO-LUGAR DE GUILLERMO DE TORRE

Hay dos diferencias de grado entre las propuestas literarias examinadas. La primera es que la *littérature engagée* se sostiene sobre una dicotomía estética —que es también política—, mientras que la *literatura responsable* aboga por una conciliación. La segunda es que la *littérature engagée* logró —¿tal vez por su radicalismo?— instituirse en el campo literario español, incluso hegemonizarse durante bastante tiempo, mientras que la *literatura responsable* cayó en el olvido.¹⁰ Ahora quiero apuntar algunas de las repercusiones que estas circunstancias han tenido en la construcción de la historia de la literatura española.

En España, la entusiasta recepción del trabajo de Sartre por parte de «los niños de la guerra» (Castellet, Sastre, Goytisolo) validó una comprensión dicotómica de la literatura moderna, fluctuante entre dos modos: el no mimético, figurativo de la realidad objetiva, mal llamado deshumanizado; y el mimético-representativo, comprometido con la realidad social. Esta configuración en términos polarizados e inconciliables, que fue heredada y afianzada por la crítica historiográfica de la Transición, ha logrado llegar casi intacta hasta nuestros días.

Las mismas condiciones que hicieron factible la acogida sartreana imposibilitaron, casi en simultaneidad, la recepción de *Problemática de la literatura*. Me refiero a la batalla político-ideológica —con expresión estética en el realismo social y en la literatura amable al régimen— que se estaba librando en el interior del país y que ahogó cualquier intento de comprensión ponderada, o intrínsecamente literaria, de la literatura de la modernidad. Esto fue así porque durante la larga posguerra española, especialmente en los años cincuenta que nos ocupan, el *polisistema literario* había sido fuertemente absorbido por su adyacente, el *político*.¹¹

¹⁰ Casi habría que asumir que no pudo ser de otro modo sabiendo las posiciones de los respectivos autores en el campo literario del momento y el desigual capital simbólico que habían acumulado.

¹¹ Cuando esto ocurre, el polisistema político dominante implanta sus propiedades estructurales y sus leyes de funcionamiento, imponiendo el rechazo y/o la invisibilización de todo aquello que no convergiese con su función, misión y objetivos, en este caso, lograr el

A pesar de que *Problemática de la literatura* fue, también para su autor, una obra «capital en el curso de su evolución» (Torre [1951] 1958: 23), que reeditó hasta en dos ocasiones (1958, 1966), cuyas partes más emblemáticas se incluyeron en dos obras posteriores que se publicaron en Seix Barral y Guadarrama, respectivamente (*La aventura estética de nuestra edad y otros ensayos*, 1962; y *Doctrina y estética literaria*, 1970), y de la que el propio Torre se aseguró de que llegase a manos del joven escritor que llevaba la batuta en el interior, Josep Maria Castellet (Vauthier 2021: 213), la obra siguió resultando una intromisión literaria impropia que pasó inevitablemente desapercibida.¹²

Por fortuna, estas circunstancias han cambiado. De modo que es responsabilidad de la crítica actual superar el escollo heredado y recuperar la aportación de Guillermo de Torre para rebasar la frágil e imperante dicotomía que ha categorizado la prosa de nuestra modernidad a partir de un concepto limitante: la literatura comprometida. En efecto, la lectura de *Problemática de la literatura* se vuelve sumamente eficaz para superar la clasificación simplificada que quedó fijada en unos años de fuerte politización e instrumentalización literaria. Torre ofrece una comprensión de la literatura de la modernidad que atiende a sus elementos endógenos e intenta soslayar prejuicios y aproximaciones de índole extraliteraria. El concepto de *literatura responsable*, frente a otros que han tenido mejor acogida (la *littérature enga-*

cambio social y la construcción de una comunidad mejor, libre, justa y digna. Siguiendo a Even-Zohar: «the borders separating adjacent systems shift all the time, not only within systems, but between them. The very notions of “within” and “between” cannot be taken wither statically or for granted» (1990: 24).

¹² *Problemática de la literatura* llegó siempre *a deshora*. Su primera recepción, que se produjo tras la asimilación y, ya en parte, dogmática aplicación de la doctrina sartreana, en torno a finales de 1957, resultó imposible porque «las cartas de la *poética* que regían e iban a seguir rigiendo el decenio 1950-1960, y parte del siguiente, estaban echadas» (Vauthier, 2021: 213). Pero también su segunda oportunidad de recepción, con los capítulos incluidos en *La aventura estética de nuestra edad* (1962) y, luego, en *Doctrina y estética literaria* (1970) llegaron a destiempo. La literatura del interior, que ahora sí empezaba a cambiar el rumbo gracias a la entrada del estructuralismo o del *boom* hispanoamericano, no osó actualizarse leyendo a un crítico de preguerra, como Guillermo de Torre.

gée), se construyó sobre las premisas propias de un compromiso literario,¹³ no de un compromiso político (al que se plegó Sartre).

En contraposición al francés, Guillermo de Torre no dejó de moverse dentro del paradigma literario, actuando y pensando como escritor y crítico literario, mientras que Sartre, el intelectual, pensó y escribió su obra desde el paradigma político-social.¹⁴ De ahí que sus propuestas literarias tuvieran objetos, miras y finalidades distintas: Sartre, comprometido con la revolución libertadora, hizo pasar a la literatura por un medio para cambiar, mejorar y ganar la revolución socialista; pero Guillermo, que estaba comprometido con el lenguaje, con el arte, con los géneros y los valores literarios, hizo de su *literatura responsable* un compromiso con la modernidad. Sartre proponía la ética antes que la estética. Mientras que Guillermo de Torre propuso la ética y la estética.

Torre entendió que la dicotomía estética defendida primero por Sartre, después por el realismo social español y que, a fin de cuentas, se había venido afianzando desde finales de la década de 1920 era un falso dilema. Por eso su concepción de la literatura resulta más pertinente para interpretar nuestra modernidad literaria, porque permite reintegrar en la historia de la literatura española a muchos autores y obras que, por no encajar sus soluciones estéticas en ninguno de los dos tipos literarios polarizados (*literatura deshumanizada* frente a *literatura comprometida*), han venido estudiándose desde una perspectiva restrictiva o dentro de sus propias trayectorias literarias.

La asunción de la doctrina sartreana por parte de la historiografía española obliga a reducir la complejidad del fenómeno literario y, en consecuencia, a aislar autores y obras que no encajan en la categorización dicotómica —paradó-

¹³ Alice Béja (2008) distingue con nitidez entre compromiso literario (interno al propio texto, observable en su forma, en su estética, en su estilo) y compromiso político (externo a la obra y ligado al posicionamiento de su autor en los debates públicos). Las propuestas estéticas de Guillermo de Torre entre los años treinta y cincuenta responden a este primer concepto; mientras que otras propuestas coetáneas que, sin duda tuvieron mejor acogida (*vgr.* la *littérature engagée* de Sartre), creo justo considerarla una aportación de compromiso político. Benoît Denis, por su parte, habla de *littérature engagée* frente a *engagement littéraire* (2016: 110).

¹⁴ Para Bourdieu, Sartre «inventó y encarnó realmente la figura del intelectual total», construyendo una posición social sin precedentes, «concentrando en su única persona un conjunto de poderes intelectuales y sociales hasta entonces divididos» (1995: 312).

jicamente, tampoco encajaría buena parte de la producción de Sartre—. Es decir, suprime en lugar de comprender la unidad de pensamiento y de estéticas que conectan a Unamuno, Valle-Inclán, Benjamín Jarnés, Juan Goytisolo, Vázquez Montalbán o Isaac Rosa. Los esquemas elaborados a partir de la teoría sartreana mutilan el fenómeno porque dan legitimidad a un binomio que no tiene equivalencia en la praxis literaria real.

Si, por el contrario, recuperamos el marco conceptual que ofrece Guillermo de Torre, podremos empezar a pensar en términos de gradación entre estéticas (con sus dominantes) y a trabajar sobre dicha unidad de pensamiento. El concepto de *literatura responsable* resulta muy eficaz para deconstruir nuestra historia de la literatura desde una perspectiva menos reductora y más propiamente literaria. Con sus trabajos en la mano se pueden cuestionar conceptos y categorías, comenzar a pensar en términos de inclusión y no de oposición binaria. Y, al fin, tratar de desanudar el corsé categorizador que se forjó, como Guillermo de Torre supo ver, sobre un *falso dilema*.

BIBLIOGRAFÍA

- ABALO GÓMEZ, Adriana (2023): «Literatura y política en la España de los años treinta. Un diálogo imposible entre Guillermo de Torre y Antonio Sánchez Barbudo», *Signa*, 32, 219-237.
- (2024): «La *responsabilidad* del escritor en la encrucijada de la *modernidad estética* en España», *Bulletin Hispanique*, 126.2 [en prensa].
- BAIER, Lothar (1996): *¿Qué va a ser de la literatura?*, Madrid: Debate.
- BÉJA, Alice (2008): «Au-delà de l'engagement: la transfiguration du politique par la fiction», *Tracés. Revue de Sciences humaines*, 11, 85-96. Disponible en línea: DOI: <10.4000/traces.240> [Consulta: 21 de diciembre de 2023].
- BRAVO CASTILLO, Juan (2004): *Jean-Paul Sartre*, Madrid: Síntesis.
- BOURDIEU, Pierre (1995): *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*, traducción del francés de Thomas Kauf, Barcelona: Anagrama.
- BÜRGER, Peter (2010): *Teoría de la vanguardia*, traducción del alemán de Tomás Bartoletti, Buenos Aires: Las Cuarenta.
- CASTELLET, Josep Maria (1980): «El gran emmerdador», *Saber*, I.3 (mayo), 68-69.
- DENIS, Benoît (2000): *Littérature et engagement. De Pascal à Sartre*, Paris: Seuil.
- [2005] (2016): «Engagement littéraire et morale de la littérature», en Emmanuel Bouju (dir.), *L'engagement littéraire*, Rennes: Presses Universitaires de Rennes,

- 31-42. Disponible en línea: OpenEdition Books, DOI: <10.4000/books.pur.30028> [Consulta: 10 de diciembre de 2023].
- (2006): «Engagement et contre-engagement. Des politiques de la littérature», en Jean Kaempfer, Sonya Florey y Jérôme Meizoz (dirs.), *Formes de l'engagement littéraire (XV^e-XX^e siècles)*, Lausanne: Antipodes, 103-117.
- ELKAÏM-SARTRE, Arlette (2008): «Préface», en Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature?*, Paris: Gallimard, 1-5.
- EVEN-ZOHAR, Itamar (1990): «The Literary System», *Poetics Today*, 11.I, 27-44. Disponible en línea: DOI: <10.2307/1772667> [Consulta: 21 de diciembre de 2023].
- JULIÁ, Santos (2015): *Historias de las dos Españas*, Madrid: Taurus.
- KAUFMANN, Vincent (2011): *La faute à Mallarmé. L'aventure de la théorie littéraire*, Paris: Seuil.
- RÓDENAS DE MOYA, Domingo (2013): *Guillermo de Torre. De la aventura al orden*, Madrid: Fundación Banco Santander.
- SARTRE, Jean-Paul [1945] (2012): «Présentation des *Temps Modernes*», *Situations, II*, septembre 1944-décembre 1946, nueva edición revisada y aumentada por Arlette Elkaïm-Sartre, Paris: Gallimard, 205-226
- [1950] (1962): *¿Qué es la literatura?*, Buenos Aires: Losada, 3.^a edición.
- TORRE, Guillermo de [1951] (1958): *Problemática de la literatura*, Buenos Aires: Losada, 2.^a edición.
- VAUTHIER, Bénédicte (2021): «A deshora, 1956-1963: "Literatura responsable" y *engagement*. Seguido del epistolario G. de Torre-J. M. Castellet», en Fernando Larraz y Diego Santos Sánchez (eds.), *Poéticas y cánones literarios bajo el franquismo*, Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert, 211-250.
- ZULETA, Emilia (1993): *Guillermo de Torre entre España y América*, Mendoza: Universidad Nacional de Cuyo.

¿LITERATURA EN LA REVOLUCIÓN Y/O REVOLUCIÓN
EN LA LITERATURA? COMPROMISO Y AUTONOMÍA
LITERARIA EN LA POLÉMICA ENTRE ÓSCAR COLLAZOS,
JULIO CORTÁZAR Y MARIO VARGAS LLOSA (1969-1970)

Gustavo Guerrero

CY Cergy Paris Université

Orcid: <<https://orcid.org/0000-0003-4238-4105>>

A principios de los años sesenta, en la reseña que dedica al *Kafka* (1960) de Marthe Robert, Roland Barthes da cuenta del cambio de época al que se asiste en Francia tras el desgaste del paradigma del compromiso sartreano y el ascenso de otras corrientes literarias menos inclinadas a tratar abiertamente temas políticos y sociales. Algo incómodo y sin esconder su escepticismo ante la transición que se esboza, escribe entonces en son de queja:

¿Estará nuestra literatura condenada para siempre a este vaivén agotador entre el realismo político y el arte por el arte, entre una moral del compromiso y un purismo estético, entre la complicidad y la asepsia? ¿No podrá ser nunca sino pobre (cuando solo es ella misma) o confusa (si trata de ser otra cosa)? ¿No podrá encontrar por tanto un lugar justo en este mundo? ([1960] 1964: 138; trad. mía.)

De un modo bastante explícito, Barthes alude con sus preguntas al prolongado y recurrente conflicto que, a todo lo largo de la historia de las letras francesas, había enfrentado a los defensores de la autonomía literaria y a los partidarios de una literatura comprometida. Pero quizá también hace algo más: formula el anhelo de superar esta oposición e incluso —me atrevo a sugerirlo— de dejar atrás un modelo de lectura de la historia literaria moder-

na, basado en una simplificación y una exacerbación de la dicotomía que la convierte prácticamente en un inevitable dilema estético y moral. A través de la noción de *escritura* y de sus desarrollos teóricos dentro de la esfera estructuralista y postestructuralista, Barthes fue uno de los primeros que se planteó una reconceptualización del problema que permitiera analizar con más complejidad la dialéctica entre los dos términos y ayudara a entender mejor sus intrincadas y variables relaciones. Junto a él, habría que mencionar igualmente al Pierre Bourdieu de *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire* (1992), que, como muchos sabemos, remodela por completo la definición de autonomía en la segunda mitad del siglo xx y revoluciona la idea que se había tenido hasta entonces de los vínculos entre literatura y sociedad.

Creo que hay que esperar, sin embargo, hasta estas primeras décadas del siglo XXI, para que aparezca un conjunto de trabajos que, a la zaga de Barthes y de Bourdieu, y desde territorios tan distintos como la filosofía, la historia, la teoría literaria y la sociología de la literatura, han ido esbozando nuevas posibilidades de lectura e interpretación de la problemática de la autonomía y el compromiso. Estoy aludiendo, entre otros, a los ensayos de Jacques Rancière *Le partage du sensible* (2000) y *Aisthesis* (2011), a la obra de referencia de Benoît Denis, *Littérature et engagement. De Pascal a Sartre* (2000), a la ambiciosa revisión conceptual, teórica e histórica de Aukje van Rooden, *Literature, Autonomy and Commitment* (2016) y al conjunto de artículos reunidos por Gisèle Sapiro en el volumen bilingüe *Autonomies of Art and Culture/Autonomies des arts et de la culture* (2019). Todos estos escritos y algunos más no solo ponen de relieve el relativismo creciente de la oposición entre los dos conceptos, sino que nos muestra que el uno y el otro participan por igual de la convicción de que la literatura tiene un papel que desempeñar en la vida y en la transformación de una comunidad como un factor determinante del cambio político y social. Y es que, en el fondo, lo que autonomía y compromiso tienen en común, como bien señala van Rooden, ha sido siempre más importante que aquello que los separa, pero es necesario salir de una visión polarizada de su significado y sus relaciones para poder percibirlo y comprenderlo.

Huelga decir que la historia de las literaturas latinoamericanas, como una historia moderna al fin, también se ve recorrida por la antinomia entre los dos términos, desde que aparecen con el modernismo a fines del siglo XIX, hasta el momento contemporáneo y el debate alrededor de la sonada teoría

de la postautonomía que Josefina Ludmer defendiera en uno de los artículos de su libro *Aquí América Latina* (2010). Evidentemente, no es posible abarcar semejante arco de tiempo con una sola mirada, pero sí es viable estudiar algunos episodios históricos clave, que es lo que estoy tratando de hacer en mi investigación actual. En ella, junto a la escena modernista, que es la de Rubén Darío y Martí, y junto a la escena contemporánea y postautónoma, trabajo en la escena del *boom*, o, para ser más preciso, en las polémicas que por entonces dieron lugar a una discusión sobre las definiciones de autonomía y compromiso, y en las que se intentó justamente salir de la dicotomía y construir una idea nueva de los lazos entre literatura y sociedad. Esta es la escena que vamos a analizar aquí, advirtiendo antes que estoy echando mano de la noción de *escena*, tal y como la entiende Rancière, es decir, como una trama de textos y discursos en una instancia dada de la historia estética e intelectual. «La escena —señala el filósofo— no es la ilustración de una idea. Es una pequeña máquina óptica que nos muestra a un pensamiento ocupado en tejer los lazos que unen percepciones, afectos, nombres e ideas y en constituir la comunidad sensible que esos lazos tejen y la comunidad intelectual que hace pensable el tejido» (2011: 12; trad. mía).

Otra rápida premisa metodológica que debo enunciar antes de entrar de lleno en nuestro tema concierne la escala de una investigación como esta: al igual que otros aspectos de la modernidad, una historia latinoamericana de las relaciones entre autonomía y compromiso tiene que estar hecha de intersecciones y encrucijadas atlánticas y globales sin las cuales no se deja entender a cabalidad, pues estamos hablando, según se verá, de una historia a la vez específica y abierta, que se escribe a menudo dialógicamente como una relectura del propio pasado, pero también de un presente que no se agota en su solo contexto más aparente e inmediato, nacional o regional. Dicho de otra forma: estamos ante una conversación en las que se oyen muchas voces en diversas lenguas que vienen de otros espacios y otros tiempos, y con las cuales nuestros protagonistas entran en una discusión a veces explícita y a veces sorda, pero que no se puede ni se debe ignorar.

En la breve muestra que voy a presentar aquí, me concentro en el análisis de una de las principales polémicas del *boom*, de modo de darles un contexto circunscrito y específico a los usos de las nociones y de basar mis interpretaciones en un conjunto de textos donde se discute explícita, profusa y apasio-

nadamente la cuestión de la autonomía y el compromiso. Como lo indica mi título, se trata de la celeberrima polémica entre el escritor colombiano Óscar Collazos, el argentino Julio Cortázar y el peruano Mario Vargas Llosa, una controversia que se desarrolla entre 1969 y 1970, y cuyos múltiples espacios visibles son Montevideo, París, Londres y La Habana. Este es el acontecimiento que constituye mi escena, un acontecimiento singularísimo del cual quisiera explorar la red interpretativa que le da su significación.

Recordemos que las diferentes intervenciones de unos y otros fueron recogidas por la editorial Siglo XXI, apenas unos meses después del enfrentamiento, en un cuadernillo intitulado *Literatura en la revolución y revolución en la literatura* (1970). Es curioso que el título aparezca escrito todo con minúsculas en la portada y todo con mayúsculas en la portadilla, sin duda a fin de no herir susceptibilidades a la hora de repartir mayúsculas y minúsculas entre los dos substantivos. Creo que no hay que dejar de subrayarlo, pues este gesto del editor, al tomarse el cuidado de elegir una cierta tipografía para el paratexto, dice tácitamente mucho sobre la delicada materia que se disputaba y sobre las posiciones que los lectores podían adoptar ante la polémica. Hay que añadir que gracias al cuadernillo disponemos de un fácil acceso a un pequeño archivo que reúne los cuatro documentos principales del intercambio (el ensayo de Collazos, la respuesta de Cortázar, la contraréplica de Collazos y el ensayo final de Vargas Llosa), lo que ha facilitado sin lugar a duda la redacción de una importante bibliografía en la que se suele presentar la querella como una especie de antesala del caso Padilla. Fuera de los largos pasajes que le dedican Claudia Gilman en *Entre la pluma y el fusil. Debates del intelectual revolucionario en América Latina* (2003) y Rafael Rojas en *La polis literaria. El boom, la Revolución y otras polémicas de la Guerra Fría* (2018), tenemos que citar el capítulo que le consagra Francisco E. de la Guerra Castellanos en *De literatura y revolución en América Latina* (2000), las páginas de Carolina Orloff en *La construcción de lo político en Julio Cortázar* (2014), y los artículos de Jaume Peris Blanes y de Rogelio Demarchi «La policrítica de Julio Cortázar: la autonomía de la literatura entre las exigencias de la revolución» (2009) y «Literatura y revolución: la teoría autonómica de Julio Cortázar» (2018), respectivamente. Gracias a ellos podemos esbozar a grandes trazos el contexto de la polémica y recrear la cámara de ecos en la que resuenan los discursos de los tres escritores.

Para Gilman, el dato esencial del escenario histórico es la problematización y el cuestionamiento de la figura del escritor y el intelectual en Cuba durante los años sesenta, un proceso que desemboca, en la segunda mitad de la década, en la implementación de una política cultural abiertamente *antintelectualista* (el término es de la propia Gilman) y en un llamado cada vez más urgente a suspender toda veleidad libertaria y a alinearse con las directrices del poder de La Habana, para llevar adelante eficazmente la lucha revolucionaria. El intelectual comprometido, que en la línea sartreana era fiel a una causa más que a un partido y que preservaba así una parte de su independencia como conciencia crítica de la sociedad, debía ceder su lugar al intelectual revolucionario y, en última instancia, al igual que el escritor, debía convertirse en un combatiente más junto al campesino, al estudiante y al guerrillero. Consecuentemente, el campo cultural y literario se veía sujeto al de la política y la práctica de la literatura perdía su perfil específico, disolviéndose entre las distintas formas de militancia. Nada más ajeno evidentemente a la tradición de la autonomía ni al imperativo ético sartreano. Gilman escribe:

El anti-intelectualismo es una vituperación que traduce en términos de superioridad la serie política sobre la actividad intelectual, cultural, literaria; es un discurso, no necesariamente «sincero», que surge dentro del mismo campo intelectual para abjurar de sí mismo enfrentando a sus miembros con otros paradigmas de valor, encarnados por el hombre de acción y el hombre del pueblo. Implica la problematización de la relación de la labor intelectual (en un campo específicamente cultural) y la acción, entendida en términos de una intervención eficaz en el terreno político (2003: 166).

A fines de los sesenta, los crecientes roces y tensiones entre La Habana y los novelistas del *boom* que, como Cortázar y Vargas Llosa, habían sido compañeros de ruta de la Revolución cubana desde sus inicios dan cuenta de los avances de esta política antintelectualista. Su objetivo no era solo someter al control del poder revolucionario la participación de los escritores en el proceso de construcción de una sociedad nueva, sino imponer un modelo único de intelectual que sirviera de patrón para todo el continente y suprimiera la competencia de otros modelos alternativos como el que el propio *boom*, asumiendo posturas cosmopolitas y reivindicando una cierta libertad

de opinión, podía estar patentando en aquel momento. El rechazo de los principales miembros del grupo a la invasión de Checoslovaquia por las tropas soviéticas en 1968 —una invasión aprobada y aplaudida por Fidel Castro— y la carta privada que ese mismo año varios de ellos le dirigen al líder cubano a propósito de la situación de los intelectuales en la isla tras el premio al libro *Fuera de juego* (1968) de Heberto Padilla, forman parte de los antecedentes inmediatos. También hay que mencionar la mesa redonda organizada por Casa de las Américas, en mayo de 1969, en la que se discute violenta y ásperamente sobre la posibilidad de hacer de la literatura una herramienta crítica dentro del proceso revolucionario. Las actas de dicho encuentro, que Siglo XXI publica en el volumen colectivo *El intelectual y la sociedad* (1969), asientan un largo y detallado testimonio de los vivos intercambios entre los escritores cubanos y latinoamericanos presentes en dicha ocasión y de las numerosas alusiones que se hicieron a los novelistas del *boom*. Releerlas hoy es como leer una prefiguración o un ensayo general de la disputa que nos ocupa y de la crisis de confianza que ha de seguir. No en vano Rojas señala en su libro: «Generalmente esta polémica ha sido entendida como una discusión entre Collazos, por un lado, y Cortázar y Vargas Llosa, por el otro. Pero todo parece indicar que debe ser leída como parte de la fractura que se estaba produciendo entre el *boom* de la nueva novela y la revolución cubana» (2018: 115).

Las hostilidades comienzan en agosto de 1969 con el largo ensayo de Óscar Collazos intitulado «La encrucijada del lenguaje», que se publica en dos partes en la revista *Marcha*, de Montevideo, dirigida entonces por Ángel Rama. Hay que señalar que, ese mismo año, Collazos había sido jurado del Premio Casa de las Américas en La Habana, que era además director del centro de estudios que dicha institución estaba auspiciando y que en él compartía labores no solo con el propio Rama sino con Mario Benedetti, quien trabajaba a la sazón en la propuesta que daría lugar a su célebre antología *Los poetas comunicantes* (1972).

No es difícil entrever los lazos que se tejen entre el joven novelista, el poeta y el crítico. Collazos recuerda en una entrevista tardía que fue Rama quien le pidió expresamente el texto que lanzó la disputa. Además, resulta bastante obvia la estrecha relación entre las posiciones políticas y literarias de Benedetti y la argumentación del ensayo del colombiano. Y es que, si lo leemos con

la distancia que da el tiempo, «La encrucijada del lenguaje» pareciera llevar al terreno de la novela la crítica que el poeta uruguayo ya estaba elaborando en aquel momento contra la poesía experimental de las neovanguardias latinoamericanas y que habría de cobrar cuerpo en su citada antología. De hecho, las mismas ideas alimentan en ambos la denuncia de unos productos literarios solipsistas, elitistas y extranjerizantes, y la urgente promoción de un neorrealismo nacionalista o regionalista abiertamente comprometido con los problemas sociales y políticos, accesible a todo tipo de público y hermanado con la revolución.

En su ensayo, Collazos se presenta como un intelectual revolucionario que da la alerta al comprobar que la novelística latinoamericana se estaría apartando de su verdadera identidad y de su más legítima misión por la creciente influencia de una corriente formalista, hermética y europeizante que llevaría a nuestros escritores a darle la espalda a los urgentes problemas del continente y haría visible la posición subalterna que los vuelve dependientes del reconocimiento extranjero. Según él, el *boom* no es sino el fruto oportunista de una época de decadencia y confusión de las literaturas occidentales, y, en especial, de la francesa. Por eso, escribe:

Es que aún en un periodo de afirmación cultural del continente, nos sigue atormentando un complejo de inferioridad frente a la metrópoli que nos tiranizó con sus formas, que nos hizo perder identidad social cuando todavía no acabábamos de curarnos las heridas del primer colonialismo. Europa (así se esté pregonando su deterioro y el de su cultura) todavía nos remuerde la conciencia intelectual: somos incapaces de responder, en actos culturales, en la misma medida en que el continente y algunos de sus hombres han respondido en actos políticos (Collazos, Cortázar y Vargas Llosa 1970: 22).

La literatura y, particularmente, la novela latinoamericana estarían así muy por debajo de la revolución, que sí ha sabido dar una respuesta a la altura de la situación, y la razón de ello residiría, en buena medida, en la deriva última de los escritores del *boom* que, adoptando una actitud servil ante la influencia de la cultura europea, estarían propiciando una ruptura de la solidaridad entre texto y contexto, entre obra y público, entre el escritor y su sociedad. Collazos lo plasma con toda claridad en las líneas siguientes:

Si hoy, en circunstancias especiales, y sobre todo en aquellos países que vieron la penetración de la cultura europea con acentos más marcados, el trabajo novelístico se orienta hacia la conversión de la literatura en una «fiesta», una «ceremonia», en un «rito» (esta parece ser la idea que atormenta a Carlos Fuentes, desde *Zona sagrada* hasta *Cambio de piel*) o la aprehensión de un instante (el Julio Cortázar de *62/Modelo para armar*) siguiendo mecánicamente los enunciados del estructuralismo europeo o los remotos orígenes del formalismo ruso, en los jóvenes escritores esta conducta ha conducido a otro hecho: el distanciamiento cada vez más radical de la realidad y su banalización, el olvido de lo real circundante, el aplazamiento de las circunstancias objetivas que lo rodean, que enmarcan toda obra literaria, a partir de las cuales esta obra se afirma (y también se confirma) reconociéndose en sus fuentes, en sus orígenes más concretos (Collazos, Cortázar y Vargas Llosa 1970: 10).

La argumentación de Collazos parece orientada en un primer momento a defender una cierta autonomía de las letras latinoamericanas, reivindicando un realismo autóctono, bien arraigado en los imaginarios nacionales y regionales, contra las tendencias más recientes de la novelística del *boom*. Sin embargo, y al mismo tiempo, otros usos de la noción de autonomía, en el sentido literario más habitual, aparecen pronto en el discurso del polemista colombiano y desempeñan casi desde el comienzo un papel destacadísimo como herramientas principales que le permiten construir a su adversario. Y es que esa literatura desconectada de su realidad contra la cual se escribe inicialmente el ensayo no haría otra cosa, según él, que poner en escena una ambición autonomista que hay que denunciar sin demora: «La primera idea que busco hacer coherente en el curso de este trabajo es la que se refiere a la mistificación del hecho creador, entendido como autonomía verbal, como otro mundo en disputa con la realidad, en “competencia con Dios”» (Collazos, Cortázar y Vargas Llosa 1970: 10).

De entrada, la autonomía literaria se presenta como un espejismo o, mejor, como una peligrosa quimera que, casi rayana en el pecado de soberbia, se traduciría en la plasmación de una ficción independiente y orgánica, como si fuera una finalidad en sí misma. Obsérvese que, en la descripción del colombiano, se funden y se confunden manifiestamente el acto de creación y el universo creado, el proceso de escritura y el producto literario, como si existiera una necesaria continuidad o solidaridad entre ambos. Collazos los

asocia y los identifica dando por sentado que hay una efectiva correlación entre ellos, la continuidad entre el escritor y su obra, y apenas unas líneas después insiste en la importancia de su denuncia ante el momento que se vive en América Latina: «La autonomía de la escritura, la autonomía de una supuesta realidad literaria, de otra realidad concebida en el vacío, es —en definitiva— el anuncio, el síntoma de una encrucijada» (Collazos, Cortázar y Vargas Llosa 1970: 12).

Este momento decisivo que la autonomía señala prácticamente como el signo de un malestar o de una enfermedad es evidentemente el parteaguas que separa una literatura que estaría a la altura del hito histórico que se vive con la revolución y otra que, según el novelista colombiano, no lo estaría, pero que se difunde perniciosamente entre las jóvenes generaciones latinoamericanas, llamándolas a alejarse de sus responsabilidades políticas y sociales. Collazos desarrolla a lo largo de su ensayo la semblanza de esta otra literatura autónoma o autonomista como una entidad facticia, trasnochada, foránea, y finalmente reaccionaria en un período clave para la consolidación de las luchas populares en América Latina. En este sentido, escribe:

Se está patentizando una actitud de mistificación, justamente la que motiva a muchos escritores jóvenes a plantearse la literatura en términos absolutos de autonomía, a descubrir en el hecho creador otra realidad, tiránica, arbitraria, reminiscencia no tan lejana de lo que los «vanguardismos», cincuenta años atrás, en su soberbia ultraísta o creacionista, registraban en discusiones que hoy quedan más en los anales del folklore cultural que en los de la reflexión crítica (Collazos, Cortázar y Vargas Llosa 1970: 9).

Aunque el colombiano afirma en otro lugar de su ensayo que no propugna un regreso del realismo socialista, el espacio de la discusión que él mismo configura al atacar al creacionismo y al ultraísmo va reproduciendo paso a paso las condiciones que condujeron a la ruptura de las vanguardias artísticas y la vanguardia política dentro de la Revolución soviética y en muchos países de Occidente durante la primera mitad del siglo xx. Me refiero al descrédito de las búsquedas experimentales y a la entronización de un modelo de realismo avalado por el poder político. Collazos se va moviendo además por los distintos niveles de la estética de los cuales es posible predicar la autonomía, desde las condiciones de producción hasta la situación del autor y la obra,

extendiéndose luego al propio lenguaje cuando denuncia, por ejemplo, aludiendo otra vez a las vanguardias, que «invocar el absolutismo del lenguaje, del instrumento literario en su completa autonomía, equivale a reactualizar un intento que agotó en sus excesos». O bien cuando martilla repetidamente: «La peligrosidad de insistir en una creación o en un lenguaje autónomos está precisamente en el agotamiento y en la parálisis del mismo, cuando sus distintas posibilidades se quiebran en retórica» (Collazos, Cortázar y Vargas Llosa 1970: 18).

Finalmente, y como para ocupar asimismo el espacio de la recepción, Collazos la emprende contra la autonomía del juicio literario. Respondiendo a una afirmación de Vargas Llosa, quién sostenía en una entrevista que la literatura debía ser valorada en sí misma, autónomamente, y no por comparación con los mundos que describe, el polemista señala con rotundidad que los significados de una obra «no surgen sino en virtud de la comparación, de la confrontación con la realidad» y agrega: «toda realidad genera su propio lenguaje, determina sus estructuras, aborta una sintaxis que le es propia» (Collazos, Cortázar y Vargas Llosa 1970: 17).

Esta última respuesta es importante porque da la medida de la comprensión que tiene el colombiano de las relaciones entre literatura y sociedad. Fiel a la teoría marxista del reflejo, que ve en la literatura una superestructura en la que deben proyectarse las condiciones de una infraestructura económica y social, Collazos entiende el texto como un sudario que ha de sintetizar la visión del mundo del autor, prácticamente sin mediación alguna. Ni el proceso creativo, ni el lenguaje, ni el texto, ni los modos de producirlo, ni su recepción aparecen en el horizonte como instancias que introducen no pocos matices en la producción de sentido y entre los cuales se teje la trama que une una obra y su contexto. De ahí que lo que les pide a los escritores del *boom* es un realismo que se parece más bien al de los novelistas de la tierra y no tiene en cuenta la crítica al concepto de realidad que presupone este tipo de novela, una contradicción que Cortázar no dejará pasar en la argumentación. De ahí también que la idea que se hace el colombiano del compromiso sea la de un compromiso militante, es decir, un compromiso en el que la política pasa por encima de las consideraciones éticas y estéticas.

Ahora bien, llegados a este punto, es necesario hacer una breve digresión, pues, aunque como se ha visto, en el planteamiento del problema se alude

básicamente al *boom* y a sus figuras más destacadas, detrás de la tendencia autonomista y neovanguardista, que se estaría difundiendo entre las generaciones más jóvenes, no es difícil vislumbrar la huella de un momento de intensos intercambios entre el campo cultural francés y el campo cultural latinoamericano. Efectivamente, a través de su combate contra la autonomía, Collazos está haciendo sombras contra el impacto del estructuralismo, la teoría literaria y la nueva novela francesa no solo en Fuentes, Vargas Llosa y Cortázar, sino también en las voces más importantes de las hornadas entonces emergentes, como Salvador Elizondo, Severo Sarduy o Néstor Sánchez. Piénsese en lo que podían representar a la sazón novelas como *Farabeuf o la crónica de un instante* (1965), *De donde son los cantantes* (1967) o *Siberia blues* (1968). Sin lugar a duda, y como lo han señalado ya Gilman y Rojas, la revista *Mundo Nuevo* y el grupo de Emir Rodríguez Monegal que la editaba en París, una de las interfaces más activas en el intercambio entre los dos campos culturales, forman asimismo parte de las sombras que gravitan alrededor de la polémica (Gilman 2003: 120; Rojas 2018: 11). Pero, en el plano propiamente intelectual, tal y como lo indica el título mismo del ensayo, «La encrucijada del lenguaje», la argumentación contra la autonomía es una argumentación en buena medida contra el giro lingüístico, contra la influencia francesa y contra sus repercusiones en el terreno de la crítica y la creación literaria en América Latina. No en vano, tan solo unos meses después de acabada la polémica, Collazos publica en la revista *Casa de las Américas* un artículo en que radicaliza aún más sus posiciones y donde afirma explícitamente:

¿Qué quiere decir el estructuralismo para un muchacho masacrado en Caracas?
¿Qué es el monólogo interior para el condenado a veinte años de prisión, acusado de subversivo y de complot contra las instituciones? ¿Qué querrían decir Bataille, Lévi-Strauss, *Tel Quel* o la *New York Review of Books* para los quince estudiantes asesinados recientemente en la ciudad de Cali? (1970: 134).

Imitando consciente o inconscientemente al Sartre que se preguntaba qué podía representar su novela *La náusea* ante un niño muerto, el novelista colombiano lleva el antintelectualismo a un punto extremo con esta comparación entre realidades inconmensurables, forzando evidentemente una respuesta única. Lo esencial, sin embargo, es que con su actitud confirma que debemos considerar la recepción de la nebulosa estructuralista en Lati-

noamérica como una instancia clave en la polémica y en la historia de nuestra idea de la autonomía y el compromiso literario durante esos años.

Ciertamente, a través del estructuralismo, se reciclan y reactivan toda una serie de temas que inciden en las complejas geometrías de la noción. Así, la consideración de la literatura a la manera de la lengua, como un sistema del cual cada escritor no hace más que actualizar algunas posibilidades, erosiona el principio de intencionalidad o expresividad de la escritura y crea un hiato entre el enunciante y su enunciado que problematiza la cuestión de la figura del autor y de su autoridad sobre el texto, como no tarda en señalarlo Roland Barthes en su famoso artículo «La mort de l'auteur» (1967). Paralelamente, la reaparición de la vieja idea romántica de un lenguaje poético, que Jakobson reformula a través de su concepto de función poética, recentra el trabajo del escritor en torno al esfuerzo por crear un lenguaje que disponga de su propio peso y valor, que se motive internamente y trate de suspender o poner entre paréntesis la función referencial. De hecho, función poética y función referencial aparecen con frecuencia como términos antitéticos en la época. En fin, hay que agregar como parte de la recepción del estructuralismo, el desplazamiento de la perspectiva diacrónica a la sincrónica en la lectura de los textos y la entronización del paradigma lingüístico en el análisis de esa arquitectura interior de la composición —la famosa «estructura»— que constituiría el mensaje profundo de la obra. Toda esta configuración de unas poéticas antireferenciales, antiintencionales, antihistóricas y autotéticas en los años sesenta latinoamericanos constituye incontestablemente uno de los blancos principales de los ataques de Collazos. Pero lo que no ve o no quiere ver el novelista colombiano es que detrás de este escenario se está librando también un combate ideológico en el plano conceptual y simbólico que no parece por entonces menos legítimo ni urgente, como se lo ha de recordar Cortázar en su respuesta.

En efecto, el argentino, que contesta también en la revista *Marcha*, en enero de 1970, va a identificar rápidamente el fondo del problema y va a contestar poniendo al descubierto las fallas en las posiciones de su interlocutor, que resultan, por un lado, de una visión demasiado simple de las relaciones entre literatura y sociedad, y, por otro, de la ausencia de una crítica del sujeto y el lenguaje. No hay que olvidar que Cortázar procede intelectualmente de una doble tradición que alimenta sus años de formación y que lo sitúa en un

punto de intersección de dos corrientes fundadoras del tiempo contemporáneo. Sus escritos de juventud muestran a las claras lo temprano que se asocia tanto a la estética de las vanguardias y, en particular al surrealismo, como al existencialismo y a la idea sartreana del compromiso intelectual. Ambas nutren sus posiciones ante el problema: del surrealismo y las vanguardias Cortázar hereda un principio de equivalencia entre la esfera política y la esfera artística como dos realidades equivalentes en las que se desarrolla un combate ideológico paralelo, aunque con instrumentos distintos; del existencialismo, acoge un llamado a la responsabilidad que no tiene que traducirse necesariamente en una militancia partidista, pero que no por ello exige una actitud ética menos atenta y vigilante. Mucho antes de que se publique *Rayuela*, señala así, en sus notas de los años cuarenta que la duda que angustia al escritor contemporáneo es que «acaso las posibilidades expresivas estén imponiendo límites a lo expresable, que el verbo condicione su contenido, que la palabra esté empobreciendo su propio sentido» (2017: 45). Si este es el diagnóstico, el remedio no puede ser sino vanguardista, como lo indica en su «Teoría del túnel» (1947) cuando sentencia: «cabe a nuestra cultura echar abajo, con nuestro lenguaje literario, el cristal esmerilado que nos veda la contemplación de la realidad» (2017: 56). Por su parte, el existencialismo anima desde otra esfera esta rebelión cortazariana como la de un hombre que no puede no ejercer su libertad, pero cuya sensatez le señala «un camino de compromiso que cada escritor elige o labra según su especial concepción de la realidad» (2017: 59). Dicho matiz es fundamental porque indica que el argentino comprende desde muy temprano que la literatura existencialista puede ser una literatura bastante convencional y que, en nombre del compromiso, sacrifica en el altar del realismo, de la comunicabilidad o la accesibilidad, una crítica creativa del lenguaje y de las formas literarias vistas como instancias de alienación.

Todas estas ideas, que nutren al joven Cortázar y luego forman parte del debate estético y político de *Rayuela*, reaparecen en la polémica en distintos momentos de la argumentación. Así, después de descartar los alegatos sobre un supuesto complejo de inferioridad que llevaría a los escritores del *boom* a seguir servilmente los modelos experimentales europeos, el argentino defiende desde un comienzo la paridad entre el ámbito literario y el político, situando al mismo nivel las conquistas del uno y del otro, y contradiciendo la opinión de Collazos a este respecto:

Me parece peligroso además de falso situar los actos culturales por debajo de los actos políticos. Pocos dudarán de mi convicción de que Fidel Castro o Che Guevara han dado las pautas de nuestro auténtico destino latinoamericano; pero de ninguna manera estoy dispuesto a admitir que *Poemas humanos* o *Cien años de soledad* sean respuestas inferiores, en el plano cultural, a esas respuestas políticas. Dicho sea de paso, ¿qué pensaría de esto Fidel Castro? No creo engañarme si doy por seguro que estaría de acuerdo, como lo hubiera estado el Che (Collazos, Cortázar y Vargas Llosa 1970: 44).

Cortázar fija los términos de la discusión, tratando de preservar la independencia del campo literario y de valorizarla frente al político en un intento por salir del maniqueísmo y por buscar otra fórmula de convivencia, apelando incluso a la supuesta anuencia de Fidel Castro. Toda su argumentación puede verse como el esfuerzo por deshacer las oposiciones y antagonismos planteados por el texto de Collazos, pasando de una alternativa entre lo uno y lo otro a una suma de lo uno y lo otro. Ello no le resta lucidez sin embargo a la hora de juzgar las insuficiencias de la concepción de la creación literaria y de sus procesos que vehicula el novelista colombiano. Exigir que el escritor se exprese con y desde una conciencia plena de las problemáticas sociales y políticas del continente, como un sujeto positivo y transparente para sí mismo, que dominaría todas las fases de producción de su obra, le parece una franca inocentada que ignora la naturaleza bastante más compleja de la praxis artística y literaria. Volviendo a un tema que ya había evocado en otros textos de la época, le recuerda entonces a Collazos que semejante simplismo es uno de los mayores escollos con los que tropieza la construcción de un lugar para la literatura dentro del socialismo, un problema que se seguirá planteando, valga citarlo: «mientras no se alcance una conciencia mucho más *revolucionaria de la que suelen tener los revolucionarios* del mecanismo intelectual y vivencial que desemboca en la creación literaria» (Collazos, Cortázar y Vargas Llosa 1970: 52). Como heredero del legado surrealista, Cortázar le da un lugar preeminente al azar, al inconsciente y al sueño en el proceso de creación, que es incompatible con las exigencias de Collazos, aunque ello no implica que, desde un punto de vista existencialista, escurra el bulto ante sus responsabilidades.

La característica más común de esta insuficiente visión del problema es la ingenuidad frente al hecho creador en sí, que se opone un concepto demasiado

maniqueo a la vieja concepción burguesa de los privilegios y prerrogativas de toda *intelligentsia*. Con ser un intelectual, Collazos incurre en esta ingenuidad y cabría preguntarse si se ha observado lo bastante a sí mismo a la hora de escribir un relato o un poema. Pongamos que sí, y pongamos también que en su caso el impulso que lo lleva a la creación nace de un contexto global, de sus preocupaciones frente a su responsabilidad humana, de su condición de hombre de izquierda entregado a la lucha por la revolución latinoamericana. En ese caso, lo más que puedo hacer es admitir y admirar esa armonía de su persona, el hecho de que en él no se dé ningún divorcio, ningún desajuste esencial, y que sus obras deriven de su pluma, como el resto de sus actos deriva de su persona. En cuanto a mí —me he explicado largamente sobre eso en otras partes— las cosas no me suceden con tanta facilidad, aunque de ninguna manera creo que eso me ponga, como cuentista o novelista, en contradicción para con mis responsabilidades para con la tarea revolucionaria (Collazos, Cortázar y Vargas Llosa 1970: 52-53).

Menos irónico, pero no menos crítico, Vargas Llosa, que contesta con un breve texto en *Marcha*, en mayo de 1970, también se detiene en el problema de la situación del creador y los mecanismos de la creación, tal y como los plantea Collazos. El peruano cuestiona la idea no solo de una armoniosa y perfecta identidad entre el escritor y sus obras como una suerte de espejismo de la unidad del sujeto, sino que advierte además sobre el peligro que representaría el tratar de imponer por la coerción o por la fuerza tal unidad. «Un escritor no es responsable de sus temas en el sentido de que un hombre no es responsable de sus sueños o pesadillas, porque no los elige libre y responsablemente...» escribe. Y añade unas líneas después:

Naturalmente que no estoy insinuando la falta de solidaridad del autor con su obra; tan solo afirmo que en el acto de creación hay la intervención de un factor irracional que muchas veces trastorna y contradice las intenciones y las convicciones del escritor. La única manera en que se podría eliminar toda posibilidad de antagonismo entre una obra y su autor (naturalmente que, en algunos casos, este divorcio no ocurre) sería suprimiendo toda *espontaneidad* en la creación literaria, reduciendo el trabajo del creador a una operación estrictamente racional en la que alguien (el guardián de los valores ideológicos o morales: la Iglesia o el Estado) determinara, a través de ciertas normas o regulaciones, los temas o el tratamiento de los temas, de modo que la obra no se apartara de los valores entronizados por la sociedad. Esto se intentó a través de la Inquisición y a tra-

vés del realismo socialista, con los resultados conocidos: la literatura edificante, supervigilada por los curas, y la literatura militante, regulada por los burócratas, significó simplemente la banalización y casi la extinción de la literatura (Collazos, Cortázar y Vargas Llosa 1970: 84-85).

Vargas Llosa y Cortázar coinciden en sus respuestas al ver en el acto creador un proceso que escapa por su componente irracional a la cuestión de la intencionalidad. Al igual que los estructuralistas, ambos le reconocen una cierta autonomía residual que deriva de la fractura de la unidad del sujeto moderno, pero Vargas Llosa va sin lugar a duda más lejos al advertirle a su interlocutor que cualquier intento por reglamentar o legislar sobre el asunto puede desembocar, tal como ya ha ocurrido en el pasado, en una forma de censura que acabe aniquilando al propio arte literario. La autonomía del hecho creador, en los términos en los que hemos descrito, se presenta, desde este punto de vista, como una condición inherente a la existencia de la literatura, pero no porque garantice su independencia, sino porque es la condición *sine qua non* de su vocación crítica, de su compromiso. Cortázar escribe:

La realidad autónoma a que alude Vargas Llosa, y que ha dado ya dos de las mejores novelas de nuestro tiempo, es ese laboratorio en el que un novelista opera la revolución en su propia esfera, la revolución en la palabra y la forma y la narración misma, que al término de esa experiencia vertiginosa está, desde luego, muy lejos de la «realidad» de las novelas más estrechamente adheridas al «contexto», precisamente porque habrá de mostrar una realidad más rica y más revolucionaria aunque lo sea a largo plazo (Collazos, Cortázar y Vargas Llosa 1970: 74).

Fiel a sus raíces vanguardistas, Cortázar desplaza de esta manera la discusión y lleva el combate al campo literario, reivindicando su autonomía y defendiendo la necesidad de la experimentación como una herramienta de impugnación del realismo («las novelas más estrechamente adheridas al contexto»), presentado tácitamente como una versión reducida, pobre y alienante de lo real. Si Collazos en su argumentación contra las corrientes autonomistas situaba al surrealismo, al letrismo y a las vanguardias históricas en el desván de los trastos viejos, el argentino a todas luces redora aquí sus blasones y les da un segundo aire con su propia praxis y la de sus compañeros del *boom*, que estarían operando una crítica del lenguaje y de las formas,

destinada a sentar las bases ideológicas que favorecerían el advenimiento del hombre nuevo soñado por la revolución. No es otra la misión que, para el autor de *Rayuela*, corresponde al escritor en aquel momento político: hacer de su trabajo una crítica de la ideología a través de la literatura y el arte, rompiendo con los géneros y modelos más tradicionales y procediendo a una ampliación de nuestro concepto de lo real o, como diría Rancière, a un nuevo reparto de lo sensible. «Uno de los más agudos problemas latinoamericanos —señala— es que estamos necesitando más que nunca los Che Guevara del lenguaje, los revolucionarios de la literatura más que los literatos de la revolución» (Collazos, Cortázar y Vargas Llosa 1970: 76). Bien vista, su postura no parece demasiado alejada de la interpretación estructuralista de la crítica como un arma de cuestionamiento ideológico de los discursos, tal y como la practican por entonces Barthes o Foucault. Tampoco está lejos del encendido espíritu contestatario que anima las discusiones en París durante el mayo del 68 y que vuelve a poner a la orden del día muchos de los planteamientos del movimiento situacionista sobre la urgencia de liberar la vida cotidiana de sus cárceles ideológicas a través de una subversión de los lenguajes, formas e instituciones artísticas y literarias.

La participación entusiasta de Cortázar en el mayo del 68, que queda asentada en los varios textos de *Último round* (1969), al igual que muchos de sus cuentos y novelas posteriores, muestran cuán cerca estuvo de esta idea de una revolución desde abajo, desde los cimientos mismos de la cotidianidad, y cómo su poética fantástica elabora una concepción de la literatura y el arte como los territorios privilegiados para imaginar y poner en escena esa subversión. Es innegable que, en su intervención en la polémica, no va a hacer explícitas estas afinidades que lo emparentan con el situacionismo y con los rebeldes del 68, pero sí resulta bastante claro que su defensa de la autonomía de la creación literaria no tiene nada que ver, como lo insinúa Collazos, con la vieja indiferencia aristocrática de los modernistas, ni con los privilegios del intelectual burgués. Se trata en esencia de una condición inherente a la libertad crítica que hace posible el combate ideológico del escritor en el terreno de los símbolos y le permite participar en la transformación de la sociedad cambiando nuestras maneras de concebir lo real y de repartir lo sensible.

La posición de Vargas Llosa es semejante a la de Cortázar, aunque el peruano está muy lejos de las vanguardias y, de hecho, siempre fue bastante

más conservador en sus ideas literarias. En su caso, la noción de autonomía literaria procede, por paradójico que parezca, del realismo decimonónico y, en particular, de Flaubert, al que ha de dedicar posteriormente el ensayo *La orgía perpetua* (1975). Aludo al sonado objetivismo del novelista francés, que encarna en la celebérrima imagen del «libro sobre nada» —*le livre sur rien*—, un libro sin ataduras externas y que, como un astro en el espacio, se sostendría solo por la fuerza de su estilo. No es otra la fuente de la principal noción de autonomía en la literatura del peruano. Siguiéndola obsesivamente se irá adentrando en la ilusión realista de un modo cada vez más evidente a medida que avance en su obra y más tardíamente le dará incluso una formulación teórica en su ensayo *Cartas a un joven novelista* (1997). La otra gran fuente del peruano es Sartre, su idea del compromiso y sus actitudes críticas y a menudo conflictivas ante la Unión Soviética, el Partido Comunista Francés y los movimientos revolucionarios. Vargas Llosa, sin dejar de declararse marxista ni partidario de la revolución cubana, mantiene en la polémica una posición favorable a la independencia de opinión y estima que tal actitud es indispensable para garantizar la supervivencia de la crítica aun dentro de la revolución y el proceso de construcción de una sociedad socialista. Así, ante el llamado de Collazos a participar disciplinadamente en el proceso revolucionario y reservar las críticas para las sociedades capitalistas, Vargas Llosa responde:

Yo no creo que un cambio de estructuras económicas y sociales transforme por obra de magia una sociedad y la convierta en un paraíso terrestre. Una revolución, si es auténtica, suprime un cierto tipo de injusticias radicales, establece una relación más racional y humana entre los hombres y a mí no me cabe duda, por ejemplo, de que en Cuba ha ocurrido así. ¿Han desaparecido, automáticamente, todos los problemas? ¿Ya no hay motivos de descontento, de desacuerdo, ya no hay contradicciones sociales, políticas, morales y culturales en esa sociedad humanizada por la revolución? ¿La felicidad es el alimento universal y constante de todos los miembros de la nueva sociedad? En esa utópica sociedad —si existe alguna vez— la literatura habrá desaparecido, pues ya no tendrá razón de ser: reconciliados con la realidad real y consigo mismos, los hombres ya no tendrán ninguna necesidad de erigir realidades verbales en las que proyecten sus «demonios». Yo creo que ese momento está todavía lejos y que las sociedades socialistas durante mucho tiempo serán todavía la sede de contradicciones, amargas y

rebeliones individuales que se plasmarán en ficciones que, a su vez, servirán a los demás hombres para tomar conciencia y formular racionalmente sus propias contradicciones, amargas y rebeliones. Esto es lo que entiendo por la función «subversiva» de la literatura (Collazos, Cortázar y Vargas Llosa 1970: 86-87).

El compromiso que hace del escritor una conciencia crítica de la sociedad y la consecuente función «subversiva de la literatura» no conocen recesos ni paréntesis ni excepciones y se ejerce por igual dentro y fuera del proceso revolucionario. Evidentemente, el fuero especial que se reivindica de tal suerte para la literatura mal se compagina con la descripción que hace Collazos del escritor militante y revolucionario y de su obligación de reserva para con la revolución. A diferencia de Cortázar, que sí considera que la literatura y la palabra pública del intelectual deben tener en cuenta la diferencia entre una sociedad capitalista y otra que construye el socialismo, Vargas Llosa se niega a ello, defiende su derecho a ejercer la crítica dentro de la revolución y por ello no tardará en pagar las consecuencias cuando al volver a Cuba constate que, en la isla, se le trata como a un enemigo y a un contrarrevolucionario.

El texto de la contrarréplica de Collazos no puede tener en cuenta los argumentos de Vargas Llosa, ya que se escribe en La Habana y se publica en *Marcha* a principios de 1970, meses antes de la publicación del artículo del peruano. En él el joven polemista se queja de haber sido muy mal interpretado y de que se le hayan prestado posiciones e intenciones que nunca fueron las suyas. Concebida inicialmente como una carta privada para manifestar simplemente la coincidencia de posiciones con el argentino, la contrarréplica se convierte en otra cosa cuando el novelista siente la necesidad de corregir una imagen suya deformada por la discusión:

Pensaba que después de esta lectura una carta privada a Julio Cortázar sería suficiente para explicar mi perfecto acuerdo con sus exposiciones. Pero como en este caso la imagen que usted da de mi ensayo me convierte en una especie de terrorista-parricida-dogmático-zhdanovista, torpemente insurrecto, considero justo abrir la carta para que la discusión se cierre, al menos por ahora, en la sensatez (Collazos, Cortázar y Vargas Llosa 1970: 95).

Collazos se niega a que lo confundan con un joven parricida y más aún con un partidario del realismo socialista (de ahí la alusión a Andréi Zhdá-

nov), aunque, como ya vimos, los términos en que plantea la polémica repiten los debates de los años treinta y cuarenta sobre las vanguardias históricas y los modelos de un arte y una literatura revolucionarios. Las otras dos preocupaciones que lo animan a escribir la contrarréplica, según dice, son la necesidad de reaccionar contra la ilusión creada por el aparato editorial que inunda el mercado de indiscriminados productos literarios y, una vez más, machaconamente, la exigencia política y moral de que hombre y obra se correspondan. Collazos no acaba de aceptar que las dos esferas puedan ser distintas. Con todo, es de reconocer que en este último texto de la polémica el tono del colombiano es bastante más sosegado y no solo no se reiteran los ataques contra la autonomía literaria en cualquiera de sus formas, sino que incluso se admite que el combate ideológico pueda ser llevado adelante en dos planos distintos, aunque convergentes. Collazos aspira a algo que llama el *derecho de integralidad*:

Que si se piensa subvertir el orden de un lenguaje, la cifra inmóvil de unas formas insuficientes como vehículo de expresión, o armarnos de una capacidad explorativa que descubra y revierta de la realidad sus zonas más escondidas y de la conducta humana sus resortes más complejos y de nuestro aparato social dominante sus burdas trampas represivas, también tendrá que pensarse en la impugnación racional y militante de un orden político, económico y social (Collazos, Cortázar y Vargas Llosa 1970: 97).

La polémica concluye con este frágil acuerdo que el caso Padilla hará volar pronto en mil pedazos. Cortázar le escribe en una carta a Roberto Fernández Retamar que le ha gustado el texto del novelista colombiano y da por terminada la disputa. Sin embargo, la discusión tiene una apostilla en París, en abril de 1970, cuando el propio Cortázar y Mario Vargas Llosa participan en una mesa redonda organizada en la Ciudad Universitaria sobre el tema «El intelectual y la política». En su libro *Viaje alrededor de una mesa* (1970), el argentino recoge su intervención y estampa una breve crónica del acalorado y apasionado intercambio que tuvo lugar en dicha ocasión entre los dos escritores del *boom* y una parte del público a la que se describe como un puñado de «jóvenes iracundos». Los mismos argumentos sobre la necesidad de una literatura accesible, realista, ceñida a sus contextos sociopolíticos y afín al proceso revolucionario vuelven a servir de marco a una crítica contra los dos

novelistas, acaso en un tono más insistente y enojado. Cortázar contesta con algo de humor y mucha firmeza, y concluye con un párrafo que, a mi modo de ver, sintetiza en una forma más clara y brillante lo que fue su posición ante Collazos, dibujando el punto de mayor convergencia en la dialéctica entre autonomía y compromiso durante los años del *boom*:

Hay que ir mucho más lejos todavía en las búsquedas, en las experiencias, en las aventuras, en los combates con el lenguaje y las estructuras narrativas. Porque nuestro lenguaje revolucionario, tanto el de los discursos y la prensa como el de la literatura, está todavía lleno de cadáveres podridos de un orden social caduco. Seguimos hablando de hoy y de mañana con la lengua de ayer. Hay que crear la lengua de la revolución, hay que batallar contra las formas lingüísticas y estéticas que impiden a las nuevas generaciones captar en toda su fuerza y su belleza esta tentativa global para crear una América Latina enteramente nueva desde las raíces hasta la última hoja. En alguna parte he dicho que todavía nos faltan los Che Guevara de la literatura. Sí, hay que crear cuatro, cinco, diez Vietnam en la ciudadela de la inteligencia. Hay que ser desmesuradamente revolucionario en la creación, y quizá pagar el precio de esa desmesura. Sé que vale la pena (1970: 58).

Algunas palabras para concluir: como hemos visto, la polémica entre Óscar Collazos, Julio Cortázar y Mario Vargas Llosa marca un punto de inflexión que relativiza la oposición entre autonomía y compromiso en aquel momento del *boom* y redefine la relación histórica entre los dos términos. Porque ni la autonomía aparece aquí ya como un *des-compromiso*, un *anti-compromiso* o un *para-compromiso*, ni el compromiso mismo parece ya concebible sin aceptar una cierta dosis de autonomía. Esta última puede ser descrita, a la manera de Bourdieu, como el efecto de refracción del campo literario ante los intentos de sujetarlo a una norma heterónoma que puede venir tanto del terreno político como del mercado. Pero, lejos de cualquier veleidad aristocrática o purista, tal independencia constituye un espacio que preserva y hace posible la crítica que ejerce la literatura a nivel de los discursos como una impugnación de los lenguajes hegemónicos o las ideologías dominantes. Es de cara a su reproductibilidad y su transmisión que la escritura literaria se alza como un agente de cambio, situando así los vínculos entre literatura y sociedad en el espacio de un combate simbólico, pero no por ello menos decisivo. En este sentido, el lugar de lo literario no estaría fuera ni al

margen de las dinámicas sociales, sino en el corazón de las mismas. Aún más, el lugar de lo literario bien podría ser, como lo sugieren Rancière y van Roo-den, el de un lugar clave de nuestra identidad y nuestra historia: digamos, el de esa vieja y mesiánica memoria de los orígenes de la modernidad en que la autonomía surgió como una promesa de emancipación que, desde el campo del arte y la literatura, debía erigirse en el horizonte de futuro de la sociedad toda. Creo que una de las principales virtudes de esta polémica del *boom* es la de recordárnoslo y la de mantener viva la utopía que conlleva: no la de una libertad secuestrada por la creación, sino compartida y defendida a través de la creación.

BIBLIOGRAFÍA

- BARTHES, Roland (1964): *Essais critiques*, Paris: Seuil.
- BOURDIEU, Pierre (1992): *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris: Seuil.
- COLLAZOS, Óscar (1970): «Escritores, revolución y cultura», *Revista Casa de las Américas*, 58, 130-139.
- COLLAZOS, Óscar, Julio CORTÁZAR y Mario VARGAS LLOSA (1970): *Literatura en la revolución y revolución en la literatura*, México: Siglo XXI.
- CORTÁZAR, Julio (1970): *Viaje alrededor de una mesa*, Buenos Aires: Rayuela.
- (2017): *Obra crítica*, Barcelona: DeBolsillo.
- DEMARCHI, Rogelio (2018): «Literatura y revolución: la teoría autonómica de Julio Cortázar», *A Contracorriente. Revista de Estudios Latinoamericanos*, 15, 3 (primavera), 128-154.
- DENIS, Benoît (2000): *Littérature et engagement. De Pascal a Sartre*, Paris: Seuil.
- GILMAN, Claudia (2003): *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del intelectual revolucionario en América Latina*, Buenos Aires: Siglo XXI.
- GUERRA CASTELLANOS, Francisco E. de la (2000): *De literatura y revolución en América Latina*, Ciudad de México: Unión de Universidades Latinoamericanas.
- LUDMER, Josefina (2010): *Aquí América Latina: una especulación*, Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- ORLOFF, Carolina (2014): *La construcción de lo político en Julio Cortázar*, Buenos Aires: Godot.
- PERIS BLANES, Jaume (2009): «La policrítica de Julio Cortázar: la autonomía de la literatura entre las exigencias de la revolución», *Hesperia. Anuario de Filología Hispánica* XII-2, 89-105.

- RANCIÈRE, Jacques (2000): *Le partage du sensible*, Paris: La Fabrique.
- (2011): *Aisthesis*, Paris: Galilée.
- ROJAS, Rafael (2018): *La polis literaria. El boom, la Revolución y otras polémicas de la Guerra Fría*, Madrid: Taurus.
- ROODEN, Aukje van (2016): *Literature, Autonomy and Commitment*, New York/London: Bloomsbury Academic.
- SAPIRO, Gisèle (coord.) (2019): «Autonomies of Art and Culture/Autonomies des arts et de la culture», dossier, *Bien symboliques. Revue de sciences sociales sur les arts, la culture et les idées/A Social Science Journal on Arts, Culture and Ideas. Symbolic Goods*, 4 (junio). Disponible en línea: DOI: <<https://doi.org/10.4000/bssg.327>>.

RUPTURAS CON LA POLÍTICA: DISTANCIAMIENTOS Y REDEFINICIONES EN EL ENSAYO LATINOAMERICANO DEL SIGLO XXI

Félix Terrones

Universität Bern

Orcid: <<https://orcid.org/0000-0002-2635-4283>>

Tras la llegada de las independencias, el compromiso se hizo gravitante en el ámbito letrado latinoamericano. Desde el cubano José Martí (1853-1895) hasta el salvadoreño Roque Dalton (1935-1975), pasando por el peruano Mario Vargas Llosa (1936), fueron numerosos los autores que concibieron la creación literaria como indisociable de la actualidad local y/o regional y la acción política.¹ Sin olvidar a quienes tomaron las armas para cambiar un orden considerado injusto,² muchos hicieron de la literatura un espacio de combate ciudadano. ¿De qué manera los escritores que emergieron en el nuevo milenio

DOI: https://doi.org/10.31819/9783968696393_008

¹ En el siglo xx, por dar dos ejemplos emblemáticos, el uruguayo Mario Benedetti (1920-2009) y el peruano Sebastián Salazar Bondy (1924-1965) hicieron del compromiso la piedra angular tanto de sus proyectos literarios como de sus acciones en su calidad de personajes públicos. Mario Benedetti subraya su compromiso desde el título de sus ensayos: *Subdesarrollo y letras de osadía* (1987) o *El escritor latinoamericano y la revolución posible* (1974). Por su parte, en «El arte colonial entendido como represión», acápite de *Lima la horrible*, Salazar Bondy es más que categórico: «Creo conveniente decir, antes de abordar el objeto de esta meditación, que toda ella está basada en la para mí indiscutible consideración de que no hay arte sin función ética, entendida esta como compromiso para una sociedad y un tiempo, y de que, asimismo, es fundamental en el artista completo un anhelo vital de comunicarse con los demás por medio de sus creaciones» (2015: 280).

² Basta recordar al poeta peruano Javier Heraud (1942-1963), asesinado en Puerto Maldonado durante un enfrentamiento contra las fuerzas del orden.

se posicionan con respecto del compromiso y la acción política, elementos estrechamente relacionados en la tradición literaria latinoamericana?

Partiendo de la constatación de que los autores latinoamericanos del siglo XXI marcan distancias con formas de acción política vehiculadas por autores canonizados, indagaré en las razones que esgrimen y discerniré los alcances de dichas distancias que van de la crítica a la relectura de la tradición y sus figuras emblemáticas. Al mismo tiempo, la expresión de sus disensos toma cuerpo en el género ensayístico, el cual sintomáticamente fue utilizado por las generaciones precedentes para asentar el debate ciudadano.³ Por lo tanto, reflexionaré sucesivamente en el caso de tres autores con estéticas heterogéneas, pero con posturas convergentes y relativamente contemporáneas: el mexicano Jorge Volpi (1968), el salvadoreño Horacio Castellanos Moya (1957) y el ecuatoriano Leonardo Valencia (1969). Pese a que no compartan una concepción unívoca de lo que serían el compromiso y la acción política, los tres autores vehiculan perspectivas dinámicas de estos, las cuales se encuentran sustentadas tanto en su experiencia personal como en su percepción de sus respectivos campos letrados, sin descuidar la lectura del pasado desde la atalaya del tiempo presente. En este sentido, propondré una mirada diacrónica centrada en el posicionamiento frente al compromiso y la acción política, muchas veces encarnados en figuras de autor precisas.

JORGE VOLPI: LAS REPRESENTACIONES LATINOAMERICANAS Y LOS AUTORES COMPROMETIDOS

En su ensayo *El insomnio de Bolívar* (2009), Jorge Volpi aborda el caso de la literatura latinoamericana de manera dual y a la vez complementaria: por un lado, cuestiona determinada representación literaria en la ficción y,

³ Según formula el académico José Miguel Oviedo en *Breve historia del ensayo hispanoamericano*, desde el siglo XIX la literatura latinoamericana cuenta con «un conjunto admirable de ensayistas, cuyo pensamiento y acción (ambas cosas estaban unidas en la mayoría de ellos) son fecundos, vastos y enormemente influyentes» (1991: 23). Más adelante el autor caracteriza como una línea de fuerza en el ensayo latinoamericano del siglo XX la actitud militante que, en ocasiones, cuestiona en la intersección del «enfrentamiento entre los intereses de un estado revolucionario y la libertad creadora del escritor» (147).

por otro, interroga el compromiso político de los escritores. Según su razonamiento, la representación literaria y el compromiso constituirían las dos caras de una diada autor-obra encarnada nada menos que en el caso de *Cien años de soledad* (1967) y su autor, el colombiano Gabriel García Márquez (1927-2014), portaestandarte de lo que en una sección del ensayo denomina «izquierda revolucionaria» (2009: 163). En pleno siglo XXI, mientras se pasea por Sevilla, el ensayista Jorge Volpi constata que los latinoamericanos siempre eran «asociados, irremediabilmente, con García Márquez y el realismo mágico» (21).⁴ Pese a la distancia de más de medio siglo, la efigie del autor y la estética que forjó y lo hizo conocido seguirían teniendo un ascendiente que, poco a poco, terminaría revelándose como reductor. Así, con el objetivo de señalar el anacronismo de dicho ascendiente, el ensayista reflexiona acerca de sus consecuencias actuales, tanto a nivel cultural como literario:

Una vez más aparecemos como buenos salvajes, dominados por la superstición y el misterio, habituados a convivir con lo sobrenatural o, en el otro extremo, como un pueblo primitivo que demuestra su apatía ante lo insólito. La interpretación social de un recurso literario adquiere, así, un matiz político perturbador: a los latinoamericanos no nos distingue nuestra fantasía, sino nuestra resignación. [...] En primer lugar, ha borrado de un plumazo la relevancia de todas las exploraciones previas, desde los balbuceos del siglo XIX hasta algunos de los momentos más brillantes de nuestras letras, incluidas las vanguardias de principios del siglo XX, Borges y Onetti, la novela realista o comprometida posterior —en especial la novela de la Revolución mexicana—, las búsquedas formales de los cincuenta y el contagio de la cultura popular de los sesenta. Además, ha representado un collar de fuerza para los escritores que no mostraban interés alguno por la magia. Por si fuera poco, ha supuesto un profundo malentendido a la hora de comprender y juzgar al *Boom*. Y, acaso lo más grave, ha exacerbado el nacionalismo frente a la rica tradición universal de la región (70).

⁴ Claudia Gilman reflexiona acerca de las consecuencias a nivel editorial de la aparición de *Cien años de soledad*: «1967 [...] fue un año decisivo en lo que concernía a las posibilidades de consagración de un texto literario y la constitución de escritores profesionales. En adelante García Márquez (y algunos otros escritores) hablarían un lenguaje en cuyo léxico relumbraban y reincidían palabras como “tiraje”, “traducciones”, “derechos de autor”, “representantes” y hasta incluirían consejos de los autores consagrados a los autores más nuevos» (2012: 269).

En *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*, Claudia Gilman avanza que para el caso del subcontinente «la figura intelectual es ineludible para vincular política y cultura» (2012: 15). En su estudio, coincidiendo con Jorge Volpi, la académica entrega un lugar especial a García Márquez, quien precisamente encarnaría al sujeto letrado latinoamericano que definiría su práctica literaria entre la estética y la política.⁵ Por esta razón, muchos críticos habrían considerado al realismo mágico como una creación latinoamericana, entre quienes cabe contar nada menos que al uruguayo Ángel Rama, quien «había canonizado la narrativa de García Márquez como personificación de lo “americano” o de la captación novelística de la “violencia americana”» (Rojas 2018: 143). En otras palabras, entre los lectores y críticos, Gabriel García Márquez habría terminado convertido en la encarnación del escritor cuya literatura trasciende lo estético para constituir un sentimiento comunitario que va más allá de lo puramente literario para alcanzar una dimensión política.

No obstante, según apunta Volpi en la cita precedente, algo ocurrió a largo plazo con el colombiano y su literatura. En la orilla opuesta de lo anunciado por críticos literarios de izquierda como Rama, la estética del realismo mágico habría cristalizado en una manera exclusiva, unívoca y alienante de abordar la realidad latinoamericana. La inabarcable heterogeneidad social, lingüística y cultural fue reducida a una sesgada manera de codificar e interpretar. No solo eso, sino que una de las consecuencias literarias es el relegamiento de propuestas estéticas tanto o más válidas como la del argentino Jorge Luis Borges o el uruguayo Juan Carlos Onetti, las cuales terminaron *borradas*, cuando no arrinconadas al olvido. Pese a tener paradigmas alternativos en la historia literaria regional, el emergente escritor —encarnado

⁵ En *La polis literaria*, el historiador Rafael Rojas, no sin destacar los vaivenes en la relación de Gabriel García Márquez con el castrismo, recuerda lo que significaba vivir en Cuba a mediados de los ochenta con la presencia del autor colombiano: «Para quienes vivíamos en La Habana a mediados de los 80 fue, primero, una sorpresa y luego algo rutinario, leer crónicas de Gabriel García Márquez en *Juventud Rebelde* y ver al escritor, junto a los gobernantes del país, en cuanto acto público tuviese lugar. Todas las novelas del Nobel colombiano estaban a la venta en las librerías y los lanzamientos de algunas de ellas, como *El amor en los tiempos del cólera* (1985), eran ceremonias de Estado, a las que asistían vicepresidentes, ministros y embajadores» (2018: 127).

en Jorge Volpi— no podría evitar la imposición de una sola vía estética y política.

Ahora bien, si el ensayista critica la representación literaria y los lazos políticos, también apunta hacia nuevos caminos para el escritor latinoamericano:

Más que descubrir un continente, colocar en el mapa una región antes olvidada, convertirse en sus portavoces o posicionarse a la vanguardia de sus élites, los nuevos narradores hablan de sus países sin resabios de romanticismo o de compromiso político, sin esperanzas ni planes de futuro, acaso solo con el orgulloso desencanto de quien reconoce los límites de su responsabilidad frente a la historia. En vez de presentarse como inventores de América Latina, contribuyen a descifrarla y desarmarla. Sus libros no pretenden sumarse a las piedras con que los novelistas del XIX hasta el *Boom* levantaron la catedral de la literatura latinoamericana, sino ser fragmentos dispersos que condensan, en sí mismos, toda la información posible sobre los desafíos que hoy enfrenta América Latina (2009: 170).

Jorge Volpi representa la literatura de García Márquez como orientada a interrogar y representar la realidad latinoamericana, en abierta concordancia con convicciones sociales y políticas, para inmediatamente después tomar sus distancias. A diferencia del colombiano y los demás autores del *boom*, el autor del nuevo milenio, definido por el mexicano, no estaría interesado en constituir grandes frescos sociales y/o nacionales en la línea de la *novela total*, sino en enfatizar la fragmentación. Si los autores precedentes encauzaban sus poéticas en función de su pertenencia al horizonte latinoamericano —concebido como una forma de utopía estética y política a la que se apuntaba a la vez que se delineaba—, los escritores del nuevo milenio se desentenderían de este. Curiosamente, dicho desinterés alcanzaría un resultado similar; en otras palabras, constituir una imagen de América Latina, pero una imagen que se reivindica menos orgánica y determinada por lo *extraliterario*, una imagen que es el resultado de propuestas irreductibles en su autonomía y especificidad. Con todo, el hecho de apuntar hacia una redefinición de la literatura, la cual se necesita distante del compromiso, no significa que la política deje de ser un asunto gravitante en las sociedades latinoamericanas. De esta manera lo enuncia Jorge Volpi en su ensayo cuando se refiere a la forma en que los gobernantes ejercen la democracia:

En distinta medida, Hugo Chávez —el modelo más acabado—, Álvaro Uribe, Andrés Manuel López Obrador, Rafael Correa, Néstor Kirchner, Ollanta Humala, Daniel Ortega o Evo Morales comparten el mismo perfil. Todos proclaman su fe democrática y su apego a la legalidad, pero al mismo tiempo conducen a la democracia hasta sus límites, esquivan los preceptos que les incomodan y, en casos extremos, sabotean a la democracia por medio de procedimientos falsamente democráticos. Ninguno es un dictador o un autócrata a la antigua, pero sus desplantes y excentricidades bien podrían figurar en una novela del *Boom*: es una lástima que, contagiados de la apatía política de nuestro tiempo, los nuevos escritores latinoamericanos no demuestren el menor interés por vigilarlos (2009: 62).

Siguiendo a Volpi, en la medida en que la realidad política apenas habría cambiado, el paradigma de la novelística del *boom* seguiría vigente. Los dictadores acerca de los que escribieron García Márquez, Roa Bastos, Vargas Llosa, entre otros, lamentablemente todavía serían de actualidad en nuestras sociedades. Sin embargo, sería una vigencia que nada tendría que ver con la literatura contemporánea, pues los escritores se habrían decantado por cauces diferentes, alejados del acontecer local y/o regional. La «apatía» que Jorge Volpi enarbola como única reacción frente a los grandes problemas que alguna vez reunieron a los intelectuales, llevándolos a fraguar una lectura política de su accionar como ciudadanos y artistas, muestra su necesidad de tomar distancias con el compromiso.⁶ Al margen de las explicaciones de dicha apatía, la cual parece agotarse en sí, cabe preguntarse si se trata de una actitud aislada en el nuevo milenio o si otros escritores también marcaron sus diferencias coincidiendo con las posturas del mexicano. El caso de Horacio Castellanos Moya es ilustrativo para entender que la distancia frente al compromiso literario no es exclusiva de autores como Jorge Volpi ni puede explicarse a partir del criterio generacional, sino que adquiere otras expresiones en el área centroamericana.

⁶ El mismo Rafael Rojas lo formula de esta manera: «En términos retóricos e ideológicos, las coincidencias entre aquellos escritores eran muy amplias. Las diferencias políticas, sin embargo, eran mayores porque involucraban diversos contextos nacionales o regionales, distintas maneras de entender la Revolución y el socialismo y formas heterogéneas de practicar la vanguardia y la modernidad literaria» (2018: 259-260).

HORACIO CASTELLANOS MOYA: EL BALANCE DE LA LITERATURA QUE SE COMPROMETIÓ

Antes que subrayar su disenso con respecto a estéticas literarias y autores canonizados en estrecha relación con lo político, el salvadoreño Horacio Castellanos Moya avanza un balance de lo que fue el compromiso de los años sesenta. Dicho balance le permite arrojar una luz distinta a autores emblemáticos en la tradición centroamericana y, en consecuencia, lo lleva a reivindicar una autonomía creativa. En sus ensayos, reunidos en el volumen *La metamorfosis del sabueso* (2011), Castellanos Moya contrapone la autonomía creativa a lo que sería el destino más trágico que pueda existir para un autor metido a hacer política: «me he preguntado si el destino de Espino no simboliza la historia de la mayoría de escritores en El Salvador, quienes luego de un amorío intenso con la literatura, la abandonan para quedarse con la vieja gorda política» (23-24).⁷ Como se desprende de la cita, Castellanos Moya no se contenta con la reflexión especulativa, abstracta, una reflexión que debido a su generalidad llevaría a sentenciar de manera doctrinaria. Por el contrario, también le interesa un caso concreto —Miguel Ángel Espino—, ya que solo la reflexión a partir de personajes específicos permitiría discernir los alcances y la complejidad del fenómeno.⁸ Ahora bien, como señalan los académicos Graciela Salto y Julio Zárata, entre otros, a la hora de considerar el compro-

⁷ A diferencia de *El insomnio de Bolívar*, el ensayo de Castellanos Moya no es un libro programático o circunstancial, sino una compilación. *La metamorfosis del sabueso* es un libro que en tres grandes secciones reúne ensayos publicados con anterioridad en otros medios y circunstancias entre los años 1994 y 2010. De primera impresión uno puede creer que ensayos escritos a lo largo de tantos años abordan temas e intereses heterogéneos, pero no es el caso cuando se trata de historia, política e identidad.

⁸ Miguel Ángel Espino (1902-1967) fue un autor salvadoreño que publicó una gran parte de sus libros afuera de su país, en México. Cuando Castellanos Moya se refiere al destino de Espino hace alusión a un artista llamado a escribir una gran novela que, sin embargo, habría decidido obedecer a su vocación política. Este aspecto adquiere tintes trágicos si se considera que Espino pasó convaleciente una gran parte de su vida. En efecto, con cuarenta y nueve años, sufrió un derrame cerebral que lo dejó en cama durante muchos años. Más aún, según Castellanos Moya, dicho derrame cerebral le impidió completar la que debió ser su obra maestra, con la cual habría de ingresar en la memoria literaria. Así, un escritor con el tiempo contado prefirió seguir en la brega política antes que obedecer a su vocación literaria.

miso político, la figura preponderante en los ensayos de Castellanos Moya no es otra que Roque Dalton (1935-1975), poeta y guerrillero.

En «La guerra: un largo paréntesis», Castellanos Moya afirma con respecto del malogrado escritor:

Dalton fue comunista desde su primera juventud, se radicalizó bajo el influjo de la revolución en Cuba, país donde vivió varias temporadas. En 1973 ingresó clandestinamente a El Salvador por última vez, a incorporarse a un grupo guerrillero. Su muerte abominable a manos de sus mismos camaradas tendría que haber servido como un ejemplo para que los escritores salvadoreños nos alejáramos de la guerrilla —y de la política en general— como de la peste (2011: 16).

En el fragmento, se subraya la juventud de Roque Dalton y el progresivo influjo que en él tuvo la revolución. Quizá por candor juvenil, falta de malicia o la poca experiencia, el poeta fue dejando cada vez más lugar al guerrillero. Frente a la urgencia de la situación nacional, ambos —poeta y guerrillero— no pudieron coexistir en un solo individuo, sino que fue necesario que uno cediera su lugar al otro. Lo cual no pudo más que saldarse de manera *abominable*, puesto que Roque Dalton murió por sus convicciones y a manos de sus mismos correligionarios en circunstancias que mezclan lo policial con lo rocambolesco.⁹ Si Jorge Volpi abordaba el compromiso caracterizándolo como un anacronismo operativo, frente al cual el escritor contemporáneo no podía más que expresar apatía, Castellanos Moya hace de él una elección peligrosa de la cual los escritores deberían alejarse «como de la peste» si es que no quieren perder la vida, metafórica o literalmente hablando. Dicho de otra manera, en el *relato* propuesto por el escritor ensayista, el interés en la acción política no adquiere ninguna cualidad positiva; por el contrario, este representa la muerte del ciudadano y, sobre todo, del artista.

⁹ Es necesario recordar que Horacio Castellanos Moya no se detiene en Roque Dalton de manera puntual en *La metamorfosis del sabueso*, sino que interroga su asesinato tanto en diversos de sus ensayos como en sus ficciones. En la novela *Morongá* (2018), por ejemplo, uno de los personajes viaja a Estados Unidos para consultar los archivos de la CIA relacionados con el asesinato del poeta. En *Roque Dalton: correspondencia clandestina y otros ensayos* (2020), a partir de una carta enviada a su esposa desde la clandestinidad, Castellanos Moya indaga acerca de las causas y el contexto de su muerte.

Dado que incluso jóvenes talentosos cedieron a la fascinación que lo revolucionario ejercía sobre los ciudadanos, es conveniente poner en guardia a las generaciones futuras. Así, el espacio textual del ensayo se convierte en un territorio de la lucidez literaria que pondera el pasado y sus excesos, en particular la obcecación política.¹⁰ Para Castellanos Moya, el caso ejemplar de Roque Dalton no es único, sino que se añade al del ya mencionado Espino y al de tantos otros autores que desde diversos espacios unieron fuerzas, con mayor o menor honestidad, con causas revolucionarias y/o políticas. Más adelante, se generaliza la meditación a la «generación literaria» y al caso *latinoamericano*:

Ciertamente la generación literaria que nos precedió hizo del «compromiso» el eje de su vida y vio en la revolución castrista su inspiración, el gran referente político y cultural. Su obra literaria estuvo sometida al servicio de la «bondad» de su causa política; en su horizonte de migraña, el comunismo iba a ser «una aspirina del tamaño del sol», como escribió Dalton. Fue un fenómeno latinoamericano: el Departamento de América del Partido Comunista de Cuba pontificaba en lo político y la Casa de las Américas en lo cultural. Algunos escritores —Cortázar quizá sea el ejemplo que primero se me viene a la mente— apoyaban este contubernio desde la comodidad de las grandes capitales, pero hubo quienes lo vivieron apostando la vida, en especial en pequeños países aplastados por la bota militar como El Salvador. Los escritores de la generación que nos precedía fueron, pues, entusiastas y audaces peones cubanos. Con semejante herencia, ¿qué podía esperarse de nosotros? (2011: 17).

Del individuo al grupo y de lo nacional a lo regional: la política parece haber permeabilizado todas las instancias sin dejar margen alguno para poder elegir. En América Latina, un escritor desde el momento mismo en que se asumía como tal se debía a una *causa política* que lo habría trascendido. Claudia Gilman no se equivoca cuando asienta en el compromiso un senti-

¹⁰ Traigo a colación lo expresado por Pierre Glaudes en *L'essai: métamorphoses d'un genre*: «En todo ensayista está profundamente arraigada la certeza de que la mente humana, lejos de ser ese poder infinito al que todo se le presentaría inmediatamente, está compuesta por un conjunto de facultades que el sujeto debe poner a prueba, reevaluar y aclarar constantemente a través de la experiencia» (2002: viii-ix; la traducción es mía).

miento de orden transnacional: «la fundación deliberada de un nuevo marco de relevancia geopolítica se tradujo en la referencia continental como espacio de pertenencia de los intelectuales latinoamericanos» ([2003] 2012: 27).¹¹ En este contexto, la conciencia política se aunó con la voluntad de crear una comunidad solidaria transnacional en la órbita cubana que se reconocía en su oposición a la política neocolonial de los países occidentales. Ahora bien, en otra sección de su estudio, Claudia Gilman recuerda que los escritores vinculados con la revolución cubana esgrimieron un antiintelectualismo frente a lo que consideraban una manera elitista, burguesa, despreocupada de la realidad de entender la literatura.¹² La cita de Castellanos Moya resuena con la caracterización de Gilman, pero enfatizando la imposibilidad de una vía verdaderamente política. Así, el intelectualismo de torre de marfil que, según él, encarnó Julio Cortázar no fue contrapuesto por una actitud genuinamente revolucionaria. Por el contrario, el reverso de la voluntad emancipadora significó privilegiar no tanto la causa de los oprimidos en un marco latinoamericano como, concretamente, someterse al Departamento de América del Partido Comunista de Cuba. El antiintelectualismo que se pretendía clarividente en su distanciamiento de la literatura apoltronada en su confort y la buena conciencia resultó siendo otra manera de alienarse. De Julio Cortázar a Roque Dalton, de los intelectuales a los antiintelectuales, guardando las distancias, los autores sometieron sus voluntades al dictado castrista, relegando la actitud crítica en favor de un fervor más religioso que político.

Esto explica que Castellanos Moya insista en sus elecciones individuales desmarcadas de la causa revolucionaria, pero a la vez profundamente políticas:

¹¹ Gilman continúa subrayando la relación con el futuro: «Los protagonistas de entonces se esforzaban por detectar y difundir las contribuciones progresivas que los escritores del continente realizaban con el propósito de producir una literatura nueva en un mundo nuevo, nociones ambas de sedimento confuso y referencia borrosa, que fueron características de esos años» (2012: 27).

¹² En el ya mencionado estudio, Claudia Gilman no deja de situar lo que sería el antiintelectualismo: «El antiintelectualismo fue una de las respuestas del campo intelectual ante el dilema de conciliar las tradiciones del intelectual como crítico de la sociedad y una nueva definición del intelectual revolucionario que estatúa un tipo de relación subordinada respecto de las dirigencias políticas revolucionarias: especialmente el Estado cubano y los movimientos guerrilleros» (2012: 29-30).

Pero soy un escritor de ficciones, no un político metido a redentor. Por eso, si la patria que me muerde es la memoria, no he encontrado otra forma de ajustar cuentas con ella más que a través de la invención. La realidad es tan grosera, imbécil y cruel que la voy a tratar sin ninguna consideración; la llamada «verdad histórica» es una chica demasiado promiscua como para creer en su canto de sirena (2011: 21).

Desde el inicio, el ensayista se cuida de no caer en lo que considera como una tendenciosa oposición entre escritor y político. Si Roque Dalton cedió a la política, Castellanos Moya parece no dejarle ningún margen a esta en su manera de entender y practicar la literatura. Al menos no en el sentido en que lo hicieron los escritores de generaciones precedentes. Por eso, se distancia de la «verdad histórica» para subrayar la especificidad de la ficción, la posibilidad que como autor le entrega de ahondar en la memoria social sin tomar partido ni asumir una doctrina, por más moralmente justificada que esta se encuentre. La experiencia de la Revolución cubana le ha enseñado que no existe causa justa en sí, sino que el fanatismo alrededor de esta la exime de mirar cara a cara sus responsabilidades. De ahí que como autor se haya decidido a tratar la realidad «sin ninguna consideración». Por más paradójico que esto parezca, estamos frente a lo que en otro artículo he denominado «literatura política pero no comprometida» (Terrones 2020); en otras palabras, la conciencia de que el ejercicio de escritura debe desvelar toda la *grosería*, la *imbecilidad* y la *crueldad* de una sociedad como la salvadoreña, que necesita la seguridad de haber dejado detrás el conflicto armado y busca desesperadamente convencerse de que se ha modernizado, mediante la inserción en una economía neoliberal de corte mundial. En este sentido, Horacio Castellanos Moya se distancia del compromiso sin que eso lo lleve a descuidar las inquietudes sociales, lo cual no ocurre con Leonardo Valencia quien ubica más la discusión en un ámbito estrictamente literario.

LEONARDO VALENCIA O EL VERDADERO COMPROMISO LITERARIO

Los ensayos de Leonardo Valencia se encuentran reunidos en el volumen *El síndrome de Falcón* (2008; reedición de 2019), cuyo título es ya una decla-

ración de principios.¹³ En la segunda sección del volumen —titulada «Sobre literatura ecuatoriana»—, el autor apunta hacia lo que habría sido una naturalización de lo arbitrario, según la cual «sin que constara como regla escrita, el escritor [ecuatoriano] debía sentirse obligado al retrato de su país con una finalidad reivindicativa, simplificando instrumentalmente su obra» (2019: 232). En el razonamiento de Valencia, por culpa de elementos extraliterarios, los escritores de la tradición a la que pertenece (y a la que cuestiona) serían creadores para quienes lo adjetivo (ecuatoriano) se impondría frente a lo sustantivo (escritor); en otras palabras, individuos sometidos al deber ciudadano de dar cuenta de su realidad y la idiosincrasia de esta. Ahora bien, el caso ecuatoriano no sería un accidente ni una rareza, sino que, guardando las especificidades propias a cada área nacional, la literatura latinoamericana en su conjunto habría sido determinada, más aún tergiversada, por la misma *misión*. Así, en otro pasaje del ensayo se lee que «durante mucho tiempo, en Latinoamérica, parecía darse una especie de compromiso o exigencia por representar simbólicamente lo que se ha denominado una cuestión de identidad. Una identidad delimitada con un término preciso: identidad latinoamericana» (233). El compromiso de los escritores de Ecuador y América Latina los habría conminado, conscientemente o no, a formular una identidad que no por simbólica o metafórica dejaría de tener consecuencias.

En este marco, las inquietudes de Valencia parecen orientarse más del lado de Jorge Volpi que del de Horacio Castellanos Moya; no obstante, al igual que el salvadoreño, Valencia dialoga con modelos de la tradición nacional y latinoamericana. Según otro pasaje del ensayo, si el escritor latinoame-

¹³ Leonardo Valencia toma como punto de partida el pasaje de la *Eneida* en el que Eneas carga a su padre Anquises para salvarlo del incendio de Troya. Dicha imagen es extrapolada por Valencia al contexto literario ecuatoriano cuando recuerda a Juan Falcón Sandoval (1912-2005), quien habría sido el «cargador oficial» de Joaquín Gallegos Lara (1909-1947), egregia figura quiteña que «llegó a asumir el papel de guía literario de una generación» (2019: 230). Dicha extrapolación al campo literario ecuatoriano sirve a Valencia para *explicar* el funcionamiento del sistema. Así lo expresa el mismo Leonardo Valencia en otra parte del ensayo: «el escritor ecuatoriano carga, como Falcón, una agenda secreta y no declarada para su literatura. Cualquier transgresión a esa regla no escrita fue vista como una deserción alucinada, un desvío burgués o una pretensión cosmopolita». (232). El «síndrome de Falcón» sería, entonces, la necesidad y el deber del escritor ecuatoriano de *cargar* con el peso muerto de una tradición nacional.

ricano se compromete a escribir acerca de su realidad e identidad nacionales, lo hace a un precio altísimo:

A más de un escritor latinoamericano se le puede escuchar la anécdota de que al ser considerado para un congreso o recital se lo excluye porque lo que se buscaba era a alguien «auténticamente» aborigen, como si los escritores fueran especímenes para un escrupuloso zoológico. Los que no cumplían con esa taxonomía eran escritores raros, extranjerizantes, alejados de la realidad latinoamericana. Los problemas de este tipo comienzan siempre en casa (2019: 233).

El sometimiento a la literatura nacional, junto con la obligación de escribir sobre temas exclusivamente regionales, habría desembocado en una forma unívoca de leer la literatura escrita y publicada en América Latina. El ya mencionado antiintelectalismo que Claudia Gilman caracterizó como propio de los escritores comprometidos que emergieron en los años sesenta, resultaría vaciado de su sentido original. En lugar de haber llevado a los autores a representar una realidad concreta, junto con sus crisis y desafíos, dicho antiintelectualismo habría materializado una bienintencionada carta postal que muchos escritores seguirían al pie de la letra en su exotismo revolucionario.¹⁴ Formulado de otra manera, según el ensayista, en pleno siglo XXI los escritores se verían conminados a representar sus países y la región según los esquemas y las expectativas miserabilistas de un lectorado atento a la magia

¹⁴ Desde luego, estamos frente al avatar del nuevo milenio de una tensión constitutiva de la literatura latinoamericana; me refiero a la que opone lo local con lo universal. En el caso específico del siglo XXI, la tensión se manifiesta en función de la necesidad de cambiar un paradigma que los escritores emergentes acusan de gastado, razón por la cual la literatura latinoamericana habría llegado a un callejón sin salida. Me refiero al paradigma que a partir de *Cien años de soledad* se habría impuesto como canónico, gracias a epígonos como los chilenos Isabel Allende y Luis Sepúlveda, la mexicana Laura Esquivel o la colombiana Ángeles Mastretta. Frente a la representación exotizante, frente al lenguaje profuso en imágenes que acentúan el color local, que se habría puesto de moda en los años noventa, los escritores del nuevo milenio apelarían a otras influencias, enarbolando otras estéticas e invocando otras latitudes a la hora de constituirse como autores. Bien dice el poeta y crítico Jorge Locane cuando apunta que «la apuesta por el cosmopolitismo o por la liberación de constricciones regionalistas en realidad debe ser considerada como un recurso para superar tal empantanamiento y liberar vetas de mercado alternativas» (2019: 84).

y la violencia atávicas de los países latinoamericanos. En otras palabras, la escritura revolucionaria, por identitaria, se habría cristalizado en una categoría excluyente en términos ya no solo estéticos sino también de mercado. Por esta razón, habría perdido todo lo político, por emancipador y rebelde, que originalmente reivindicaba.

Siguiendo el esquema propuesto por Valencia, ¿esto quiere decir que no existiría alternativa posible a un compromiso convertido en una actitud y una estética obligatorias para cumplir con un nicho editorial? La necesidad de abrirse nuevas vías lleva a Leonardo Valencia a rehabilitar figuras que él considera como injustamente marginalizadas en su tradición literaria nacional como Paco Palacio (1906-1947), Lupe Rumazo (1933), Javier Váscones (1946), entre otros.¹⁵ Son figuras literarias que, en los razonamientos del escritor ecuatoriano, conjugan la condición de raros, por *extranjerizantes*, con el ser precursores de una línea alternativa en la literatura latinoamericana. De entre todos los autores mencionados, Leonardo Valencia se detiene con mayor énfasis en Paco Palacio a quien dedica gran parte del ensayo que da título al volumen:

En este sentido, la figura de Palacio no se agota, aunque es, ciertamente, finita. Si hubo extrañamiento o marginación de la obra de Palacio, es porque hubo un canon en la literatura ecuatoriana. El canon no quiso ver en él al guía, sino a su opuesto, al descarriado. La historia de la literatura ecuatoriana de los últimos años es la historia de la crisis de una ideología política que pretendió canonizarse en la literatura, y con ella, y que a última hora ha buscado las luces que se descartaron, para no tener el papel de hijos sin padre (2019: 234).

¹⁵ En un pasaje en particular, Leonardo Valencia coordina la necesidad de dejar detrás el nacionalismo con su deseo de rehabilitar la literatura de Paco Palacio: «Gracias a la revisión crítica del caso de Palacio podemos entender la falacia de lo que ha sido el canon novelístico de Ecuador desde la década del treinta: una historia de la novela supeditada a valores extraliterarios y a un nacionalismo a ultranza. De nuevo las palabras de Icaza: “La literatura ecuatoriana en su tradición profunda es una literatura de lucha”. Eso está demostrado en el hecho de que casi ninguna novela posterior a las de Palacio puede ponerse a la altura de la narrativa mundial o latinoamericana. Podían estarlo, por supuesto, en el manido recurso de las lecturas sociológicas, los valores patrióticos nacionales, la defensa del indio, el realismo mágico, la crónica de los procesos de urbanización o la crítica política soportada por forzados ensamblajes literarios, pero ninguna fuera de ellos» (2019: 240).

Al igual que Roque Dalton, Paco Palacio falleció alrededor de los cuarenta años, pero no como consecuencia de su actividad política, sino por culpa de sus trastornos mentales. Así, cuando se trata de la causa del silencio escritural, sintomáticamente la locura reemplazaría al asesinato cometido por los correligionarios, lo cual relegaría a Palacio a unos márgenes memoriales. En otras palabras, la falta de conexión de la obra literaria y la figura de Palacio con lo político explicaría tanto el *extrañamiento* como la *marginación*. De ahí que, en el ámbito nacional, la producción literaria de Palacio, compuesta por un puñado de cuentos y novelas cortas, resulte inclasificable y por eso imposible de ser encarrilada o reconocida en función de un criterio oficial o canónico. Mientras otros autores habrían seguido la estela inaugurada por Jorge Icaza (1906-1978), verdadero patriarca de las letras ecuatorianas, Paco Palacio exploró otras líneas menos ideologizadas y políticas, más atentas a lo estético.

La semblanza que Leonardo Valencia elabora de Paco Palacio no hace de él un ejemplo *negativo* por culpa de la ausencia de vínculo con lo político, sino que más bien eleva y complejiza aún más su figura, la cual sería *infinita*. En este sentido, otro pasaje resulta revelador porque establece la conexión con una concepción de la literatura bastante connotada en clave regional: «la salida del latinoamericanismo tópico que marca cartografías encasilladoras no puede pasar por el abandono en bloque de su tradición a riesgo de dar saltos en el vacío, precisamente porque, aunque no tan visible, esa discusión está insertada con fuerza en la tradición latinoamericana cosmopolita» (2019: 274-275). Gracias a esa cualidad cosmopolita, contrapuesta a la estrechez nacional, la figura de Paco Palacio dialogaría con una línea de fuerza en la literatura latinoamericana. Este aspecto no resulta ajeno al escritor peruano Santiago Roncagliolo, quien, en «Los que son de aquí. Literatura y migración en la España del siglo XXI», subrayó la singular comunión entre Europa y América Latina, cristalizada por los nuevos autores: «en perfecta consonancia con la tendencia europea, la actitud literaria de esta generación —nacida entre el 61 y el 74— blande el cosmopolitismo como renovación literaria, y por cierto, como respuesta contra el exotismo latinoamericano» (2008: 157). Entonces, el cosmopolitismo, practicado anteriormente por escritores que habrían sido ninguneados por el canon, adquiere una fuerza renovada entre autores como Leonardo Valencia quienes lo enarbolan para

dejar detrás compromisos identitarios, misiones nacionales y líneas políticas específicas.

En *Borges, un escritor de orillas*, Beatriz Sarlo sugiere que «la trama de la literatura argentina se teje con los hilos de todas las culturas; nuestra situación marginal es la fuente de una originalidad verdadera que no se basa en el color local [...] sino en la aceptación libre de la influencia» (1999: 69). Siguiendo a Sarlo, Jorge Luis Borges habría constituido una literatura personalísima, pero a la vez *argentina*. Antes que por el imperativo de insertarse en coordenadas locales y/o nacionales en una dinámica de circuito cerrado, tal alquimia habría sido posible gracias a una conciencia de la escritura como un espacio de permanentes confluencias que son convocadas y articuladas por el escritor. Frente al Jorge Luis Borges de Beatriz Sarlo, ¿cómo no pensar en los planteamientos expuestos en *El síndrome de Falcón?* Para Leonardo Valencia, la conciliación del carácter local y nacional con lo foráneo en clave cosmopolita —ejemplificada por Jorge Luis Borges, y también por Paco Palacio— sería no solo profundamente latinoamericana sino aún más verdadera. La razón radicaría en el hecho de que lejos de ser una vía improvisada para escapar del nacionalismo y sus compromisos en el nuevo milenio, siempre habrían existido en autores como Paco Palacio. Así, el salto al vacío que representó el suicidio de Palacio encuentra un intérprete en Leonardo Valencia, quien relee la tradición mediante el desplazamiento del foco hacia líneas estéticas con las cuales se siente en sintonía. Esto último redundaría en una relectura de la literatura local y nacional con el objetivo de redefinir límites a partir de un *afuera* concebido como un espacio donde los escritores y los textos deberían circular sobre la base de la exploración verbal, antes que determinados por misiones sociales y formulaciones de esencias nacionales.

REFLEXIÓN FINAL

Si bien la década del sesenta marcó un punto de quiebre a nivel latinoamericano a la hora de concebir y ejecutar una literatura estrechamente relacionada con la política, los tres autores se desmarcan de dicho legado. Las fracturas visibles de la Revolución cubana, así como el final de las utopías, la apertura del nuevo milenio a un mundo que se pretende cada vez más globalizado llevan a los autores ensayistas a tomar distancias con respecto de lo que sinto-

máticamente ellos plantean como una diada que obliga a escoger entre uno y otro término: política y literatura. Frente a las posturas de quienes les precedieron, sean estos Gabriel García Márquez, Roque Dalton, Joaquín Gallegos Lara, entre otros, los autores privilegian la segunda, es decir, la literatura. Desde el cuestionamiento del lugar del autor hasta el énfasis en lo estrictamente literario, pasando por el balance de lo que fueron los escritores comprometidos, los nuevos autores articulan y promueven una renovación del lugar de los escritores en las sociedades. Si, como señalé en la introducción, desde la aparición de las repúblicas latinoamericanas el género ensayístico fue utilizado por los escritores para ponderar lo que caracterizaría a las emergentes naciones, en el nuevo milenio el ensayo parece haberse convertido en el espacio textual donde son operadas redefiniciones que enfatizan la subjetividad del escritor, su individualidad desgajada del colectivo frente a la rica y compleja tradición de la literatura comprometida que, en el caso de América Latina, estuvo estrechamente relacionada con la izquierda revolucionaria.

BIBLIOGRAFÍA

Literatura primaria

- CASTELLANOS MOYA, Horacio (2011): *La metamorfosis del sabueso. Ensayos personales y otros textos*, Santiago de Chile: Universidad Diego Portales.
- VALENCIA, Leonardo [2008] (2019): *El síndrome de Falcón. Literatura inasible y nacionalismos*, Quito: Pontificia Universidad Católica de Ecuador, 2.^a edición.
- VOLPI, Jorge (2009): *El insomnio de Bolívar, cuatro consideraciones intempestivas sobre América latina en el siglo XXI*, Barcelona: Mondadori.

Literatura secundaria

- GILMAN, Claudia [2003] (2012): *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*, Buenos Aires: Siglo XXI, 2.^a edición.
- GLAUDES, Pierre (2002): *L'essai: métamorphoses d'un genre*, Toulouse: Presses Universitaires du Mirail.
- LOCANE, Jorge (2019): *De la literatura latinoamericana a la literatura (latinoamericana) mundial*, Berlin/Boston: De Gruyter.

- OVIEDO, José Miguel (1991): *Breve historia del ensayo hispanoamericano*, Madrid: Alianza.
- QUESADA GÓMEZ, Catalina (2018): «Narrativas pos-*McOndo*: la ficción colombiana del siglo XXI», en Pablo Brescia y Oswaldo Estrada (eds.), *McCrack: McOndo, el Crack y los destinos de la literatura latinoamericana*, Madrid: Albatros, 137-155.
- ROJAS, Rafael (2018): *La polis literaria. El boom, la Revolución y otras polémicas de la Guerra Fría*, Madrid: Taurus.
- RONCAGLIOLO, Santiago (2008): «Los que son de aquí. Literatura e inmigración en la España del siglo XXI», *Quórum*, 19, 150-167.
- SALAZAR BONDY, Sebastián (2015): «El arte colonial entendido como represión», en Félix Terrones (ed.), *Lima la horrible y otros escritos*, Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- SALTO, Graciela (2016): «Memoria, tradición y lenguaje en los ensayos de Horacio Castellanos Moya», *CELEHIS. Revista del Centro de Letras Hispánicas*, 25, 31, 137-149.
- SARLO, Beatriz (1995): *Borges, un escritor en las orillas*, Buenos Aires: Ariel.
- TERRONES, Félix (2020): «La littérature latino-américaine au temps de la globalisation: le cas de *Breves palabras impúdicas* de Horacio Castellanos Moya», en Marta Waldegaray (ed.), *Anfractuosités de la fiction. Inscriptions du politique dans la littérature hispanophone contemporaine*, Reims: Épure, 267-283.
- ZÁRATE, Julio (2023): «Violencia y desplazamiento, la marca de Caín del escritor latinoamericano: Horacio Castellanos Moya», en Félix Terrones y Catherine Pelage (eds.), *Tensiones locales y globales en el siglo XXI: América Latina (re)definida por sus escritores*, CECIL. Disponible en línea: DOI: <<https://doi.org/10.4000/cecil.3506>> [Consulta: 23 de mayo de 2024].

EN BUSCA DEL *FUTURO* PERDIDO.
LA MEMORIA COMO CLAVE DEL COMPROMISO LITERARIO
EN MANUEL VÁZQUEZ MONTALBÁN*

Luca Scialò

Universitat Pompeu Fabra (Barcelona)

Orcid: <<https://orcid.org/0009-0009-2633-1928>>

La reflexión acerca del compromiso literario es una temática central en el pensamiento literario de Vázquez Montalbán y está presente, en toda su dimensión problemática, desde el comienzo de su carrera de escritor. Tomando como punto de partida un lúcido reconocimiento del valor y de los límites de la *vanguardia ética y estética* representada por los escritores del realismo social del medio siglo, Vázquez Montalbán se interroga, a comienzos de los años setenta, sobre las condiciones de posibilidad del compromiso artístico en las nuevas coordenadas socioeconómicas de la España del tardofranquismo y de la Transición. Con el objetivo programático de articular una noción de compromiso literario capaz de salvar la brecha que siempre había existido entre el intelectual comprometido y su hipotético público lector, Vázquez Montalbán integra en su discurso las reflexiones teóricas del crítico marxista

DOI: https://doi.org/10.31819/9783968696393_009

* Este capítulo ha sido realizado gracias al programa de ayudas estatales pre-doctorales: FPU (FPU18/02074), y al Proyecto PGC2018-095257-B-I00. Nombre del IP: Domingo Ródenas de Moya (IP 1). Título del proyecto: Prosa de ideas y ensayo en la Transición cultural española (1966-1986) - (PIETCUE). Entidad Financiadora: Agencia Estatal de Investigación (AEI) y Fondo Europeo de Desarrollo Regional (FEDER). En concreto, este capítulo se redactó en los meses de estancia en la Universidad de Berna, bajo la supervisión de la Prof.^a Dr.^a Bénédicte Vauthier, financiada por el programa de Ayudas complementarias para beneficiarios de ayudas FPU, Estancias Breves y Traslados Temporales: EST22/00124. En Berna, la estancia se ha beneficiado asimismo de una ayuda económica del Fondo Jacques Comincioli.

Galvano della Volpe y la propuesta subversiva formulada por el intelectual comunista Antonio Gramsci. A raíz del *fracaso* de las reivindicaciones de los movimientos del 68, del final de las grandes narrativas redentoras de la historia, con la consecuente instalación de la sociedad en el *eterno presente* del capitalismo avanzado, en un primer momento se refugia en la ironía de la *escritura subnormal*, como expresión natural de una razón desorientada y desencantada. Posteriormente, a partir del hallazgo del personaje del detective Pepe Carvalho, y tomando como modelo la escritura de Leonardo Sciascia, experimenta con un tipo de novela crónica que le sirve para descodificar el inmenso desorden que reina bajo la apariencia del orden en la nueva ciudad democrática. En este intento de *rehistorificar la (post)modernidad*, la memoria se configura como un concepto clave. Esta tipología específica de memoria es distinta, por un lado, de la memoria *sentimental* que el autor descubre gracias a la escritura de su *Crónica sentimental de España* (1971) —como instrumento de reapropiación de sus señas de identidad personales y colectivas—, y también de la memoria *histórica* propiamente dicha, como recuperación de segmentos relevantes del reciente pasado a través de una escritura de ficción directamente inspirada en hechos históricos, que Vázquez Montalbán ensaya a partir de novelas como *El pianista* (1985) o *Galíndez* (1990). Es una memoria que no desemboca en la nostalgia, sino que reactiva el deseo entendido como anhelo, como promesa incumplida de una revolución aún por realizar, rescatando del pasado aquellos *trozos de futuro perdidos* que no han llegado a convertirse en presente, desactivando la identificación automática del pasado con el *ruido*, y del *futuro* con una imagen de insatisfacción y de utopía, abriendo el presente a un horizonte de posibilidad de cambio.

COMPROMISO SIN DOGMA: UNA SÍNTESIS TEÓRICA ENTRE GRAMSCI Y DELLA VOLPE

El número extraordinario XXIII de la revista *Cuadernos para el Diálogo*, de diciembre de 1970, debe su celebridad a la mesa redonda dedicada a la «Literatura española, a treinta años del siglo XXI», y al posterior enfrentamiento polémico entre Isaac Montero, defensor a ultranza de la legitimidad de una literatura realista y comprometida, y Juan Benet, que desplegaba su implacable maquinaria retórica en defensa de una literatura ya plenamente

autónoma, desvinculada de cualquier implicación social y política.¹ Sin duda menos conocido —quizás justamente a causa de la relevancia que adquirió la polémica entre Montero y Benet—, en este mismo número se encuentra también un interesante artículo de Manuel Vázquez Montalbán que, evidentemente, no figura entre los integrantes de la mesa redonda apenas aludida, titulado «Tres notas sobre literatura y dogma», y en el que el autor barcelonés ofrece un diagnóstico extremadamente lúcido de las razones del fracaso del compromiso social realista perseguido por los escritores del medio siglo, bajo cuyas directrices ético-estéticas la literatura se había sometido a unos imperativos revolucionarios urgentes, contrayendo una *hipoteca moral a la larga insostenible*. Más allá del balance crítico de la literatura peninsular de las décadas anteriores, sobre el que volveré más adelante, el texto de Vázquez Montalbán es especialmente relevante por el análisis que presenta de la obra del crítico italiano Galvano della Volpe, titulada *Crítica del gusto* —publicada en castellano por Seix Barral, en 1966— y señalada como una posible síntesis teórica entre posturas teóricas mutuamente excluyentes, como lo eran justamente la de Montero y la de Benet.

En su artículo, Vázquez Montalbán observa cómo, desde un punto de vista puramente teórico, tanto la crítica estructuralista o neoestilística, fundada en criterios pretendidamente *objetivos* y positivistas, como la crítica ideológica, monopolizada por los enfoques marxistas, descuidaban aspectos fundamentales de la obra de arte literaria:

la primera tendencia invalidaba una última comprensión del hecho literario en relación con el contexto histórico. Era, en el fondo, una variante perfeccionada del análisis positivista radicalmente adialéctico. La segunda tendencia hacía inexplicable buena parte del hecho literario históricamente considerado y conducía a un maniqueísmo literario ideologizado, [en cuanto que] pasaba toda obra literaria por el rasero de su rentabilidad histórica más inmediata, es decir por su contribución a la lucha de clase (1970: 18).

¹ Véase al respecto «Literatura española, a treinta años del siglo XXI» (AA. VV., 1970), resumen de la mesa redonda en la que participaron Juan Benet, J. M. Caballero Bonald, José M.^a Guelbenzu, Carmen Martín Gaité, A. Martínez Menchen e Isaac Montero.

La fundamental aportación de la *Crítica del gusto* de Galvano della Volpe residía, según Vázquez Montalbán, en la posibilidad que ofrecía de conciliar las aportaciones metodológicas de la crítica estructural, sin renunciar a una comprensión histórica de la obra de arte que legitimara e hiciera posible una noción de compromiso literario, configurando lo que él definía como una *conciencia lectora estructural*, o sea, «un talante comprensivo de la literatura como un proceso autónomo (hasta cierto punto) dotado de su propia lógica interna, pero en última instancia siempre conectado con el contexto histórico general» (1970: 19). En efecto, en su libro, Galvano della Volpe había defendido un acercamiento crítico a la obra de arte literaria capaz de moverse desde la comprensión del plano conceptual, lógico y estructural, hacia el de la inmanencia e intraducibilidad del discurso poético, empezando por señalar la diferencia esencial entre la *universalidad* de la expresión artística, en contraste con la del discurso científico:

La búsqueda de lo universal, de la verdad, que es propia del discurso científico en general (y, en el caso de la filosofía, es una búsqueda tal que no admite ningún presupuesto sin problematizar ni resolver en lo universal), se realiza por medio de aquellos valores semánticos técnicos, y por tanto omnicontextuales («prosaicos» puede decirse también, si se gusta de este adjetivo) que le son más adecuados en razón de su intercambiabilidad o heteronomía con la cual puede expresarse, y de hecho se expresa, la reflexión científica, cuyos géneros tienen que ser unívocos [...]. Por el contrario, la búsqueda de lo universal, de la verdad propia del discurso poético, se realiza por medio de aquellos valores semánticos llamados «estilísticos», *contextuales-orgánicos*, que le son más adecuados en razón de su autonomía, en la que pueden expresarse, y de hecho se expresan, la reflexión y la abstracción literarias, cuyos géneros, como veremos, tienen que ser *polisentidos* (polisemantemas) para poder ser «ocasionales», «connotativos», «libres» (1966: 115; énfasis en el original).

A pesar de operar esta distinción esencial entre los medios con que se alcanza la universalidad en el discurso filosófico-científico (valores semánticos prosaicos, omnicontextuales) y los que caracterizan el discurso poético (valores semánticos estilísticos, contextuales), Della Volpe señala un punto de intersección ineludible entre los dos procedimientos, representado por la presencia de aquellas estructuras lógico-intuitivas que participan tanto del

discurso científico como del discurso poético, y que orientan y organizan la descodificación del sentido del texto literario remitiendo, con mayor o menor intensidad, a una experiencia real anclada a un determinado contexto material e histórico. Della Volpe organiza esquemáticamente sus conclusiones de la siguiente manera:

1) que la verdad o valor cognoscitivo de la poesía en cuanto discurso se orienta (como le ocurre a cualquier otro discurso) por imágenes-conceptos, esto es, por complejos lógicos-intuitivos, como queda de manifiesto por la presencia —indispensable— de una *estructura* (intelectualidad) o *significado* en todo producto o «fantasma» poético. 2) Que, consiguientemente, puesto que toda significación nos remite directa o indirectamente a la experiencia y a la historicidad y, por tanto, a un *quid* sociológico, se hace posible —y solo así— la fundamentación histórico-materialista de la poesía, la única que es aceptable por su carácter científico, antidogmático y antimetafísico. 3) Que, a pesar de ello, solo el análisis de la componente *semántica* (verbal) de la poesía nos permitirá mostrar también la peculiaridad y la especificidad de ésta, y en qué sentido difiere el discurso poético del científico (1966: 79; énfasis en el original).

Una vez asentada sobre estas sólidas bases teóricas la legitimidad de un análisis histórico-materialista de la obra de arte literaria, Della Volpe señala los límites naturales en que dicho análisis debe moverse, consciente de que una comprensión histórica de la obra literaria ni abarca ni debe aspirar a abarcar su sentido global, teniendo que acompañarse siempre de un análisis de la componente verbal, el único realmente capaz de alcanzar la especificidad del discurso poético. A este respecto, insiste en la imposibilidad de una *traducción* inmediata y completa del *contenido poético* de la obra de arte a un determinado *contenido ideológico*, separado de su expresión artística específica, traducción que siempre conduce al *gran equívoco* que consiste en confundir la *inmediatez semántica* de la palabra poética con una *inmediatez sinónima de intuición* o de *imagen pura*:

El «contenidismo» en general se aclara y supera teniendo presente que el llamado equivalente filosófico, sociológico o histórico del texto poético —si se le considera como lo que es en realidad, esto es, una paráfrasis (hasta acrítica) del pensamiento o llamado «contenido» poético en cuestión y, por tanto, una reducción de lo mismo (un «reducir a palabras pobres», debe decirse) a términos

de pensamiento o «de contenido» de la letra, de lo literal-material u omnitextual (fondo común, como sabemos, a la ciencia y a la poesía)— está destinado a entrar en contraste con el pensamiento o «contenido» poético cuya paráfrasis es [se propone ser] (Volpe 1966: 189).

Teniendo en cuenta las precisiones teóricas hechas por della Volpe, resulta evidentemente insostenible un tipo de ejercicio crítico que enjuicie la obra a partir de ciertos valores o *dogmas* decretados *a priori* sancionando, como lo hacían los críticos de la escuela lukacsiana, «la inutilidad de toda poética no útil para la transformación de la realidad, o que se limite a cumplir el requisito previo testimonial-crítico» (Vázquez Montalbán 1970: 21). En efecto, aunque en situaciones históricas excepcionales —es interesante señalar que, aún estamos en 1970, y Vázquez Montalbán evita referirse a la *excepcionalidad* de la realidad política peninsular bajo el franquismo y hace referencia, exclusivamente, a la literatura producida durante el fascismo italiano, o a la literatura planificada soviética— la lógica interna de lo literario (y, podríamos añadir, también la del crítico que la interpreta) puede someterse a unas *metas revolucionarias urgentes*, al hacerlo contrae una *hipoteca moral* que resulta insostenible a largo plazo, porque la literatura debe obedecer a condicionantes lógicos internos y propios. Por estas razones, en línea con lo visto en el libro de Della Volpe, Vázquez Montalbán reafirma la necesidad de una síntesis eficaz entre un acercamiento interno o inmanente a la obra literaria y uno extrínseco, diacrónico o histórico, que tienen que complementarse y retroalimentarse mutuamente:

De ahí que una explicación científica o lo más científica posible del hecho cultural, precise la autonomía del conocimiento de un proceso específico, pero solo como conocimiento general del mismo. Es imposible una explicación última de la Literatura sin el concurso de la Historia económica, social, política. Y es inútil un conocimiento y una valoración real del hecho literario a base de la aplicación de esquemas trasladados no ya del campo de las ciencias sociales, sino de la más coyuntural estrategia político-tribal (1970: 21).

Después de haber expuesto claramente su posicionamiento crítico, Vázquez Montalbán declara, no sin cierta solemnidad y sarcasmo, que considera oportuna la muerte de todos los dogmas, reafirmando con ello la necesidad

de liberarse de aquellas verdades excesivamente adquiridas y nunca distanciadas que, «como un traje perenne que se nos pudre encima, llegan a turbar todo el equilibrio higiénico de la propia honestidad» (1970: 20). Resulta evidente el gran esfuerzo intelectual que está cumpliendo Vázquez Montalbán, en búsqueda de aquellas nuevas coordenadas teóricas, estéticas y críticas indispensables para que un escritor militante como él pueda enfrentar el brusco viraje que está cumpliendo el campo literario peninsular de comienzos de los setenta, que transita, como llevado por un péndulo enloquecido, desde la *pesadilla estética* del realismo social de la década anterior, hacia un experimentalismo *snob*. En estas circunstancias, y sobre ello volveré con más detenimiento más adelante, Vázquez Montalbán no puede ni quiere agarrarse a la caduca y obsoleta ortodoxia marxista, ni a los dogmas estéticos de una crítica militante informada por verdades absolutas e inquestionables que nunca deben distanciarse de los intereses de una ideología predeterminada y que sufren los mismos vaivenes a los que está sujeta la situación sociopolítica del país. Por otra parte, tampoco quiere renunciar a la posibilidad de pensar y plantear una noción de compromiso, en literatura, que sea respetuosa tanto con aquellos anhelos de cambio político que él considera justos e irrenunciables, como con el valor específico (artístico) de la obra literaria. Por todas estas razones, lo único que puede hacer es volver a interrogarse con honestidad sobre las condiciones de posibilidad de una literatura didáctico-revolucionaria, que sea coherente con el tipo de planteamiento teórico que ha expuesto mediante el análisis de la propuesta de Della Volpe.

Según Vázquez Montalbán, sigue siendo posible pensar una literatura comprometida que, sin embargo, ya no puede adoptar los registros expresivos convencionales del realismo social, sino que debe pasar por la integración no ingenua de los registros expresivos de la cultura de masas. Dicha *subcultura* de agitación, «debería partir de un examen limitador de las claves lingüísticas convencionales del sujeto revolucionario [...] y debiera adaptarlas, mediante una manipulación técnica, al servicio de una cultura radicalmente crítica. La investigación de las claves lingüísticas de la cultura de masas me parece un paso previo *sine qua non*» (1970: 21). Este paso previo es indispensable si se quiere salvar aquella brecha que siempre ha separado «al más llano de los novelistas sociales del más sofisticado lector proletario» (22), evitando las ingenuidades de un arte tan revolucionario en sus intenciones como falto de

operatividad en sus realizaciones y, hecho aún más grave, impotente en sus resultados, un arte que «sirvió, paradójicamente, para concienciar a la burguesía universitaria o ilustrada, pero no consiguió romper las barreras organizativas que la política cultural y *total* disponía entre el intelectual crítico y las masas», y cuyo resultado ha sido «una *mercancía cultural de izquierda*» (1970: 22; énfasis en el original). Vázquez Montalbán es consciente de la enorme dificultad de llevar a cabo esta operación de paulatina apropiación de los códigos expresivos y de los temas propios de la cultura popular, una operación que él empieza a esbozar literariamente durante la redacción de *Crónica sentimental de España* y que, en su esencia, recogía el mandato gramsciano de convertir la invisible hegemonía cultural ejercida por las instancias de poder a través de la cultura de masas, transformándola en una herramienta concienciadora y contrahegemónica de liberación y subversión.² Por estas razones, en la parte conclusiva de su artículo, precisa: «No caeré en la esperada ingenuidad de suponer que este acercamiento y aprehensión de la *estructura* del gusto popular, es suficiente para solucionar la cuestión. La aprehensión técnica de los condicionantes del gusto popular requiere una reconversión de este instrumental al servicio de una ideología diferente» (22; énfasis en el original). Justamente esta difícil articulación entre la aprehensión técnico-estética de las estructuras del gusto popular y su reconversión en instrumento de lucha contrahegemónica, es la que orientará sus experimentos literarios en los primeros años de su actividad literaria, desde la *etapa subnormal* hasta el encuentro con el género policíaco y con el personaje del detective Pepe Carvalho.

LA IRONÍA COMO REFUGIO PARA UNA RAZÓN DESENCANTADA

A partir de la lectura de «Tres notas sobre literatura y dogma», han emergido los conceptos teóricos de la *Crítica del gusto* de Galvano della Volpe que

² José Colmeiro señala la importancia del pensamiento de Gramsci y, más en general, de la cultura marxista italiana en la obra de Vázquez Montalbán, que transita por la obra de Galvano della Volpe y llega hasta la escritura de Leonardo Sciascia. Véanse, al respecto, el artículo de Vázquez Montalbán titulado «Italia y yo», en *El escriba sentado* (2009: 130-136); y, también, el capítulo de Colmeiro titulado «La conexión italiana. La novela posthistórica y los anacronismos necesarios: *O César o nada*», en *Crónica general del desencanto* (2014: 270-301).

Vázquez Montalbán, a la altura de 1970, ya había asimilado como elementos de un discurso propio, y que quería combinar con el programa ético-estético de transformación de la cultura de masas en instrumento de subversión contrahegemónica, así como lo había teorizado el marxista italiano Antonio Gramsci, empleando estos dos referentes teóricos como vías con las que encauzar su personal poética del compromiso literario. Por un lado, se demostraba partidario de abordar la obra de arte literaria en su doble dimensión: como una realidad hasta cierto punto autónoma y autodeterminada —con su propia lógica de desarrollo interno—, y como entidad mundana en diálogo continuo e ineludible con la realidad histórico-material en la que surge y a la que remite. Por el otro, señalaba la urgencia de sacudirse de encima aquellas *verdades* nunca cuestionadas, aquellos dogmas que impedían repensar radicalmente la función y los códigos expresivos de una literatura comprometida. La búsqueda de una mediación entre experimentalismo y realismo, entre impulso comunicativo orientado al cambio social y anhelo vanguardista de renovación estética intrínseco a cualquier expresión realmente artística no era un problema de fácil solución. Refiriéndose justamente a las dificultades de este crucial momento iniciático, el crítico José Colmeiro señala cómo

[e]n sus inicios como novelista en la segunda mitad de los años sesenta, el autor, desconfiando de las propuestas unívocas y dogmáticas, era consciente por igual del debilitamiento del experimentalismo vanguardista y del agotamiento del realismo social. Situado en este callejón sin salida, el autor se planteaba el difícil problema de cómo conjugar su intento de compromiso con la realidad con un lenguaje nuevo no viciado. Por una parte, deseaba salir de la *pesadilla estética* del realismo social [...]; por otra parte, no quería caer en el mero experimentalismo vacío y cómplice al servicio de la reacción política. El experimentalismo por el experimentalismo resultaba una trampa, ya que el autor siempre fue consciente del poder integrador del sistema de cualquier forma de radicalidad experimental (2014: 22).

La escritura de la etapa subnormal (1968-1974)³ se configura como un primer intento de encontrar una solución a este dilema. La crítica coincide

³ Adopto la cronología formulada por Georges Tyras, y ratificada por Colmeiro y por la mayoría de la crítica, tal y como la expone en el artículo titulado «Entre memoria y deseo: la poética de la huida en la obra de Vázquez Montalbán» (2007: 105).

en describir el *Manifiesto subnormal* (1970) como: «una mezcla de manifiesto teórico revolucionario y programa vanguardista, en el que [Vázquez Montalbán] atacaba todos los dogmas y todas las seguridades, invitando a dudar de la propia duda. La obra sostenía una furibunda autocrítica del intelectual, por la neutralización del espíritu revolucionario y los desencantos tras el reflujo de mayo del 68» (Colmeiro 2017: 362). El mismo Vázquez Montalbán, en numerosas ocasiones, ha ofrecido las claves para comprender la tendencia hermética que caracteriza su *exordio* subnormal, admitiendo que su visión cáustica y crítica de la realidad tenía que ser entendida como una *confesión de escepticismo* sobre la función social de la novela que derivaba, entre otras cosas, de la constatación de la dificultad de seguir confiando en el poder mimético de la convención literaria, y en la imposibilidad de *ordenar el caos de la realidad* mediante procedimientos lógicos y racionales:

Todo este bloque de obras traducía el escepticismo ante la posibilidad de la convención narrativa, de que alguien pudiera creerse a aquellas alturas del desarrollo literario esa complicidad de verosimilitud que entraña una novela, eso de que un lector salga de la realidad, se meta en las páginas de un libro y, a partir de ese momento, reciba una propuesta alternativa de la realidad y que le sea verosímil con elementos estrictamente literarios. También confesión de escepticismo hacia la función social de la novela, a pesar de que, por mis propias obsesiones, el elemento político e ideológico constantemente aparezca también en mi escritura subnormal (1998: 139).

Hay, en efecto, un componente de derrota y de renuncia que emerge de la lectura del Vázquez Montalbán de la etapa subnormal y que deriva de la inicial incapacidad de encontrar una síntesis literaria entre el imperativo moral hacia el compromiso social de la literatura —del que Vázquez Montalbán nunca abdicó— y la constatación de la dificultad de adaptarlo a las nuevas coordenadas históricas en las que se encontraba la sociedad española de la Transición, caracterizada por el triunfo del capitalismo avanzado y el fin de los relatos emancipadores. La escritura subnormal se le presenta a Vázquez Montalbán, en este contexto, como el refugio natural para una razón desencantada, desorientada:

era la escritura lógica para tiempos de desorientaciones esenciales: derrota del izquierdismo intelectualizado en los diferentes mayos del mundo, bloqueo his-

tórico de la izquierda real sometida a la lógica de la Guerra Fría y la *mutual deterrence*, voluntad del franquismo de sucederse a sí mismo, integración de la vanguardia intelectual como una chuchería del espíritu al alcance del consumidor de drugstore (1998: 143).

Frente al fracaso y a la posterior desaparición de aquellos relatos emancipadores que dotaban a la historia de un horizonte liberador, Vázquez Montalbán experimenta la frustración de quien es llamado a elegir forzosamente entre dos alternativas igualmente insuficientes: nihilismo o ensimismamiento. En efecto, para el escritor que se instala en el presente totalizante y totalizador que deriva del fin de la historia, la alternativa estética parece darse exclusivamente entre una escritura ensimismada o un disenso radical:

Lo más seguro es ensimismarse, encerrarse con el único juguete del merodeo verbal o constatar el malestar por la insuficiencia de la ciudad democrática con toda clase de distanciamientos relativizados [...]. Por el primer camino la bondad del discurso es la única Bondad posible y por el otro se está en condiciones de señalar el Mal, pero no el Bien (Vázquez Montalbán 1998: 92).

El problema de un tipo de escritura que se instala en el reconocimiento del fracaso de la razón es que resulta ineficaz para articular una crítica constructiva del presente, en cuanto que solo permite señalar el Mal, decir lo que *no está bien*. Vázquez Montalbán recurre a los célebres versos de la *Tierra baldía* de T. S. Eliot «Tú solo conoces un puñado de imágenes rotas sobre las que se pone el sol», para expresar la postración del intelectual que admite la imposibilidad de un conocimiento total que el poeta «plasma en un montón de imágenes arruinadas sobre las que el sol subraya la impresión de crepúsculo del optimismo del conocimiento» (2013: 137). Sin embargo, mientras en el caso de Eliot aún era posible una salida redentora, representada por el horizonte mesiánico que le brindaba al poeta su fe católica, a los escritores agnósticos a los que pertenece Vázquez Montalbán no les queda más remedio que reconocer que

el fideísmo muere en literatura con el hundimiento del realismo socialista y en su lugar queda el nihilismo o el relativismo, el primero mayoritariamente escorado hacia el ensimismamiento, el subjetivismo, el refugio de la conciencia y la escri-

tura en la madriguera de la verbalidad. En cuanto a los relativistas, normalmente hemos recurrido a la ironía, cuando no al sarcasmo (137).

Vázquez Montalbán nunca abrazará el camino del nihilismo ni tampoco se aventurará por la senda de un experimentalismo destinado, tarde o temprano, a convertirse en «chuchería del espíritu» o en una de aquellas vanguardias que los burgueses «consumían como rosquillas» (Vázquez Montalbán 1968: 112). A lo que sí se entrega Vázquez Montalbán en los escritos de la etapa subnormal es a un radical relativismo que se expresa mediante la ironía⁴ y el sarcasmo, expresión del escepticismo de un autor que ha puesto momentáneamente entre paréntesis todas las posibilidades expresivas a su alcance. Por esta razón, en los escritos subnormales, aquel programa estético que Vázquez Montalbán había esbozado en su artículo de 1970 —la renovación de los registros expresivos de la literatura revolucionaria mediante la integración de las estructuras del gusto popular— solamente está presente de forma parcial: lo popular emerge, pero solo como elemento del *collage* o del *pastiche*, como uno de los sonidos caóticos que integran aquella polifonía de voces en la que se sobreponen, en un mismo plano expresivo y de forma desordenada, las absurdas opiniones, caducas y ya faltas de vigencia, de un

⁴ El concepto de ironía que maneja Vázquez Montalbán se inspira en la lectura de la obra del crítico canadiense Northrop Frye, a cuyas obras fundamentales —*Anatomía de la crítica* (1957) y *La estructura inflexible de la obra literaria* (1971)— se refiere explícitamente en distintas ocasiones. Frye emplea la definición de ironía que había proporcionado Aristóteles en la *Ética a Nicómaco*, donde comparaba en calidad de caracteres opuestos, el *eirôn* al *alazôn*, describiendo el *eirôn* como el hombre que se menoscaba a sí mismo, y el *alazôn* como el hombre vanaglorioso. Paradójicamente, afirma Frye, el *eirôn* es el que se vuelve inatacable frente a cualquier crítica, justamente en virtud de su actitud irónica. En opinión de Frye, en efecto, el prototipo del inatacable sujeto irónico, en la tradición del mundo occidental es representado por la figura del filósofo Sócrates, quien pretendía tan solo saber no saber nada. Un hombre de la clase de Sócrates, según Frye, se volvía invulnerable a cualquier ataque justamente en virtud de la radicalidad de su postura irónica (1991). De la misma manera, el escritor irónico puede aprovechar este refugio de invulnerabilidad que le confiere la ironía y, desde la distancia adquirida merced a su renuncia a participar *con seriedad* del juego social, permitirse lanzar sus críticas, tanto más descabelladas y cáusticas cuanto más irónico es el tono del emisor del mensaje. El precio de un distanciamiento tal no podía pasar desapercibido a Vázquez Montalbán, tan interesado en articular una crítica constructiva y operativa de la realidad.

intelectual marxista ortodoxo que ya no cree en lo que afirma, alternadas con poemas que son anuncios publicitarios o listados de la compra, y con otras manifestaciones de la imperante cultura popular.

Sin embargo, hay que tener en cuenta que al mismo tiempo que presenta el hermético, irónico y cáustico *Manifiesto subnormal* —síntesis provisional y de alguna manera imperfecta entre desencanto de la razón y vanguardismo literario—, Vázquez Montalbán redacta los artículos de su *Crónica sentimental de España*, en los que utiliza «los materiales de la cultura popular con el mismo respeto sacro con el que un poeta culto podía utilizar los referentes adquiridos en la biblioteca de su padre, su abuelo, hasta su tatarabuelo» (1998: 135). En estos escritos la técnica del *collage* se presenta ya como una solución estética y formal, en la que Vázquez Montalbán resuelve la tensión entre la imposibilidad de un conocimiento total de la realidad y una propuesta literaria unitaria:

La técnica del *collage* utilizada en mi poesía, en mis escritos periodísticos, en *Crónica sentimental de España* [...] es la expresión formal de la duda sobre la posibilidad del conocimiento y la percepción total de la realidad, así como un voluntario choque de códigos resueltos en la armonía de la propuesta literaria. No adopto el *collage* como trasunto de la descomposición de mi mundo burgués, que no lo tenía, sino como intento de recuperar los fragmentos rotos de la conciencia total (1998: 136).

Mediante este ejercicio literario de recuperación de los fragmentos de las propias señas de identidad subcultural y de reconstrucción de una sentimentalidad colectiva bajo el franquismo, en que la *expresión de la duda* se resuelve en la *armonía de la propuesta literaria*, Vázquez Montalbán se dota de un elemento conceptual fundamental que le permitirá finalmente operar aquella síntesis tan buscada entre desencanto y compromiso: la memoria. Gracias a la memoria, el proyecto literario de Vázquez Montalbán, inicialmente desarrollado en distintos frentes que avanzan en paralelo, confluirá en una síntesis orgánica, manifestando la íntima coherencia que existía entre los diferentes caminos tomados por su escritura: a través de los artículos literarios, esboza una teoría crítica que le permite comprender, explicar y explicarse a sí mismo lo que está intentando hacer en literatura; en los escritos de la etapa subnormal, expresa su profundo escepticismo mediante la ironía, que se con-

figura como un refugio provisorio para una razón desorientada y desencantada, mientras explora un nuevo registro expresivo experimental, coqueteando con la pulsión hermética de la vanguardia, sin entregarse del todo a ella; en poesía y en los breves textos que integrarán su *Crónica sentimental de España*, descubre el poder de la memoria, como «reivindicación frente al demonio del olvido, y el Deseo como eufemismo de la esperanza, de la Historia, si se quiere» (1998: 137). En un reciente artículo dedicado a la importancia del compromiso político en la trayectoria literaria de Vázquez Montalbán, Colmeiro refuerza esta lectura, apuntando justamente a la confluencia de la literatura y la cultura popular en la memoria, en cuanto que elemento que permite, finalmente, aquella «superación de las tradicionales barreras elitistas construidas por los árbitros culturales de la hegemonía» (2007: 5), paso previo para la subversión contrahegemónica de la cultura de masas que Gramsci había teorizado en sus escritos, y que Vázquez Montalbán consideraba indispensable para adecuar el compromiso literario a las nuevas circunstancias socioeconómicas de la sociedad española postfranquista. El mismo Vázquez Montalbán nos ofrece el relato de este apasionante momento iniciático de búsqueda:

Paralelamente a mis poemas o mis análisis sobre la sentimentalidad colectiva mezclando lo subcultural con lo cultural, balbuceo mi propia teoría sobre lo que escribo a base de analizar lo que ya he escrito. Recuerdo que ya en la cárcel redacté unas notas muy críticas sobre la estética sociologista al uso, bajo la influencia de la lectura de *Crítica del gusto* de Galvano della Volpe [...]. Yo teorizaba mientras mis manos teclaban la máquina de escribir, y la teoría era como un valor añadido invisible pero que yo notaba secretamente actuante, condicionador. Si yo suponía teóricamente la muerte de la novela, lógicamente mi primer ciclo novelístico va a escribirse desde un gran escepticismo sobre la posibilidad de escribir novela. Puse por escrito esta presunción en un falso ensayo, *Manifiesto subnormal* (1998: 137).

En este fragmento se aprecia la profunda coherencia y la sinergia de esfuerzos que caracterizan los iniciales tanteos que Vázquez Montalbán iba dando en distintas parcelas de su escritura, y que encontrarán una primera síntesis eficaz en la transformación del guardaespaldas protagonista de la antinovela *Yo maté a Kennedy* (1972) en el detective Pepe Carvalho, protagonista de

Tatuaje (1974), un personaje inverosímil en la realidad, pero verosímil en la ficción, que le resuelve a Vázquez Montalbán el problema del punto de vista y le abre el camino a la elaboración de todo un ciclo de novelas crónicas de la realidad, sin caer en un realismo mimético y *reproductivo*, sino más bien *revelador*. El escritor barcelonés describe así el *hallazgo* providencial de la figura de Carvalho, protagonista de una novela que, según ha contado el mismo en muchas ocasiones, había escrito en quince días,⁵ aceptando una apuesta lanzada durante una noche de borrachera con los amigos Frederic Pagès y Pepe Batlló:

Lo que empezó siendo una frivolidad, la escritura de *Tatuaje*, se convirtió para mí en la evidencia de que había encontrado una posibilidad estratégica para lo novela crónica y crítica. Agotados los recursos de los diferentes realismos, el referente muy modificado de la novela negra norteamericana me servía para describir la crónica de una sociedad compleja, conflictiva, competitiva, urbana, una sociedad, como la española de los años setenta, abocada ya al delirio neocapitalista y parademocrático, dependiente de la doble verdad, la doble moral y la doble contabilidad del capitalismo avanzado (1998: 145).

El posterior encuentro con la figura del escritor siciliano Leonardo Sciascia será decisivo para dotar de un profundo sentido ético y político a esta operación de *radiografía* del presente mediante la adopción de la convención del género policíaco, retomando así el difícil camino emprendido por Sciascia a la búsqueda de *un orden que no implicara desorden*, y que empezaba justamente por constatar el desorden como paso inicial.

⁵ Georges Tyras recoge la anécdota en su libro de conversaciones con Vázquez Montalbán, titulado *Geometrías de la memoria*: «Nos pusimos a maldecir la mierda de literatura que nos machacaba entonces, que no había quien la leyera y era insoportable, unos textos que no valían un pito y se refugiaban en la excusa de la experimentación, el posbenetismo y todo lo que dio lugar después, incluida la novela de metafísica. Ya en plena borrachera yo dije: “Lo que hay que hacer son novelas de policías y ladrones”, y “Yo escribo una novela así en quince días” y otro contestó: “Me apuesto lo que quieras que no eres capaz”. En fin, una conversación de borrachos. Entonces acepté el desafío y me fui quince días a La Garriga [...]. Escribí *Tatuaje* en quince días. Lo cual pienso ahora que se nota bastante» (2003: 89-90).

SUSTRAER LA MEMORIA A LA INQUISICIÓN DEL PRESENTE: SCIASCIA Y LA NOVELA POLICIACA

Con *Tatuaje*, primera novela de la saga detectivesca del ciclo Carvalho, Vázquez Montalbán comienza una operación de lectura crítica e histórica del presente, una lectura tanto más urgente y necesaria cuanto más rápida veía a su alrededor la imposición de aquel presente totalizante y totalizador en que el *nuevo orden* socioeconómico había instalado la sociedad española:

Estamos ya en esa ciudad democrática que nos ha traído la transición, por la cual la sociedad civil apostó durante largos años, y deberíamos asumir la amenaza de una nueva inquisición. Leonardo Sciascia advirtió que estábamos implicados en una lucha a muerte entre el presente como inquisición frente a la memoria. Conflicto no inocente, porque la memoria significa conservar el recuerdo de cuáles eran nuestros deseos personales y colectivos y la lista de los culpables de la frustraciones personales y colectivas. El instalarse en el presente significa, de hecho, declarar la inutilidad de cualquier tipo de deseo (1998: 95).

Esta lucha para sustraer la memoria de «la inquisición del presente» y no «instalarse en el presente» se veía complicada por el hecho de que, al final de la larga dictadura de Franco, los escritores españoles —y Vázquez Montalbán con ellos— aún sentían que podían escribir ratificados y reconfortados por el *skyline* de aquella ciudad democrática que había sido el objetivo de todas las luchas previas a su advenimiento y que, por lo tanto, aún exhibía una cierta impunidad de síntesis entre memoria y deseo. Sin embargo, inmediatamente, como una sombra amenazante, se imponía la mirada de la inquisición al servicio del filisteísmo internacional y propio, contra cuya hegemónica presencia Vázquez Montalbán auspiciaba que pudiese producirse «un salto cualitativo y creativo sobre la base de rehistorificar la postmodernidad» (1998: 93). Como ya he mencionado, la memoria —que reaparece de forma recurrente en los ensayos de Vázquez Montalbán, a menudo dentro del binomio eliotiano integrado por *Memoria y Deseo*—,⁶ constituye el motor de

⁶ Sobre la centralidad de estos dos términos en la obra de Vázquez Montalbán, escribe Colmeiro: «estos dos términos pueden definir el eje principal de toda su obra, como manera de percibir, comprender y transformar la realidad, y son temas constantes que definen el nú-

la crónica *rehistorificadora de la posmodernidad* que el autor realiza gracias a la invención, en el sentido tanto de la creación como del hallazgo, del personaje de Carvalho. Solución que abre una tercera vía en la insatisfactoria alternativa que contraponía nihilismo y ensimismamiento y que, además, le permite a Vázquez Montalbán conciliar su exigencia de compromiso con la necesidad de una renovación estética, vuelta a apropiarse de los códigos expresivos de la literatura popular. Es el mismo Vázquez Montalbán quien, al volver a reflexionar sobre su trayectoria artística, situándose en el contexto de la Transición y del «franquismo terminal», escribe:

Frente al escapismo del canon bajo el franquismo terminal, la primera etapa de la transición y primeros años de la democracia, dejando de lado las piruetas tecnológicas de un mal asimilado estructuralismo, la única alternativa de vanguardia fue la oferta de la novela policiaca española [...]. Una parte de los escritores nos dedicamos al experimento de una novela policiaca de ruptura por la necesidad de recuperar la confianza en la narratividad tras la crisis del realismo social [...]. No se hizo en España nada que no su hubiera ensayado ya en Europa, donde algunos autores habían aprovechado la estrategia narrativa, e incluso la arquitectura convencional de la novela policiaca, para desarrollar una complejísima literatura al servicio del conocimiento social, psicológico y político (1998: 85).

Como ya se ha visto, con anterioridad a esta operación de recuperación y aprovechamiento por parte de algunos escritores españoles del tardofranquismo y de la Transición de la estrategia narrativa y de los códigos convencionales del género policiaco, habían sido los escritores del realismo social los que habían conseguido mantener viva *la llama de la memoria y de la vanguardia*, en medio del paisaje desolador del franquismo de los años cincuenta. Vázquez Montalbán no deja de señalarlo, a despecho del completo descrédito, desprestigio y parcial olvido que el realismo social sufría en aquel entonces,

cleo intelectual, moral y emocional de su obra. Mezclando memoria y deseo, Vázquez Montalbán cumple la función dual del archivero y del visionario: en su obra se mezclan crónica y utopía, la reconstrucción del pasado y la construcción del futuro» (2013: 21). El mismo Vázquez Montalbán llegará a afirmar: «descubro que he escrito siempre en esta disyuntiva, convocado por las voces de sirena de la memoria personal y coral de los perdedores de la guerra civil y abierto a la esperanza del futuro» (1998: 130).

y del que solo recientemente ha empezado a liberarse. De hecho, él reconoce abiertamente su *fidelidad ética y estética* al

realismo social, extraña coincidencia entre vanguardia literaria y vanguardia ideológica [...]. Una literatura de resistencia, que trataba de filtrar mensajes críticos contra el franquismo y una visión alternativa de la realidad falsificada por la cultura oficial del franquismo. Pero también vanguardia estética porque construía un lenguaje alternativo a los códigos lingüísticos oficiales (1998: 128).

En opinión de Vázquez Montalbán, los poetas y novelistas del realismo social habían tenido justamente el mérito de *recuperar la memoria*, forcejear con la realidad y hacer una *propuesta de futuro en el territorio del deseo*, una propuesta que, en tiempos de censura franquista, solamente podía articularse a través de un lenguaje elíptico y alusivo. Estas manifestaciones de aprecio no impiden, como ya se ha visto, que Vázquez Montalbán señale, con una terminología muy al estilo de Galvano della Volpe, también los límites de la empresa realista, que consistían en haber desvirtuado la relativa autonomía de la literatura, primando «la lógica interna de lo histórico en detrimento de la lógica interna de lo literario» (128). Sin embargo, más allá de estos límites, lo que volvía definitivamente inoperativo y obsoleto el anterior repertorio expresivo realista y, con ello, la noción de compromiso al que iba asociado eran las diferentes coordenadas sociales e históricas en las que se situaba el escritor de la nueva «ciudad democrática». Refiriéndose a su trayectoria personal, Vázquez Montalbán explica cómo, una vez superado el primer momento de radical escepticismo delante de las posibilidades expresivas de la novela, que corresponde con la etapa subnormal que se ha analizado en el apartado anterior, en el momento en que siente la necesidad de introducir un tipo de novela crónica de lo que está ocurriendo, no puede acudir de ningún modo al repertorio realista:

yo no quiero acogerme a los modelos del realismo, completamente quemados y ultimados [...] no debo acogerme a la lógica de un realismo de carácter naturalista, tampoco del social que ha acabado como estética de estado en los países socialistas [...]. Cuando yo quiero hacer una novela crónica no puedo acogerme a ninguna de estas pautas y en cambio considero que, utilizando determinados instrumentos de la novela negra policiaca norteamericana, dispongo de elementos

que me permiten afrontar la convención de un relato de carácter realista. Porque la novela negra norteamericana es una poética a la medida de la descripción de una sociedad que ya se parece mucho a lo que es la española en los años en los que yo hago esta operación. Esa sociedad neocapitalista, hipercompetitiva, durísima, donde definitivamente predomina la cultura urbana sobre la agraria (1998: 86).

En el momento en que, con la muerte de Franco, desaparece aquello que los marxistas denominaban *contradicción de primer plano*, y con ella parecen difuminarse también las otras grandes y pequeñas contradicciones de fondo, momento que coincide con el desarrollismo económico que instala de pleno a la sociedad española en la era neocapitalista, el forcejeo con la realidad y la pugna por un futuro alternativo resultan incluso más difíciles de articular que bajo la censura franquista, por lo que es necesario dotarse de nuevos instrumentos expresivos: «en las nuevas coordenadas políticas e históricas ahora se trata de desenmascarar a un nuevo y peligroso contrincante ideológico, que podríamos identificar con un cierto pensamiento posmoderno predicador del final de las grandes narrativas, pero que constituye en sí mismo una gran narrativa totalizante de la que es muy difícil escapar» (Colmeiro 2017: 367). Vázquez Montalbán encuentra en las convenciones del género policiaco y en la escritura de Sciascia el antídoto a la narración totalizante que predomina en la ciudad democrática, y ve en el escritor siciliano el modelo de una escritura crítica cuyo eje es la recuperación no ingenua del uso de la racionalidad, de una racionalidad que ya ha sobrevivido a todos los *naufra-gios de una razón sistemática y totalizadora*, y que funciona como hipótesis de partida «para descubrir la inmensidad del desorden que se nos trata de ofrecer como orden inevitable, un orden tan inevitable como el presente» (Vázquez Montalbán 2009: 134). Se trata, retomando las ya citadas palabras que Sciascia emplea en *El teatro de la memoria* (1981) —y que fascinan enormemente a Vázquez Montalbán—, de sustraer la memoria de «la inquisición del presente», desactivando el mecanismo perverso que convierte la memoria en ruido y el futuro en un recordatorio de toda insatisfacción, en una peligrosa utopía. Me parece útil destacar la especificidad de este mecanismo de la memoria, responsable de reactivar el deseo y de rehistorificar el presente, para entender una observación que hace Colmeiro, al comentar la fidelidad de Vázquez Montalbán a la noción de compromiso, en la que señala cómo, a

pesar de ser muy consciente de los anteriores fracasos del intelectual comprometido y de la casi imposibilidad de devolverle al escritor una función social, el autor barcelonés no se convierte nunca en un melancólico renunciatorio: «su postura está muy lejos de llegar a la claudicación, la resignación o la mutación ideológica, caso de tantos otros intelectuales españoles comunistas y antifranquistas de otro tiempo, que acabaron pasándose a servidores del poder» (2017: 355). Tengo para mí que esta circunstancia se explica, al menos en parte, ahondando en el tipo de memoria que anima el proyecto literario de Vázquez Montalbán, una memoria que no puede conducir ni a la nostalgia ni a la melancólica resignación, porque no busca revivir el pasado como forma de evasión del presente y renuncia al futuro, sino justamente con la intención opuesta de reactivar aquellos anhelos pasados que no se han cumplido, y que siguen configurándose como futuros alternativos a la espera de poderse actualizar y convertir en presente.

A este propósito, antes de concluir, quiero aprovechar la alusión a la *Recherche* de Marcel Proust que aparece en el título de mi contribución para referirme brevemente a un maravilloso artículo del crítico alemán Peter Szondi, titulado «Hope in the Past: On Walter Benjamin» (1961), en el que el autor estudia el funcionamiento de la memoria en la obra de Walter Benjamin, destacando su distancia con respecto a la poética de la memoria que articula Proust en su obra maestra. El análisis de Szondi parte de una anotación contenida en una carta de Benjamin dirigida a Adorno, en la que aquel le comunica que no quiere leer ni una palabra de la obra de Proust, más allá de las que necesita para su trabajo de traducción —se trataba, justamente, de la traducción de *À la recherche du temps perdu*—, por miedo a incurrir en una dependencia adictiva. Szondi comenta, entonces, un fragmento de *Infancia en Berlín hacia 1900* (1932) de Benjamin, para formular una primera hipótesis interpretativa de la necesidad de tomar distancia con respecto a la obra de Proust manifestada por Benjamin. En *Infancia en Berlín hacia 1900*, Benjamin reflexiona sobre los recuerdos de la infancia, y escribe: «Like ultraviolet rays, memory points out to everyone in the book of life writing which, invisibly, glossed the text as prophecy» (en Szondi 1986: 134). La memoria es definida aquí por Benjamin como un mecanismo que se dirige hacia aquellos momentos proféticos en los que el futuro es anunciado por primera vez al niño dejando, en sus recuerdos, *glosas invisibles al margen del*

texto de la vida. A partir de esta definición, Szondi articula su interpretación de la autonomía del concepto de memoria manejado por Benjamin, en claro contraste con los viajes en el tiempo pasado, así como los concibió el escritor francés: «Unlike Proust, Benjamin does not flee the future. On the contrary he deliberately seeks it out in the emotional turmoil of certain childhood experiences [...]. His lost time is not the past but the future» (1986: 135). El tiempo perdido de Benjamin, en opinión de Szondi, no es el pasado sino el futuro. Por otra parte, Szondi destaca un elemento fundamental que tiñe de ambivalencia el rescate epifánico del tiempo perdido en Proust, y que está completamente ausente en la poética de Benjamin: si, por un lado, a través de la epifánica irrupción del pasado, el sujeto, en la obra de Proust, experimenta una felicidad profunda y plena, por otro lado, después de esta inmensa felicidad, se produce la terrible constatación de que, fuera de estos breves momentos, el pasado está perdido para siempre. El sujeto no puede escapar del inexorable paso del tiempo, del futuro que le atiende y, finalmente, de la muerte. Por el contrario, en Benjamin, la memoria opera de una forma completamente distinta:

Proust sets off in quest of the past in order to escape from time altogether. This endeavor is made possible by the coincidence of the past with the present [...]. Its real goal is escape from the future, filled with dangers and threats, of which the ultimate one is death. In contrast, the future is precisely what Benjamin seeks in the past [...] Benjamin listens for the first notes of a future which has meanwhile become the past. Unlike Proust, Benjamin does not want to free himself from temporality; he does not wish to see things in their ahistorical essence. He strives instead for historical experience and knowledge (1986: 153).

Creo que existe una afinidad profunda entre el funcionamiento de la memoria que Szondi describe a partir de los escritos de Benjamin, entendida como mecanismo de rescate de aquellos trozos de *futuro perdidos* capaces de generar una experiencia y un conocimiento históricos en el sujeto (*historical experience and knowledge*), y la idea de Vázquez Montalbán de que, mediante el arte y la literatura, se puede reactivar nuestra memoria, personal y colectiva, para que podamos «conservar el recuerdo de cuáles eran nuestros deseos personales y colectivos», en vez de «instalarnos definitivamente en el presente» y «declarar la inutilidad de cualquier tipo de deseo». En estas

consideraciones resuena, de hecho, el eco de la afirmación contenida en la *Teoría estética* de Adorno, según la cual la obra de arte es una promesa de felicidad que se rompe, que cifra la utilidad social y revolucionaria del arte justamente en su capacidad de dotar de apariencia sensible a aquello que no tiene apariencia, visibilidad y existencia, de recordarnos aquello que no se ha realizado, pero *podría* haberse realizado y, por consiguiente, aún podría llegar algún día a realizarse. La obra de arte se configura como la intersección problemática entre pasado, presente y futuro: manifestación sensible de una felicidad deseada y anhelada que, finalmente, no se ha cumplido fuera de la realidad del contexto estético. Ya no estamos en presencia de un horizonte mesiánico de cambio social que puede ser inducido mediante la práctica artística, pero tampoco de una renuncia obligada a los anhelos revolucionarios que la «inquisición del presente» tiende a liquidar, despachándolos como inútil *ruido*: Vázquez Montalbán encuentra en la memoria un mecanismo que permite que el arte nos siga recordando aquello que no fue y, sobre todo, que nos siga recordando que algún día habíamos deseado algo que aún no ha llegado a ser.

BIBLIOGRAFÍA

- AA. VV. (1970): «Literatura española, a treinta años del siglo XXI», resumen de la mesa redonda entre Juan Benet, J. M. Caballero Bonald, José M.^a Guelbenzu, Carmen Martín Gaité, A. Martínez Menchen e Isaac Montero, *Cuadernos para el Diálogo*, extraordinario XXIII, 45-52.
- COLMEIRO, José (ed.) (2007): *Manuel Vázquez Montalbán. El compromiso con la memoria*, Woodbridge: Tamesis.
- (2013): *El ruido y la furia. Conversaciones con Manuel Vázquez Montalbán desde el planeta de los simios*, Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert.
- (2014): *Crónica general del desencanto. Vázquez Montalbán – Historia y ficción*, Prólogo de Manuel Vázquez Montalbán, Barcelona: Anthropos.
- (2017): «Manuel Vázquez Montalbán y la ética del compromiso», en Antonio Gómez L-Quiñones y Ulrich Winter (eds.), *Cruzar la línea roja: hacia una arqueología del imaginario comunista ibérico (1930-2017)*, Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert, 353-374.
- FRYE, Northrop [1957] (1991): *Anatomía de la crítica*, Caracas: Monte Ávila.

- SZONDI, Peter [1961] (1986): «Hope in the Past. On Walter Benjamin», en *On Textual Understanding and Other Essays*, Manchester: Manchester University Press, 145-161.
- TYRAS, George (2003): *Geometrías de la memoria. Conversaciones con Manuel Vázquez Montalbán*, Granada: Zoela.
- (2007): «Entre memoria y deseo: la poética de la huida en la obra de Vázquez Montalbán», en José Colmeiro (ed.), *Manuel Vázquez Montalbán. El compromiso con la memoria*, Woodbridge: Tamesis, 105-117.
- VÁZQUEZ MONTALBÁN, Manuel (1968): *Reflexiones ante el neocapitalismo*, Barcelona: Ediciones de Cultura Popular.
- (1970): «Tres notas sobre literatura y dogma. Aciertos y carencias de la literatura española moderna», *Cuadernos para el Diálogo*, extraordinario XXIII, 17-22.
- (1998): *La literatura en la construcción de la ciudad democrática*, Barcelona: Crítica.
- [1997] (2009): *El escriba sentado*, Barcelona: Diario Público.
- [1996] (2013): «El desencanto ya no es lo que era», en José Colmeiro, *El ruido y la furia. Conversaciones con Manuel Vázquez Montalbán desde el planeta de los simios*, Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert, 137-139.
- VOLPE, Galvano della (1966): *Crítica del gusto*, trad. del italiano de Manuel Sacristán, Barcelona: Seix Barral.

EL COMPROMISO DEL OBJETO.
TRANSFORMAR LA INSTITUCIÓN DESDE LAS PRÁCTICAS
EN LA POSTDICTADURA ARGENTINA (1984-1986)

Annick Louis

Université de Franche-Comté/CRIT-CRAL (EHESS-CNRS)

Orcid: <<https://orcid.org/0000-0002-8886-1096>>

La carrera de Letras de la Universidad de Buenos Aires fue la primera en emprender un proceso de democratización después de la última dictadura militar (1976-1983).¹ Sin embargo, los primeros años del retorno de la democracia se caracterizaron por la cohabitación de profesores impuestos por la dictadura, cuyos contratos no podían ser revocados, y de intelectuales que habían sido excluidos de la universidad, algunos de los cuales se habían exiliado. El fenómeno dio lugar a una serie de episodios que ponen en evidencia el carácter eminentemente político de las elecciones de corpus literarios, críticos y teóricos. Polémicos, estos episodios traducen el compromiso con la institución y con la creación de una cultura crítica nacional asumido por una serie de intelectuales que se reintegraron progresivamente a la universidad; entre ellos podemos mencionar a Jorge Panesi (1945-), Enrique Pezzoni (1926-1989), Josefina Ludmer (1939-2016), Beatriz Sarlo (1942-), David Viñas (1927-2011) y Noé Jitrik (1928-2022). Poco documentados hasta el

DOI: https://doi.org/10.31819/9783968696393_010

¹ Varios factores contribuyeron a que la UBA, y la carrera de Letras en particular, conociera el más rápido y radical proceso de democratización; entre ellos se cuenta el nombramiento conjunto de Enrique Pezzoni y de Jorge Panesi como directores de la carrera de Letras en el comienzo del año 1984 (marzo). Como lo señala Jorge Warley (1989), si el origen de ese gesto fue político, en el medio de las letras, cada uno sintió que hacía justicia al recorrido y a las capacidades de Pezzoni.

presente, estos intercambios y polémicas se debieron esencialmente a la renovación teórica y epistemológica propuesta desde las prácticas de enseñanza universitaria, en la cual se observa la inscripción de la experiencia del 1973 (Funes 2009).

La última dictadura ejerció un control sobre las instituciones, los discursos, los programas de escuela y toda forma de espacio público de expresión, y excluyó de la universidad no solamente a los militantes de izquierda, sino también a los representantes de posiciones intelectuales modernas (Invernizzi y Gociol 2002). Aquellos que no se vieron forzados a emigrar adoptaron varias estrategias, y crearon estructuras paralelas, no institucionales: grupos de estudio —la llamada *universidad paralela* o *universidad de las catacumbas*—, revistas independientes (como *Punto de Vista*). También se refugiaron en empleos en la enseñanza secundaria, en particular en colegios privados. Lo desarrollado en estos espacios se introduce en la universidad a partir de 1984, aportando nuevos posicionamientos y nuevas perspectivas críticas en la cultura universitaria nacional; así lo señalaron Nicolás Rosa y Claudia Caisso, en «De la constitution clandestine d'un nouvel objet» (1987): es el trabajo realizado en esos espacios privados, la acumulación de capital epistemológico, constituido fuera de las instituciones, lo que permite una operación de reivindicación categorial, una forma de acción teórica, epistemológica, y política (Louis 2016).²

El objetivo de este artículo es examinar algunos de los episodios que tuvieron lugar durante la llamada «primavera alfonsinista» (1984-1986), un período de experimentación institucional intensa que llevó a transformacio-

² Este trabajo implica un doble posicionamiento: como testigo y participante por mi pertenencia a una generación que entró a la universidad en 1984 y vivió todo el proceso de democratización, tomando lugar en los debates en tanto estudiante; y también como crítica. Mi análisis de la universidad de la postdictadura puede encontrarse en Louis (1999: 9-25; 2009: 60-63; 2016: 13-28; 2024: 310-328) y Ramallo y Louis (2024). Las ediciones de clases del período son también un modo crítico de estudiarlo. La base de este artículo, sin embargo, no es exclusivamente lo observado, y no siempre comprendido, durante los años de la dictadura y durante mi formación en la Universidad de Buenos Aires, sino también las conversaciones y el tiempo compartido con Josefina Ludmer, durante nuestras caminatas y comidas en New Haven, Buenos Aires y París, y las múltiples conversaciones con Jorge Panesi, que compartió conmigo sus meditaciones sobre temas variados. Completa todo esto la búsqueda de material y de información.

nes fundacionales, a partir de las cuales es posible identificar un modo de compromiso con el objeto. Entre los enfrentamientos y debates que tuvieron lugar durante este primer período del regreso de la democracia, examinaremos algunos en los que este objeto es central y aparece como una instancia controvertida en su vínculo estrecho con el compromiso que implicó para los intelectuales que regresaron a la UBA, y que concibieron este compromiso como tarea múltiple: en la crítica, la teoría, la enseñanza y en la gestión institucional de los saberes.

¿QUÉ OBJETOS PARA QUÉ DEMOCRACIA?

El primer período de la postdictadura estuvo marcado por los sueños de justicia y por un proyecto económico social que abrieron un espacio público a la polémica y a la efervescencia de las prácticas de enseñanza (Diego 2007: 49-82; Novaro 2009; Pucciarelli 2006). Entre las nuevas cátedras que tuvieron un papel determinante en las transformaciones institucionales se encuentran Teoría y Análisis Literario I (llamada Introducción a la Literatura C en 1984), animada por Enrique Pezzoni y Jorge Panesi,³ y Literatura Argentina I, cuyo titular fue David Viñas a partir de 1986. También fueron vectores de transformación los seminarios de Josefina Ludmer; los que dictó en 1984, «¿Qué se lee en la literatura?» y «Formas narrativas en Roa Bastos», y los de 1985, «Problemas del género gauchesco» y «Algunos problemas de teoría literaria», así como la cátedra Teoría Literaria II, de la que fue titular a partir de 1986. Podemos mencionar otras cátedras, que no son objeto de estudio aquí, pero cuyo papel fue relevante: Literatura Argentina II, animada por Beatriz Sarlo a partir de 1984;⁴ Teoría Literaria III, por Nicolás Rosa

³ Las encrucijadas políticas y conceptuales del cambio de título de Introducción a la Literatura a Teoría y Análisis Literario C fueron analizadas por Juan Manuel Lacalle y Majo Migliore, quienes subrayan que este último es un título que funciona como «un eje temático articulador» (2015: 52).

⁴ Parte de estas clases fueron editadas por Sylvia Saítta; véase Sarlo (2022).

a partir de 1989,⁵ y Literatura Hispanoamericana II, cuyo titular fue Noé Jitrik a partir de 1987.

Volver a la universidad significaba transformarla. No quería decir volver a lo que había sido anteriormente, ni siquiera a la *fiestita* de 1973, sino crear una nueva universidad, incorporando el recorrido personal e intelectual de quienes regresaban a ella después de los años de exilio y/o exclusión. En ese sentido he propuesto la idea que se produjo en esos años una acumulación de capital que hoy puede sorprender y fascinar, porque dio lugar a un discurso de una intensidad particular (Louis 2016). A ello se suma en este período el rechazo —justificado— de lo que había impuesto la dictadura militar, en términos de funcionamiento y de aproximaciones críticas: el gobierno militar había instaurado una posición conservadora, que privilegiaba las culturas clásicas, no favorecía ni el análisis ni la reflexión, sino la repetición y la mera descripción de corpus canonizados y no cuestionados. En este contexto, las propuestas en términos de corpus, de objetos críticos y de modos de enseñanza de los intelectuales que regresan a la universidad van a provocar reacciones y polémicas, así como tomas de posición; sin duda, está en juego una concepción diferente de la autonomía literaria, del rol de la universidad y de las concepciones de la literatura.

Los ejemplos expuestos ponen en evidencia las tensiones epistemológicas, teóricas y metodológicas, así como las pulsiones políticas que pueden tomar forma en la esfera pública; los profesores estudiados jugaron un papel esencial en la comunidad a partir del retorno de la democracia que marca la Universidad de Buenos Aires hasta el día de hoy. La reflexión será organizada a partir de cuatro ejes: la imposible neutralidad, los territorios del corpus, la institucionalización de la teoría literaria como base de los estudios de letras, y el pasaje de la oralidad y de la escritura. Dentro del corpus mencionado, se examinarán los casos de las cátedras de Enrique Pezzoni y Jorge Panesi, el seminario de Josefina Ludmer de 1985 y la materia de David Viñas en su primer semestre en 1986. Antes de asumir sus respectivas cátedras, en 1984, Josefina Ludmer, Jorge Panesi y Beatriz Sarlo dieron cada uno una conferencia para los primeros ingresantes de Letras de la UBA de la democracia, que

⁵ Acerca de la historia de las cátedras, véanse Lacalle y Riva (2014a, 2014b, 2015) y Lacalle y Migliore (2015, 2016).

significó una ruptura respecto de la época de la dictadura; esta había impuesto examen de ingreso a la universidad, luego de un curso y también cuotas limitadas de ingresantes. La democracia revocó estas condiciones de admisión y propuso un curso de ingreso también, pero renovando a los profesores que lo dictaban y centrándolo en la lógica, la historia y la metodología, además de en las conferencias mencionadas, una para cada grupo, que tuvieron un éxito importante y marcaron un primer modo del retorno. La de Sarlo, «La crítica entre la literatura y el público», fue publicada en diciembre de 1984, en la revista *Espacios de Crítica y Producción* (6-11).

Para comprender el carácter controvertido de los discursos del período es necesario recordar algunos datos vinculados al posicionamiento teórico y epistemológico en el momento de construir los objetos. Si una renovación teórica y conceptual de la UBA es posible ya en 1984, y no en otras instituciones, es gracias al sistema de «cátedras paralelas» al que aludimos, creado porque los contratos de la época de la dictadura eran difíciles o imposibles de revocar legalmente. Durante algunos años existirán dos, a veces tres cátedras, de una misma asignatura, entre las cuales los estudiantes eran distribuidos a veces por azar, mientras que otras podían elegir. Esta cohabitación de cátedras determina la presencia de posiciones políticas y epistemológicas en pugna en la misma institución; pero también juega un papel el deseo de discusión, de polémica, de intercambio público, es decir, de llevar al ámbito público lo que había debido permanecer en el privado. Esta necesidad de reconstrucción del espacio público en tanto espacio de debate democrático marca los avatares de las disciplinas en este período de experimentación teórica e institucional (Habermas 1995).

A partir de estos postulados podemos hablar de una serie de polémicas no documentadas u ocultas que conciernen a los estudiantes y profesores de la época (siguiendo la propuesta de Jorge Panesi 2018: 21-34, 35-46). Comenzaremos por precisar que la época, sin embargo, no estuvo exclusivamente marcada por la polarización entre intelectuales/profesores de la dictadura e intelectuales/profesores opositores, porque las relaciones entre quienes regresan no son, en ningún caso, homogéneas. Aunque unidos en su oposición al gobierno militar y su deseo de transformación del medio intelectual, las diferencias entre sus posiciones producen muchas veces enfrentamientos violentos entre los que llamo los *intelectuales modernizadores* en Argentina. Aunque no me detendré

aquí a examinar estas diferencias, que provocarán violentas polémicas durante los años siguientes, en particular en los años noventa, parece necesario evitar una mirada unificadora que borre los conflictos (intelectuales y personales) y postule que existían únicamente dos campos, dos ideologías: los intelectuales de la dictadura y los opositores. Agregaría que para quienes vivimos ese momento era evidente que no había un frente común o posiciones unificadas en ningún aspecto. Estos intelectuales reivindicaban el espacio universitario y el de la crítica como un espacio de pugna; es así cómo la publicación de *Homo academicus* de Bourdieu llevó a Jorge Panesi a afirmar que la particularidad del medio argentino es que la lucha entre intelectuales se da por cuestiones meramente simbólicas, mientras que en Europa, existirían beneficios concretos a obtener —puestos, dinero, viajes, posiciones, etc.—. Por eso podemos decir que una de las características de este período fue la capacidad de los críticos para conservar estas distancias entre ellos, a veces violentas, sin perder de vista aquello que los unía: la oposición al gobierno militar y el compromiso con la reconstrucción de la academia, la transmisión y la investigación.

Esta ebullición crítica y polémica que incitaba al pensamiento fue compartida por los estudiantes, espectadores del movimiento de retorno y ocupación del espacio público, pero también artífices del éxito de ese retorno, porque su frecuentación masiva a los cursos de los intelectuales modernizadores fue esencial para la afirmación de las posturas de estos (como he recordado en otro momento, el seminario de Ludmer «Algunos problemas de teoría literaria» contaba con 51 inscriptos oficiales, pero asistían más de 500 personas; en 1986, más de 700 estudiantes asistían a los cursos de Viñas, [Louis 2016]). El compromiso de estos intelectuales que vuelven a ocupar las instituciones y los espacios culturales es con la democracia, con la democratización de la universidad y la transformación de la institución, y, por eso, consideran la universidad como un espacio de enfrentamiento. Sin embargo, la mayor parte de los conflictos abiertos surgieron entre los profesores contratados bajo la dictadura y los que regresaron luego de un exilio institucional o geográfico.

LA IMPOSIBLE NEUTRALIDAD

En su seminario de 1985 y en diferentes textos de la época, Josefina Ludmer afirma con convicción la imposibilidad de la existencia de un lugar des-

provisto de ideología: «No hay lugar neutral» (2016: 50). Formada en la Universidad de Rosario, Josefina Ludmer había enseñado en la UBA entre 1973 y 1974, como jefa de trabajos prácticos de la cátedra de Literatura Latinoamericana, cuyo titular era Noé Jitrik. Durante la dictadura permaneció en el país, aunque realizó frecuentes estadías en los Estados Unidos, invitada a enseñar en diferentes universidades,⁶ mientras en Argentina animaba cursos privados donde introducía la teoría literaria contemporánea y formaba a los estudiantes que consideraban que la enseñanza universitaria era poco rigurosa e ideológicamente cuestionable. Sus cursos tenían gran prestigio y eran remunerados (Domínguez y Fernández Bravo 2015).⁷ Entre 1984 y 1991, fue titular en la UBA de la cátedra de Teoría Literaria II (Lacalle y Migliore 2016; Bodago y Lacalle 2019); en 1991 asumió el cargo de profesora en Yale, donde enseñó hasta el 2005, cuando se jubiló y volvió a Buenos Aires; se vinculó entonces a la Facultad de Sociales, donde animó seminarios de doctorado. En 2010, la UBA le otorgó un doctorado *honoris causa*, ocasión en la que afirmó: «...la Universidad argentina, la universidad pública, ha acompañado mi vida y mi historia. Intervenciones, migraciones, clases en mi casa, retornos: cada vaivén y cambio de la universidad (y en la nación) ha sido al mismo tiempo un cambio en mi vida» (2010b). Diez años, decía Ludmer, era el tiempo que necesitaba para escribir un libro: *Cien años de soledad. Una interpretación* (1972), *Onetti. Los procesos de construcción del relato* (1977), *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria* (1988), *El cuerpo del delito. Un manual* (1999), *Aquí América Latina. Una especulación* (2010a); cada uno de sus libros fue un acontecimiento en la crítica argentina y latinoamericana, independientemente del contexto político, y casi siempre desataron polémicas y debates (cuando la publicación de *El género gauchesco*, se escuchaba decir, críticamente, que era una paradoja pensar la patria gracias a una beca estadounidense...).

⁶ Véase la página web de la crítica: <<http://www.josefinaludmer.net/home.html>>.

⁷ Josefina Ludmer siempre consideró que el trabajo intelectual debía ser remunerado, en acuerdo con su calidad. Eso explica que sus cursos fueran costosos, según diferentes testimonios, lo que debería incitarnos a reflexionar acerca de los orígenes sociales de los investigadores que llegaron a la universidad en ese período como docentes. Véase Zubieta (2010).

La reedición de su *Cien años de soledad. Una interpretación* (escrito en el período en que deja su puesto en la Universidad de Rosario en 1966 y se instala en Buenos Aires) fue uno de los acontecimientos del año 1985; fuera de la importancia que tiene que el libro volviera a circular, el prólogo redactado por Ludmer puede leerse como un manifiesto en el que establece la distancia que media entre ese libro y el presente, y afirma los principios que va a desarrollar en el seminario «Algunos problemas de teoría literaria» en 1985 en la UBA. Este prólogo traduce una estrategia de intervención en la comunidad interpretativa, una apropiación política del posicionamiento teórico, desde la primera frase, donde Ludmer empieza definiendo las posiciones enemigas, aquellas con las que polemiza, las que dominaron la universidad durante la dictadura, para postular la propia: «Este libro se escribió sobre una serie de rechazos» (1984: 5). El primero de estos rechazos es el de la crítica jurídico social, centrada en el sujeto escritor, contra la cual Ludmer reivindica la lectura del texto singular, su *microscopía*, así como la «idea de que la ideología se relaciona mucho más con los programas narrativos y textuales, con las configuraciones de la sintaxis, las posturas diversas de los sujetos y las demandas de lo que se lee como literatura» (9). El segundo rechazo es el de la que define como una «crítica estética y ornamental» que privilegia la subjetividad del crítico, contra la cual se erige la objetividad, «un estilo remoto e impersonal, la desaparición del crítico bajo un texto que parece leerse a sí mismo o que parece ser leído por una colectividad posible» (9).

Aunque la descripción de estos dos modos de la crítica es detallada y eficaz, no se mencionan nombres de críticos ni títulos de obras —que la comunidad puede restituir, sin duda, y que aparecen en las clases—. Ludmer continúa afirmando: «El conocimiento es polémico y estratégico» (1984: 9). Una explicitación del modo de ejercer la crítica y la docencia que lleva a postular *la crítica de la crítica*, es decir, la teoría literaria como una práctica cuyas dimensiones epistemológicas e ideológicas no deben ser negadas. El texto se cierra con una serie de preguntas que corresponden a lo que será el programa de los ejercicios destinados a aprobar el seminario: ¿a quién beneficia esta lectura?, ¿a quién pretende beneficiar?, ¿qué proposiciones tiene como consecuencia?, ¿en qué proposiciones se apoya?, ¿en qué situación es pronunciada?, ¿por quién?, ¿a qué práctica literaria corresponde?

El prólogo y el seminario están contruidos alrededor de la tensión entre diferentes modos de leer el concepto de autonomía que ponen en escena un debate entre los profesores que usaron el concepto para evolucionar sin dificultades bajo el terrorismo de Estado y enseñar literatura en el período dictatorial, y los que vuelven a la universidad, que traen una mirada innovadora del concepto de autonomía. Mientras esta sirvió, durante la dictadura, para postular una despolitización de los saberes en ciencias humanas y sociales, en nombre de valores y conceptos supuestamente eternos, Ludmer afirma la imposibilidad de una posición neutra y el arraigue ideológico y social del saber. También retoma su concepción acerca de la elección que implica la tarea crítica: los restos que deja una lectura analítica, sus vacíos y puntos ciegos remiten a los rechazos y también a lo que vendrá (ya presente en «El resto del texto» [1973]).

Ya en la época, Ludmer piensa la literatura al margen de las garantías disciplinarias: en términos de instituciones, y no exclusivamente en clave textual.⁸ El prólogo de 1984 sitúa al texto en el cruce de nuevas circunstancias de enunciación y propone una coyuntura que siguió siendo la base de su trabajo en los años siguientes (más allá del desplazamiento que propone en los dos miles, de la autonomía a la postautonomía): la práctica de la lectura se liga con la práctica literaria, la crítica a la crítica se interroga sobre la conexión entre el estado de la crítica y sus categorías, y el de la literatura (sus técnicas, materiales, procesos, que tienen historias propias)... (1984: 11). La modificación de los conceptos se presenta como una consecuencia de la transformación de las prácticas: cada posición literaria tiene su perspectiva y su modo de leer (12). En el discurso que pronuncia cuando la UBA le otorga el doctorado *honoris causa*, insiste en esta relación: «Los cambios en las tecnologías de la escritura y en la producción del libro cambian los modos de leer, y si cambian los modos de leer cambian las escrituras. Los cambios se superponen y no se sabe cuál es primero o causa del otro. Y también cambian

⁸ En 1972, Ludmer lee en términos de ideología, de mito, de público, de escritura y de *différance*, de fantasía y de represión, de unidades narrativas y de estructuras de sueños, de verosímil y de posibilidades narrativas, de principio de realidad y principio de placer, de tradición literaria, parodia, máscara, carnaval, polifonía y dialogismo. Términos que explicaba de modo didáctico al lector, al tiempo que introducía sus propias categorías: puntuación narrativa, configuraciones, operadores de síntesis.

los modos de valoración porque muchas veces los aparatos de distribución deciden el valor de lo que se lee» (2010).

Su respuesta a los movimientos del campo literario que aportan conceptos que promueven nuevos modos de lectura no se limita a sus escritos. *Ways of Seeing* de John Berger (1972) está en el origen de la categoría propuesta por Ludmer de *modos de leer*, pero es transformada por ella en el eje organizador del seminario de 1985. Centrada en una definición poco convencional de la autonomía, se vincula al marco en que se enuncia, se enseña, se trabaja: la salida de largos años de dictadura. Sobre esta categoría se funda también la reivindicación de la escritura ante un modo de validación y de aprendizaje basado en la oralidad, como vamos a ver. Pero antes, recordemos que esta oposición al mito del sujeto original tiene su correlato en el funcionamiento de la cátedra: Ludmer se presenta en su seminario como un *equipo*. Esta actitud contrasta con la decisión, tomada y defendida por ella, en el momento de la publicación de las clases, de no integrar aquellas dictadas por los integrantes de este equipo, porque concebía el seminario de 1985 como parte de su propia obra, y no como un trabajo de equipo⁹. En esta diferencia se inscribe no solamente una nueva perspectiva (la de terminar de constituir su

⁹ Su negativa a incluir las clases de su equipo de la época fue rotunda y resistió a varios intentos. Es interesante notar que, en los años ochenta, sin embargo, Ludmer reivindicaba la tarea grupal; pero, a medida que la institucionalización de las cátedras avanzó, se produjeron quiebres, diferencias, enfrentamientos que a veces llevaron a rupturas temporarias. Así lo muestra el homenaje organizado en el 2015 por Nora Domínguez, Jorge Panesi y Adriana Rodríguez Pérsico en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, denominado «A 30 años de los seminarios» Ludmer, al que asistieron prácticamente todos los miembros de su equipo de los años ochenta, Nora Domínguez, Alan Pauls, Adriana Rodríguez Pérsico, Gabriela Nouzeilles, Claudia Kozak, Matilde Sánchez; el equipo estaba compuesto además por Ana María Amar Sánchez, Ana María Zubieta, quien hace el discurso en el momento en que la UBA otorga a Ludmer el doctorado *honoris causa* en el 2010, y Mónica Tamborenea, fallecida entretanto. Los años noventa y dos mil, vieron surgir una serie de distanciamientos que llevan a reflexionar acerca de los efectos de la institución en los grupos de trabajo conformados bajo la dictadura fuera de la universidad; por otro lado, la desaparición de esta cohesión explica en parte la decisión de Ludmer de irse a Yale. Un episodio que marcó a los estudiantes en 1987 fue su actitud, percibida como destructiva, durante la exposición de Mónica Tamborenea en el marco de la cátedra. Si los testimonios del equipo ponen de relieve la falta de experiencia ante la situación de hacer frente a quinientos o setecientos estudiantes, estos percibían el equipo como una instancia cerrada de privilegiados, muy poco accesibles.

obra al final de su vida), sino también la oposición entre escritura y enseñanza: lo escrito, y publicado en forma de libro, pertenece a un sujeto crítico; la palabra formadora es colectiva.

LOS TERRITORIOS DEL CORPUS

Si en los primeros años de la democracia se despliega en la institución una forma de disputa por el espacio, también se producen oposiciones en relación con los objetos de enseñanza. Así lo muestra un episodio protagonizado por Viñas: el conflicto provocado por su elección, para su primer programa de la cátedra de Literatura Argentina I, en 1986, de una única obra, *Una excursión a los indios ranqueles* de Lucio V. Mansilla (1870). Viñas retoma aquí uno de los gestos originales que propusiera como crítico, el de poner en segundo término los textos reconocidos como *literarios* (Croce 2005: 65). Varias reacciones subrayaban el carácter limitado del corpus, considerado como un insulto a la literatura nacional, como si este implicara su pobreza, reactivando acusaciones que ya había enfrentado Ricardo Rojas en el momento de la creación de la primera cátedra de Literatura Argentina en 1912.

Viñas fue desde el comienzo de su carrera un crítico polémico, que usó numerosos recursos retóricos para persuadir a sus lectores y oyentes (Croce 2005: 141-194). Esta reputación lo precedía, por lo que su regreso fue esperado y deseado, lo que explica que hubiera alrededor de 700 estudiantes inscritos el primer año en que dictó Literatura Argentina I —un malón, decía él, atraído por la originalidad y la seducción de su discurso—. Crítico, profesor y escritor, egresado de la UBA, David Viñas había comenzado su carrera en el grupo Contorno (1953-1959). Doctor en Letras por la Universidad de Rosario, su obra crítica más célebre, de la cual existen varias versiones, es *Literatura argentina y realidad política* (1964) que, como su título indica, propone una lectura de la literatura argentina en clave política. Sus posiciones ideológicas y su compromiso con la Revolución cubana lo llevan a exiliarse durante la dictadura, luego del asesinato de Haroldo Conti, la desaparición de Paco Urondo y de su propia hija. David Viñas volvió a la

Gerbaudo analiza las clases dictadas por el equipo de Ludmer, pero mi lectura no coincide con la suya (Louis 2020).

Argentina en 1984, y ocupó la cátedra de Literatura Argentina I entre 1986 y 1998, cuando fue nombrado profesor emérito y director del Instituto de Literatura Argentina hasta el 2011. Haciendo honor a su carácter polémico y rebelde, en 1991 rechazó la beca Guggenheim.

Viñas había publicado durante su exilio *Indios, ejército y frontera* (1982), con el cual el programa de Literatura Argentina I establece un diálogo, porque Mansilla era uno de los autores trabajados en el libro, que es ahora erigido en centro. Por otro lado, lo que en el libro se apoya en la Biblioteca Iberoamericana de Berlín y su vasto fondo, lo que permite la presencia del documento en la escritura crítica, como muestra la sección «Presentaciones y testimonios» (133-323) y se afirma en la presentación de la bibliografía (325), en el aula universitaria es un discurso que se hilvana y seduce, apoyándose, en apariencia, en pocas notas. Mediante un gesto de contextualización violenta que ha dado lugar a diversas polémicas, Viñas subraya y estudia aquellas constantes que la literatura señala y estigmatiza a veces en términos de opacidad: el otro —el indio, el gaucho, el negro, el anarquista, el inmigrante, el subversivo, el militante de izquierda—. En esta construcción de vínculos, lazos, repeticiones de la historia nacional, una generación que había crecido en parte bajo la dictadura encontraba sin duda la posibilidad de una lectura y una comprensión de la realidad y de la historia, que también aparecían como un modo de resistencia.

Porque en su lectura de *Una excursión a los indios ranqueles*, Viñas inscribe toda la literatura nacional, la cultura y la historia argentinas, creando redes y poniendo en evidencia los conflictos ideológicos y políticos, a partir de la restitución de una genealogía, sin abandonar el análisis textual. Para Sylvia Sáitta, Viñas retoma, a partir de *Una excursión a los indios ranqueles*, «los núcleos más productivos de sus lecturas críticas: el viaje europeo de la *élite* argentina; los indios, los ejércitos y las fronteras; los hombres del ochenta; la autobiografía y las genealogías familiares» (2016: 227). Si puede, en efecto, afirmarse que la enseñanza de Viñas en este contexto responde al método de trabajo expuesto y desarrollado a partir de la primera edición de *Literatura argentina y realidad política* en 1964, y que, para el Viñas crítico, «no hay más programa que la historia» (Croce 2005: 35), para el Viñas profesor de 1986, la encrucijada es la construcción del presente mediante el recurso a la historia. El eje organizador de la literatura argentina se vuelve, durante este

semestre, no la historia, sino el presente, afirmado por la presencia física de Viñas en el aula, a la cual se refiere él mismo repetidas veces y en diferentes situaciones; en particular luego de la sesión en que, para protestar contra la falta de espacio en la universidad, dio clase en la calle. El discurso busca construir la nueva temporalidad abierta por el regreso de la democracia.¹⁰

Para volver al carácter polémico del programa de Viñas, podemos decir que lo que se objeta es el posicionamiento interpretativo que implica: un uso de la literatura que pone en evidencia la tensión entre hermenéutica y una posición autonomizante en el momento de pensar la literatura (Schaeffer 1995: 76). Más allá de las definiciones conceptuales, cuando se traduce el concepto de autonomía a la cultura argentina se realiza una apropiación de un concepto sociológico que no necesariamente tiene en cuenta sus rasgos específicos; para Viñas, la autonomía parece definirse en esas redes que arraigan al texto en su contexto. Extiende, por otro lado, el arraigue del objeto hacia la interdisciplinariedad. En efecto, Viñas convoca como invitados al

¹⁰ En la clase siguiente, Viñas analiza el artículo publicado en *La Nación* sobre el tema: «Hablando de materialidades quería comentar brevemente, una editorial que apareció en el diario *La Nación*, del día 23 de este mes, que se titula —no sé qué bibliografía periodística transita—: “Otra vez las aulas en la calle”. Tendríamos que hacer una larga digresión en torno a esto, porque vincula la sentada del lunes pasado con los días tormentosos del 65 y del 66 en la década del 70. Hay algunos fraseos, aparentemente institucionales y que amagan con la respetabilidad, por ejemplo, “lesionar el orden constitucional”, de hecho nos sitúan un poco afuera, respecto de ese memorable documento redactado allá por 1953: “Para que nada falte en la semejanza, nuevamente fueron docentes y alumnos de la Facultad de Filosofía y Letras los que decidieron ocupar la calzada, interrumpir el tránsito”./ Hasta allí, concretamente referencial y documentalista, parece ser, más o menos, aceptable, pero: “... provocar incidentes con transeúntes y conductores de automotores”./ Creo que notoriamente esto, por lo menos, es inexacto. Digo para ir viendo cómo emplea, la llamada tradicionalmente “prensa seria”, determinado tipo de información: “de ofrecer una lamentable parodia de clases en la calle”./ La verdad que lo de paródico, por lo menos, me parece inexacto, por no decir excesivo. Fue una clase, a ustedes les consta, bastante parecida a la que damos personalmente aquí los días lunes. Quizá con mayor énfasis, quizá con alguna inquietud, comprensible por toda una jurisprudencia que existe en materia de sentadas en la calle en este país. Cuando uno sale a la calle no tiene certezas respecto de cómo pueden reaccionar los otros... Quiero decir, estábamos todos muy inquietos, por no decir francamente que teníamos miedo, empezando por el que habla. Menos mal que no ocurrió una cosa insólita, pero lo lamentable de *La Nación* me parece totalmente, o por lo menos injusto». («Clases. Literatura Argentina», clase 4, 9 de abril de 1986).

semiólogo Oscar Steimberg, para una conferencia sobre Paturuzú y la historieta (el 5 de mayo de 1986); a Noemí Ulla, que aborda la cuestión del género (las mujeres en *Ranqueles* y en la producción de Mansilla, el 26 de mayo de 1986); al paleontólogo, arqueólogo e historiador Rodolfo Casamiquelas (cuya intervención versó sobre las culturas indígenas en la Pampa y en la Patagonia, el 9 de junio de 1986); y a Marcos Mayer (para una conferencia sobre el mundo de la delincuencia en los años 1880, el 15 de junio de 1986). Un gesto interdisciplinario que permite tratar el objeto de modo que dé cuenta de su especificidad, sin atentar contra la autonomía crítica.

Sin embargo, la crítica dirigida contra el programa de David Viñas tiene, como sugerimos, otra dimensión. En su primera clase, recuerda que estudiar literatura es trabajar, desprendiendo de este modo el estudio de la literatura de toda concepción espiritualista:

Se supone que venimos a trabajar. Punto I: respetemos el trabajo. «Venimos aquí a enseñar cosas que, eventualmente, no sirven para nada». Eso fue lo que escuché por primera vez, al entrar a la Facultad de Filosofía y Letras, hace muchos años. Nosotros vamos a intentar en nuestro proyecto, el proyecto de nuestro trabajo, enseñar cosas útiles, es decir cosas que sirvan. No se trata de una formulación de tipo utilitario, pero teniendo en cuenta el contexto en que estamos, que es notorio, obvio podría decir, no nos podemos dar el lujo en la Facultad de Filosofía y Letras de 1986, de enseñar cosas que no sirvan para nada. Sobre todo que eso implica, por otra parte, entender a la literatura como decoración. Nosotros no proponemos, ni en la producción de la literatura ni en la crítica literaria, un además de tipo decorativo («Clases. Literatura Argentina», clase 1, 31 de marzo de 1986).

Vuelve, a continuación, sobre la historia de la fundación de la Facultad de Filosofía y Letras en 1896, por, entre otros, Miguel Cané, que asocia con la Ley de Residencia (1904); y convoca luego la historia de la fundación de la cátedra de Literatura Argentina por Ricardo Rojas en 1912, la cual marca el comienzo del proceso de institucionalización académica del estudio de la literatura argentina. Entre 1917 y 1922, Rojas escribe y edita su famosa *Historia de la literatura argentina*; en 1922, siendo decano de la Facultad de Filosofía y Letras, crea el Instituto de Literatura Argentina e inaugura, en 1923, el Seminario de Investigaciones. Como ha señalado la crítica, y como

le gustaba recordar a David Viñas, esta creación institucional implicó la fundación de la literatura nacional. Por ello Rojas afirma en su discurso inaugural de 1913: «Tócame, pues, la honra de iniciar en las universidades de mi país, un orden de estudios que interesa no solamente a los fines profesionales de la instrucción superior, sino también a la misión de afirmar y probar ante el país todo, la idea de que tenemos una historia literaria» (1913: 339). Esta afirmación llevó, según Antonio Pagés Larraya, a Rodolfo Rivarola, decano de la Facultad de Filosofía y Letras, a decirle a Rojas después del discurso: «Usted acaba de prometer un riquísimo guiso de liebre. Quisiera saber de dónde va a sacar la liebre». A lo que Rojas habría respondido: «Créame, señor decano, que ya salí a cazarlas desde hace tiempo...» (Dubatti 1958: 290). Auténtica o no, esta anécdota subraya la creencia en la pobreza de la literatura argentina.

Un programa constituido por una sola obra se opondría, entonces, al gesto fundacional de Rojas, que consiste precisamente en crear un corpus, lo que llevará, en 1953, a la separación en dos cátedras: Literatura Argentina I y Literatura Argentina II, probando que la literatura nacional comprendía una larga lista de títulos —o un vasto campo de textos—. Traduce, además, una concepción de la literatura, una oposición a un modo de enseñarla que consiste en asociar calidad y cantidad, o excelencia y cantidad, y que, por tanto, acentúa la erudición e impone un ritmo de lectura acelerado que reduce el tiempo dedicado al análisis. Corpus vastos serían un indicador de la riqueza de una literatura y de la excelencia de su enseñanza, y se opondrían a un programa constituido de una única obra (que además no es una obra genéricamente clasificable), que implicaría la pobreza de la literatura — y de su enseñanza—. En su segundo año, el gesto de Viñas será similar y diferente, simultáneamente, puesto que en 1987 el programa de la cátedra está integrado por *En la sangre* de Eugenio Cambaceres y *Juan Moreira* de Juan Gutiérrez. Por eso podemos decir que Viñas se opone a una visión de la enseñanza de la literatura que concebía el corpus como un desfile de autores —expuestos cronológica o temáticamente— propio de la enseñanza durante la dictadura, pero que fue practicado también por los docentes de la democracia. Sin duda, Viñas, durante su exilio, lo observó también en algunas universidades europeas, tal como lo menciona Todorov acerca de la enseñanza de la literatura fantástica en Francia en 1970 (Todorov 2006).

Se opone también al programa propuesto por Beatriz Sarlo, para Literatura Argentina II el mismo año, conformado por diez obras, vivido por los estudiantes como un maratón de lectura, donde el número de volúmenes parecía destinado a garantizar la excelencia.

Si la elección de 1987 puede resultar polémica, puesto que *Juan Moreira* es un texto no necesariamente reconocido como marcado por el valor literario, la inclusión de dos obras muestra también que en un programa compuesto por una única obra la elección de esta es capital: no cualquier libro se presta al método de Viñas. Lo que lleva a afirmar que, si en el momento, el carácter polémico del programa de Viñas pareció venir del hecho de limitarse a una obra, el libro elegido, también jugó un papel. A pesar de su carácter de clásico escolar, y de haber sido leído y exaltado de manera acrítica en los colegios, incluso en épocas de dictadura, *Una excursión a los indios ranqueles* no perdió su carácter polémico, ni siquiera en el marco de un gobierno que festejó el Centenario de la Campaña al Desierto, afirmando una visión triunfalista y positiva del evento (Viñas 1982: 149). La pertenencia de esta obra de Mansilla a la literatura, su valor en términos literarios, seguían en discusión; sin olvidar las dificultades que plantea a nivel genérico, estudiadas por Viñas, que la vuelven inclasificable: entre relato de viaje, ficción de crónica de viaje, relato etnográfico, debate político... Si se hubiera tratado del *Facundo*, ¿se hubieran desatado las mismas polémicas?¹¹ Componer programas constituye un modo del compromiso de los investigadores y profesores, así como negarse a programas articulados por la acumulación de obras, para privilegiar *un* libro e insertarlo en redes que organizan la historia nacional afirma una concepción de la enseñanza de la literatura que se opone a la erudición y, a pesar de las apariencias, a la jerarquización de las obras a partir del criterio del valor literario.

LA INSTITUCIONALIZACIÓN DE LA TEORÍA LITERARIA

A pesar del carácter fundacional que adquirió en la historia de la UBA el mítico seminario «Algunos problemas de teoría literaria» dictado por Josefi-

¹¹ Como lo plantea José Luis de Diego (2001), el *Facundo* aparece ya en esta época como la obra canónica sobre la dictadura de Rosas.

na Ludmer en 1985, el proceso de institucionalización de la teoría literaria en la UBA fue largo y complejo, como lo muestra la serie de artículos dedicados a la cuestión por Juan Manuel Lacalle y Gustavo Riva (2014a, 2014b, 2015a), Fernando Bogado y Juan Manuel Lacalle (2017a, 2017b, 2018), Mariano Vilar, Lacalle y Majo Migliore (2015b), y Fernando Bogado, Juan Manuel Lacalle y Mariano Vilar (2019, 2022) en la revista *Luthor*. De estas investigaciones se deduce también el papel esencial que jugaron Panesi y Pezzoni, en tanto animadores de la cátedra introductoria a la carrera.

En Enrique Pezzoni cohabitaban, como señala Jorge Panesi, el *homme de lettres* y el rigor de la teoría literaria en la línea del formalismo ruso y el estructuralismo (2018: 255-262). Egresado del Instituto Nacional Superior del Profesorado Joaquín V. González en 1947, Pezzoni fue secretario de redacción de la revista *Sur* entre 1969 y 1973, asesor literario de la editorial Sudamericana entre 1974 y 1989, director del Departamento de Castellano del Colegio Nacional de Buenos Aires y profesor de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA. Durante la dictadura, se refugió en el Instituto del Profesorado y en empleos vinculados con la edición, lo que explica también en parte el hecho de que para él no alcanzara con modificar los objetos enseñados y los objetos críticos: el establecimiento de una universidad democrática implicaba una transformación también de la estructura misma de la carrera de Letras, así como del modo de promoción de las materias. Ya en 1985, Pezzoni promocionó una serie de reformas que afectaban todos los aspectos de los estudios de Letras, a pesar de la imposibilidad de reemplazar a todos los profesores. Estos cambios fueron posibles gracias a la recuperación de la autonomía adquirida por la universidad en 1918, que determinó que las decisiones respecto de la universidad fueran tomadas por las instancias de dirección de la institución (el Ministerio de Educación y los representantes de los tres cuerpos, es decir profesores, estudiantes y graduados). Autor de numerosos artículos, Pezzoni publicó un único libro durante su vida, *El texto y sus voces* (1986), precisamente durante el período que estudiamos, y también numerosas traducciones.

En cuanto a Jorge Panesi empieza su carrera durante la dictadura, período en que enseña en el liceo francés de Buenos Aires y en otras escuelas; su entrada como profesor en la universidad se produce como secretario académico de la carrera de Letras en 1984, que dirigió luego de la muerte de Pezzoni

en 1989, durante catorce años (1990-1994, 1999-2008), sucediéndolo también como titular de la cátedra de Teoría y Análisis Literario C entre 1990 y 2016. Además de estudios sobre autores argentinos,¹² la obra escrita de Panesi comprende varios libros: *Felisberto Hernández* (1993), *Críticas* (2000) y *La seducción de los relatos. Crítica literaria y política en Argentina* (2018), donde reúne parte de sus ensayos.

Pezzoni y Panesi transformaron la introducción a los estudios literarios en una materia teórica, que se convirtió rápidamente en la columna vertebral de la carrera que proponía una formación rigurosa y teórica a estudiantes de diferentes disciplinas. El posicionamiento de la cátedra consistió en hacer leer teoría literaria, y compartir la lectura, manteniendo la relación de fundación mutua entre teoría y análisis textual, principios explicitados por Pezzoni en la primera clase, el 13 de junio de 1984:

Entonces lo que hemos intentado es leer una serie de textos literarios, e ir viendo diferentes posturas teóricas de la literatura; no como para utilizar esas diferentes posturas teóricas como recetas para interpretar o analizar los textos literarios, esta es la peor actitud que se puede tener frente a una teoría literaria. ¿Qué se proponen las distintas teorías literarias, las diversas escuelas teóricas? Se proponen iluminar el hecho literario, pero cada escuela ilumina con una perspectiva especial una «parte» del texto literario. Es decir, cada escuela teórica lee una «parte» del texto literario y hace «callar» a las otras partes. Hay otras partes que pasan a un segundo plano. Lo interesante es que nosotros vayamos confrontando esas teorías; viendo cómo unas teorías se contraponen a otras porque hacen decir a los textos literarios lo que otras no les hacen decir, o bien porque algunas teorías prolongan, desarrollan, alargan, se enfrentan con teorías anteriores de las cuales proceden (1986: 2-3).

También Panesi expone estos principios en artículos y entrevistas, en especial en «La caja de herramientas o qué no hacer con la teoría literaria», donde afirma que la teoría sirve para pensar y para leer, y defiende una teoría adosada a una práctica (2014). Sin embargo, una de las tomas de posición más explícitas de Panesi en los años ochenta se produce no en la cátedra

¹² Entre ellos se cuentan: Eugenio Cambaceres, *En la sangre*, 1980; Manuel Puig, *El beso de la mujer araña*, 2003; Jan Mukarowski, *Función, norma y valor como hechos sociales*, 2011.

que comparte con Pezzoni, sino en el marco del seminario de Ludmer mencionado, la clase 18, del 22 de octubre de 1985 «Jorge Panesi. Teorías de la interpretación – el texto – el sentido – Iser – Jauss». Panesi se había formado en parte en los grupos de Ludmer, durante la dictadura, pero no era, estrictamente hablando, parte de su equipo. En «La maestra» (2015) recuerda:

para sintetizar la experiencia que me volvió a colocar afortunadamente en el lugar de estudiante, cuando en el afuera de la literatura y en la literatura misma era todo miedo y muerte, me gusta citar a Matilde Sánchez: «Josefina Ludmer es ella sola toda una universidad». Parece una hipérbole, una de esas frases con la que los amigos entre bromas y veras rinden tributo a la amistad, pero hay un núcleo de verdad en la frase, pues el conocimiento universitario debería predominantemente volver a inventar lo dado (1986: 84).

A partir de este testimonio, podemos preguntarnos: si un individuo puede encarnar una universidad, ¿qué ocurre cuando trata de insertarse en una institución? La presencia grupal ante las masas de estudiantes, bajo la mirada de quien se considera la maestra, permite, en todo caso, una identificación precisa del enemigo: los paradigmas que ligan el sentido con la verdad, que, con humor, Panesi llama no hermenéutica sino «herme-náutica», porque es «una hermenéutica que navega en las procelosas aguas del ser latinoamericano o del ser nacional». Si en esta línea empieza colocando las aproximaciones que corresponden a «la única teoría oficial (oficial con gorra) que ha tenido la Facultad de Filosofía y Letras en estos últimos años», agrega también el estructuralismo, el psicoanálisis y el marxismo. De este modo descarta la idea de la lectura crítica como método que busca una verdad, para examinar luego la estética de la recepción, y terminar reflexionando acerca del modo en que se establece el sentido en el análisis literario.

Marcelo Topuzian considera que 1985 fue el *annus mirabilis* de la teoría literaria en argentina, por varias razones: por un lado, marca el momento en que se aprueba el plan de estudios de la carrera de Letras en la Universidad de Buenos Aires, que consagra un área dentro de la orientación en Letras Modernas, a la cual le dedica tres materias; por otro, ese mismo año Josefina Ludmer dicta su mítico seminario; por fin, porque Jorge Panesi publica «La crítica argentina y el discurso de la dependencia», artículo definido por el mismo Topuzian como una operación crítica, como un modo de nombrar

la búsqueda de profesionalización y de rigor en la crítica, afirmando que los estudios literarios no pueden ser ciencia. Panesi cuestiona allí el modelo dependientista, poniendo en evidencia que lo que está en juego en el discurso crítico es la política (Topuzian 2016). En más de un sentido, por lo tanto, el artículo con que se iniciará más tarde el libro *Críticas* es fundacional, para la crítica y la universidad, y también en la escritura de Panesi. Se trata de una politización —como la que realiza en las clases, nombrando y describiendo las concepciones de la literatura a las que desea oponerse, mediante una retórica que no oculta el desprecio por ellas.

DE LA ORALIDAD Y DE LA ESCRITURA: LOS PROFESORES QUE ESCRIBEN

El sistema de exámenes de la época de la dictadura consistía generalmente en dos parciales escritos, que se hacían durante el año, y un examen final oral y público. En los parciales, se buscaba la reproducción del discurso del profesor y la paráfrasis del texto literario. También así en el examen final, pero este exigía una presencia física, corporal, ante el profesor, que encarnaba la versión única de lo estudiado. La promoción mediante un examen oral fue examinada en el marco del seminario de Ludmer de 1985 por Alan Pauls, en la clase número 4 como una forma policial del saber, a la cual la cátedra va a oponer la escritura.¹³

Pauls atribuye la preeminencia de lo oral a las siguientes características, que definirían una forma policíaca del saber: la presencia corporal, que parece garantizar la imposibilidad de engañar al profesor respecto de los conocimientos, y la conexión entre voz y verdad, que proyecta una forma de sospecha sobre la escritura. Para Pauls si los parciales son escritos y los finales orales es porque el oral (público) es considerado una puesta en escena del saber, en la que aparece su verdad, que, a la vez, es la verdad del profesor. Agregaría que establece también lo que los sociólogos llaman una forma de división del trabajo: los parciales eran corregidos por los asistentes (lo que implica que queda un rastro, una huella de su trabajo y que ellos también tenían que ser capaces de reproducir el saber del profesor y de la bibliografía), mientras que

¹³ «El primer trabajo práctico. Teoría literaria e ideología», clase 4, 28 de agosto de 1985.

el examen oral era tomado por el profesor titular, generalmente acompañado de su jefe de trabajos prácticos y/o de sus asistentes. Para Pauls, la institución de la dictadura considera la escritura como un riesgo y solamente la deja surgir en las notas tomadas durante las clases, que constituyen una práctica mimética de la escritura, y en las monografías, que son una práctica burocratizada. Además, durante los parciales, en la época de la dictadura, se prohibía tener consigo libros, lo cual denota una concepción del trabajo literario basada en la memoria y la repetición, en especial del discurso del profesor, que excluye el uso, el desarrollo de la capacidad de organización y de articulación de saberes teóricos aplicados a los textos literarios. Para Alan Pauls lo que está detrás de esto es el mito de la originalidad, del pensamiento original.

Las cátedras de los profesores que vuelven con la democracia, las de la crítica modernizadora, van a adoptar dos modalidades que rompen con las prácticas de la época de la dictadura e implican la importancia otorgada a la escritura. Si el examen final oral es conservado, se propone una modalidad innovadora: el estudiante prepara un tema de su elección, que podía ser una lectura de un texto teórico o una interpretación de una obra literaria del programa, lo que incentiva la capacidad analítica, aquello que en términos de pedagogía llamamos hoy «apropiación de los saberes». Fue la elección de la cátedra de Panesi y Pezzoni, tal como lo anuncia este último en la primera clase de 1984:

Por otro lado, el examen final consistirá en lo siguiente: ustedes concurrirán con fichas, libros, y todo el bagaje intelectual de que dispongan, el que intercambiarán con nuestro modesto bagaje intelectual. Acudirán al examen final con un tema preparado por ustedes, después de cuya exposición les haremos las preguntas que consideremos necesarias sobre el resto del programa o sobre los puntos en relación con el trabajo de uds. (Pezzoni y Panesi 1984, clase 1, 13 de junio de 1984).

Desde nuestra perspectiva, es difícil comprender la revolución que significó la asociación entre el bagaje intelectual y los objetos que permiten producir el pensamiento (libros y notas), la cual implica una concepción de la tarea literaria en la que se trata, incluso en el examen, de leer y analizar, y no del uso de la memoria y la repetición, algo que se proyecta hacia la elaboración y la investigación.

En cuanto a Ludmer, el programa de la cátedra se define del siguiente modo: formar escritores y profesores escritores dentro de la institución universitaria. Para la evaluación, se pidieron, además de la asistencia, tres trabajos escritos durante el semestre, cada uno de los cuales era eliminatorio, y un trabajo final, para el cual se dio dos años de plazo. Las consignas fueron dadas en las clases 4, 10, 22, para entregar alrededor del 20 de septiembre, el 22 de octubre y el 11 de diciembre, y los ejercicios estaban directamente vinculados con el programa del seminario: estudiar concepciones de la literatura, establecer técnicas de análisis, determinar qué se lee y desde dónde se lee, aprehender especificidad y sentido. En la clase 26 se dieron las consignas para el trabajo final (Louis 2016: 21-23).

Dentro de estas prácticas me interesa subrayar dos cuestiones: el reemplazo de la oralidad por la escritura; el hecho de que el examen final, cuando sigue siendo oral, como en el caso de la cátedra de Pezzoni y Panesi, moviliza la articulación de los conocimientos teóricos y analíticos en los textos literarios, pero también en los teóricos; cuando es escrito consiste en un trabajo de investigación, que hoy correspondería a un tema de tesis, como en el caso del seminario de Ludmer. Alan Pauls define el espíritu militante de la cátedra respecto de la escritura, notando que el sistema universitario durante la dictadura estaba marcado por una forma de verborragia que alejaba a los estudiantes de la escritura; simultáneamente define la política del seminario, como podemos verlo en las frases siguientes: «Hay tanta militancia en la elección de los puntos del programa como en la elección de este sistema de trabajo» (1985: 3); «el contrato que les proponemos es que nosotros hablemos y ustedes escriban» (3); «Nosotros tratamos de reivindicar una posible identidad entre una persona que enseñe y una persona que escriba» (4); «Entonces, si para la institución universitaria la figura del escritor es el exceso, lo que trata de no incorporar, yo diría que lo que tratamos de hacer desde este Seminario, es tratar de que la escritura empiece a ser como una especie de poder desde adentro» (4-5).

En los modos de evaluación se oponen, por lo tanto, la reproducción y la búsqueda de una supuesta originalidad que solo puede venir del sujeto escritor y crítico a la capacidad de movilizar y apropiarse saberes, articulando teoría literaria y análisis textual; pero también una concepción que articula enseñanza y escritura, escritura y oralidad de un modo que va a ser afirmado

en los años siguientes por numerosos profesores, donde cada una de estas prácticas se inscribe en la otra, mediante estrategias de traducción específicas. Entre estas prácticas pueden retomarse los temas, pero también la reflexión de las clases puede ser transformada en *otra cosa*, y la escritura devenir oralidad siguiendo lógicas nada explícitas. Considerar la propia crítica como escritura, y las clases como un ejercicio de formación crítica, subrayando permanentemente los vínculos entre ambas, es una de las características específicas de la crítica argentina.

DEL COMPROMISO DE LAS POLÉMICAS

Podemos preguntarnos si las situaciones descritas constituyen polémicas, polémicas ocultas, invisibles, o debates. Se trata, en todo caso, de episodios y discursos públicos que ponen en evidencia la pugna entre diferentes concepciones de la literatura y de la enseñanza de la literatura. Sean cuales sean sus características, la democracia constituye su condición de posibilidad. Beatriz Sarlo parece anunciar su retorno cuando expresa su nostalgia de «los escándalos de la crítica» en su discurso ante los nuevos estudiantes en 1984, donde subraya el control impuesto por la dictadura, que limitaba drásticamente las posibilidades (1984: 11).¹⁴ Pero la cohabitación institucional a la que dio lugar el retorno de la democracia en la universidad de Buenos Aires muestra que si los discursos son públicos, no siempre interpelan a su enemigo *in praesentia*: no estallan frente a frente, no producen intercambios directos, están mediados por instancias institucionales, mientras el enemigo está en el aula de al lado, también comprometido en la defensa de sus posiciones y en el ataque. Si estos enfrentamientos no se realizan *in praesentia*, no son tampoco tácitos y su eficacia en términos de ganancia simbólica y social puede ser medida porque se encarnan en un rechazo de la negociación de los modos de conocimiento. Como señala Jean-Louis Fabiani en «Controverses scientifiques, controverses philosophiques. Figures, positions, trajets», el estudio de las controversias científicas ha permitido renovar las aproximaciones en sociología de las ciencias, en particular mediante el estudio del lugar otor-

¹⁴ Dice Sarlo: «Extraño los escándalos de la crítica. Extraño que nuestra crítica no sea escandalosa» (1984: 10).

gado a la dimensión tácita de los intercambios (1997). En este caso, lo que definimos como una cohabitación de discursos presenta rasgos específicos y se produce en un período histórico en que el espacio abierto por la democracia es real, pero sigue estando amenazado; los riesgos no son únicamente simbólicos. De hecho, con la crisis económica, los intentos de levantamiento militares, y la promulgación de las leyes llamadas de «Punto final» en 1986 y de «Obediencia debida» en 1987, se restringirá el espacio para la innovación y la creatividad en la universidad.

Como también recuerda Fabiani, la importancia de un debate no viene necesariamente de si se gana o no: es también un espacio ritual donde una comunidad se mide y un modo de sociabilidad donde se manifiesta un cuerpo disciplinario. En este sentido los casos presentados corresponden a un momento de constitución de una comunidad; como afirma Ludmer en su seminario, en 1984/1985, en respuesta a la intervención de Walter Mignolo, no existía realmente tal cosa en esos primeros años de la postdictadura:

O sea, nosotros estamos acá en la Argentina, carecemos de un montón de material, no podemos de ningún modo ponernos en la discusión internacional, en lo que él llamaba la comunidad disciplinaria, nosotros no tenemos comunidad disciplinaria; nuestra comunidad disciplinaria o es ínfima o está constantemente perturbada por avatares políticos. Nosotros entramos y salimos de la Universidad, nos echan, no nos echan, etc., y hemos dependido estos últimos años totalmente de la situación política. De modo que excluir nuestro discurso de la situación cultural y también política del país en general, a mí personalmente no me parece pertinente. Creo que esto hay que incluirlo en la reflexión teórica (2016: 72).

Carecer de una comunidad constituida, por lo tanto, determina la tarea crítica y docente como un modo de compromiso político. Hay, sin embargo, otro aspecto que considerar: la temporalidad. En efecto, como lo recordamos, Ludmer había dictado tres seminarios antes de «Algunos problemas de teoría literaria», que se dio en el segundo semestre de 1985, uno dedicado a Roa Bastos, uno a la gauchesca, y uno sobre un tema más general, el primero que dio en la universidad de la democracia, «¿Qué se lee en la literatura?». Ninguno de estos había contado con un público tan excesivamente numeroso ni constituyó un evento semejante. Cabe, por tanto, preguntarse por el proceso

de construcción de este público, en el cual se encontraban estudiantes, pero también colegas, periodistas, editores, egresados, entre marzo de 1984 y el 20 de agosto de 1985; teniendo en cuenta, además, que, si en 1984 el ingreso a la carrera de Letras no estuvo restringido, en 1985, fecha de la puesta en marcha del CBC (Ciclo Básico Común), los únicos ingresantes provenían o de otras carreras o del Colegio Buenos Aires y el Pelegrini. Una temporalidad acelerada después de la inmovilidad institucional impuesta por la dictadura durante la cual se construye y difunde el concepto de teoría literaria que hoy constituye una de las marcas de la comunidad intelectual argentina.

El retorno sobre estos episodios puede servir también para pensar el presente. Si la constitución de la comunidad fue progresiva, e implicó la inclusión de aquellos que trabajaban fuera del país, como recuerda Jorge Panesi, significó multiplicar las polémicas, debates, discusiones (2009). Sin embargo, la constitución de la comunidad implica la creación de un espacio sin debate, donde dominan las dimensiones rituales, políticas e institucionales, que subordinan las concepciones intelectuales. En un contexto de fuerte dependencia de lo político, ¿qué formas toma lo que Randall Collins llama la dimensión conflictual de la sociabilidad científica? (1975) La pregunta es cómo podemos pensar la comunidad científica cuando la cohabitación de posiciones incompatibles a nivel epistemológico no da lugar a polémicas, ya sea *in praesentia* o *in absentia*, o cuando las relaciones entre estas dependen de lo político, al punto de negar la ideología y el compromiso en el nivel epistemológico.

BIBLIOGRAFÍA

- BOGADO, Fernando y Juan Manuel LACALLE (2017a): «Teoría literaria, una política: entrevista a Jorge Panesi», *Luthor*, 33 (agosto), 85-88.
- (2017b): «Aproximaciones a la historia de la Teoría Literaria en la carrera de Letras de la UBA. Parte VI (1990-1999)», *Luthor*, 33 (agosto), 1-21.
- (2018): «Aproximaciones a la historia de la Teoría Literaria en la carrera de Letras de la UBA. Parte VII (1990-1999 bis) », *Luthor*, 37 (agosto), 1-19.
- BOGADO, Fernando, Juan Manuel LACALLE y Mariano VILAR (2019): «Aproximaciones a la historia de la Teoría Literaria en la carrera de Letras de la UBA. Parte VIII (1990-1999 bis)», *Luthor*, 41 (agosto), 20-37.

- (2022): «Aproximaciones a la historia de la Teoría Literaria en la carrera de Letras de la UBA. Parte IX (2000-2019 bis)», *Luthor*, 53 (febrero), 45-56.
- CAISSO, Claudia y Nicolás ROSA (1987): «De la constitution clandestine d'un nouvel objet», *Études françaises*, 23, 249-265.
- CHIROLEU, Adriana (2010): *A noventa años de la reforma universitaria*, Buenos Aires: Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales.
- COLLINS, Randall C. (1975): *Conflict Sociology. Toward an Explanatory Science*, New York: Academic Press.
- CROCE, Marcela (2005): *David Viñas. Crítica de la razón polémica. Un intelectual argentino heterodoxo entre Contorno y Dios*, Buenos Aires: Suricata.
- DIEGO, José Luis de(2001): *¿Quién de nosotros escribirá el Facundo? Intelectuales y escritores en Argentina (1970-1986)*, La Plata: Ediciones al Margen.
- (2007): «La transición democrática: intelectuales y escritores», en Antonio Camou, María Cristian Tortti y Aníbal Viguera (eds.), *La Argentina democrática: los años y los libros*, Buenos Aires: Prometeo, 49-82.
- DOMÍNGUEZ, Nora y Álvaro FERNÁNDEZ BRAVO (2015): *Crónicas sobre Josefina Ludmer*, en *Sala Grumo*, 44, Buenos Aires/Río de Janeiro. Disponible en línea: <<https://www.salagrumo.com/archivo>> [Consulta: 30 de septiembre de 2016].
- DUBATTI, Jorge (1958): «Ricardo Rojas, fundador de los estudios universitarios sobre literatura argentina», *Revista de la Universidad de Buenos Aires*, quinta época, 3 (julio-septiembre), 287-295.
- FABIANI, Jean-Louis (1997): «Controverses scientifiques, controverses philosophiques. Figures, positions, trajets», *Enquête*, 5, 11-34.
- FUNES, Leonardo (2009): «Teoría literaria: una primavera interrumpida en los años setenta», en *Actas de las Primeras Jornadas de Historia de la Crítica en la Argentina. Buenos Aires*, Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras de la UBA, 79-84.
- GARRAMUÑO, Florencia (2015): «Josefina Ludmer en sus textos», en *Crónicas sobre Josefina Ludmer*, En *Sala Grumo*, 44, Buenos Aires/Río de Janeiro. Disponible en línea: <<https://www.salagrumo.com/archivo>> [Consulta: 30 de septiembre de 2016].
- GERBAUDO, Analía (2012): «Sobre la dicha de tener polémicas», *Estudios de Teoría Literaria. Revista Digital*, 1.2, 83-98.
- (2016): *Políticas de exhumación. Las clases de los críticos en la universidad argentina de la posdictadura (1984-1986)*, Santa Fe/Los Polvorines: Universidad Nacional del Litoral/Universidad Nacional General Sarmiento.
- (2020): «“El equipo”: cuentos y prácticas alrededor de un mítico seminario de la Universidad argentina de la posdictadura», *Revista Iberoamericana*, LXXXVI, 270 (enero-marzo), 233-264.

- HABERMAS, Jürgen (1995): *L'espace public. Archéologie de la publicité comme dimension constitutive de la société bourgeoise*, trad. del alemán de Marc B. de Launay, París: Payot.
- INVERNIZZI, Hernán y Judith GOCIOLO (2002): *Un golpe a los libros. Represión a la cultura durante la última dictadura militar*, Buenos Aires: Eudeba.
- KOZAK, Claudia (2015): «Mis seminarios de Josefina», en *Crónicas sobre Josefina Ludmer*, en *Sala Grumo*, 44, Buenos Aires/Río de Janeiro. Disponible en línea <<https://www.salagrupo.com/arquivo>> [Consulta: 30 de septiembre de 2016].
- LACALLE, Juan Manuel y Gustavo RIVA (2014a): «Aproximaciones a la historia de la Teoría Literaria en la carrera de Letras de la UBA. Parte I (1920-1946)», *Luthor*, 19, (abril), 13-24.
- (2014b): «Aproximaciones a la historia de la Teoría Literaria en la carrera de Letras de la UBA. Parte II (1946-1966)», *Luthor*, 20 (junio), 12-24.
- (2015a): «Aproximaciones a la historia de la Teoría Literaria en la carrera de Letras de la UBA. Parte III (1966-1975) », *Luthor*, 24 (mayo), 14-22.
- LACALLE, Juan Manuel y Majo MIGLIORE (2015b): «Aproximaciones a la historia de la Teoría Literaria en la carrera de Letras de la UBA. Parte IV (1976-1985)», *Luthor*, 26 (noviembre), 33-45.
- (2016): «Aproximaciones a la historia de la Teoría Literaria en la carrera de Letras de la UBA. Parte V (1986-1989)», *Luthor*, 30 , 48-61.
- LOUIS, Annick (1999): «La tarea literaria: entre libertad y sujeción», en Enrique Pezzoni, *Enrique Pezzoni, lector de Borges*, Buenos Aires: Sudamericana, 9-25.
- (2009): «La hora de los maestros», *Revista Espacios*, n. 42, 60-63.
- (2016): «Prólogo», en Josefina Ludmer, *Algunos problemas de teoría literaria. Clases 1985*, edición y prefacio de Annick Louis, Buenos Aires: Paidós, 13-28.
- (2024): «Inaugural», *Exlibris*, 13 (marzo), 310-328.
- LUDMER, Josefina (1973): «El resto del texto», *Literal*, 1, 47-52.
- (1984): «Prólogo», en *Cien años de soledad. Una interpretación*, Buenos Aires: CEAL, 9-12.
- (1988): *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria*, Buenos Aires: Sudamericana.
- (1999): *El cuerpo del delito. Un manual*, Buenos Aires: Perfil.
- (2010a): *Aquí América Latina. Una especulación*, Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- (2010b): «Agradecimiento por el doctorado *honoris causa*». Disponible en línea: <https://josefinaludmer.wordpress.com/2010/11/28/agradecimiento-por-el-doctorado-honoris-causa/> [Consulta: 30 de noviembre de 2011].
- (2016): *Algunos problemas de teoría literaria. Clases 1985*, edición y prefacio de Annick Louis, Buenos Aires: Paidós.

- NOVARO, Marcos (2009): *Argentina en el fin de siglo. Democracia, mercado y Nación (1983-2001)*, Buenos Aires: Paidós.
- PANESI, Jorge (1980): edición, junto a Noemí Susana, de *Eugenio Cambaceres, En la sangre*, Buenos Aires: Colihue.
- (1985): «La crítica argentina y el discurso de la dependencia», *Filología*, 20, 171-195.
- (1991): «Enrique Pezzoni o el sitio de la literatura», *Babel*, IV.22, 22-23.
- (1993): *Felisberto Hernández*, Rosario: Beatriz Viterbo/Tesis.
- (2000): *Críticas*, Buenos Aires: Norma/Críticas.
- (2003): edición crítica y coordinación, junto a José Amícola, de Manuel Puig, *El beso de la mujer araña*, París: Université Paris X.
- (2009): «Los que se van, los que se quedan»(conferencia), *I Jornadas de Historia de la Crítica Argentina*, Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, 3-4 diciembre 2009.
- (2011): «Apostillas», Jan MUKAROVSKI, *Función, norma y valor como hechos sociales*, Buenos Aires: El cuenco de plata, 111-142.
- (2015): «La maestra», en *Crónicas sobre Josefina Ludmer*, en *Sala Grumo*, 44, Buenos Aires/Río de Janeiro. Disponible en línea: <<https://www.salagrupo.com/archivo>> [Consulta: 30 de septiembre de 2016].
- (2018): *La seducción de los relatos. Crítica literaria y política en Argentina*, Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- (2014): «La caja de herramientas o qué no hacer con la teoría literaria», *El Taco en la Brea*, 1, 322-333. En línea: <<https://doi.org/10.14409/tb.v1i1.4218>> [Consulta: 15 de julio de 2016].
- PAULS, Alan (1985): «Algunos problemas de Teoría Literaria» (seminario), clase 23, Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires (archivos personales).
- (2015): «Fiesta china», en *Crónicas sobre Josefina Ludmer*, en *Sala Grumo*, 44, Buenos Aires/Río de Janeiro. Disponible en línea: <<https://www.salagrupo.com/archivo>> [Consulta: 16 de septiembre de 2016].
- PEZZONI, Enrique (1986): *El texto y sus voces*, Buenos Aires: Sudamericana.
- (1999): *Enrique Pezzoni, lector de Borges*, compilación, edición y prefacio de Annick Louis, Buenos Aires: Sudamericana.
- PEZZONI, Enrique y Jorge PANESI (1984): «Introducción a la Literatura C», Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires (archivos personales).
- PUCCIARELLI, Alfredo (2006): *Los años de Alfonsín. ¿El poder de la democracia o la democracia del poder?*, Buenos Aires: Siglo XXI.

- RAMALLO, Carolina y Annick LOUIS (eds.) (2024), *La teoría literaria de la Cátedra C de la Universidad de Buenos Aires: de la innovación a la institucionalización (1984-2016)*, *Exlibris*, 13 (marzo), 251-364.
- RODRÍGUEZ PÉRSICO, Adriana (2015): «Búsquedas y resistencias», en *Crónicas sobre Josefina Ludmer*, en *Sala Grumo*, 44, Buenos Aires/Río de Janeiro. Disponible en línea: <<https://www.salagrumo.com/arquivo>> [Consulta: 30 de septiembre de 2016].
- SAÍTTA, Sylvia (2016): «En torno a los cien años de la cátedra de Literatura Argentina en la Universidad de Buenos Aires», *Cuadernos del Sur. Letras*, 43 (junio), 221-233.
- SÁNCHEZ, Matilde (2015): «Calle Viamonte, 1979», en *Crónicas sobre Josefina Ludmer*, en *Sala Grumo*, 44, Buenos Aires/Río de Janeiro. Disponible en línea: <<https://www.salagrumo.com/arquivo>> [Consulta: 30 de septiembre de 2016].
- SARLO, Beatriz (1984): «La crítica entre la literatura y el público», *Espacios de Crítica y Producción*, 1 (diciembre), 6-11.
- (2022): *Clases de literatura argentina. Facultad de Filosofía y Letras UBA 1984-1988*, Buenos Aires: Siglo XXI.
- SCHAEFFER, Jean-Marie (1995): *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, París: Seuil.
- SCHETTINI, Ariel (2015): «Josefina Ludmer. Clases. Una memoria», en *Crónicas sobre Josefina Ludmer*, en *Sala Grumo*, 44, Buenos Aires/Río de Janeiro. Disponible en línea: <<https://www.salagrumo.com/arquivo>> [Consulta: 30 de septiembre de 2016].
- SCHVARTZMAN, Julio (2015): «Breve historia de una nota periodística», en *Crónicas sobre Josefina Ludmer*, en *Sala Grumo*, en 44, Buenos Aires/Río de Janeiro. Disponible en línea: <<https://www.salagrumo.com/arquivo>> [Consulta: 30 de septiembre de 2016].
- TODOROV, Tzvetan [2002] (2006): *Devoirs et délices. Une vie de passeur. Entretiens avec Catherine Portevin*, París: Seuil.
- TOPUZIAN, Marcelo (2016): «Volver al futuro de la teoría» (conferencia), *Ateneo Permanente del PELCC*, 17 de agosto Disponible en línea: <<http://www.ramona.org.ar/node/60645>> [Consulta: 22 de enero de 2017].
- VIÑAS, David (1982): *Literatura argentina y realidad política*, Buenos Aires: Centro Editor de América Latina. CEAL.
- (1986): «Clases. Literatura argentina», Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires (archivos personales).
- WARLEY, Jorge (1989): «El texto sin sus voces», *Página 12/Cultura*, 1 de noviembre, 20.

ZUBIETA, Ana María (2010): « Doctorado *honoris causa*», Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires. Disponible en línea: <<http://josefinaludmer.wordpress.com/2010/11/19/doctorado-honoris-causa>> [Consulta: 30 de noviembre de 2011].

HISTORIA DE UNA SUTIL POLÉMICA:
JUAN JOSÉ SAER, DAVID VIÑAS Y EL ESCRITOR
COMPROMETIDO

Luciana Pérez

Universität Bern

Orcid: <<https://orcid.org/0000-0001-7197-162X>>

En el ensayo «Literatura y crisis argentina», Juan José Saer se refiere a la tesis de David Viñas según la cual la literatura argentina estaría compuesta de «*dos* tradiciones [...], una estetizante y otra comprometida» ([1989] 2020: 101; énfasis en el original).¹ Si bien Saer reconoce a Viñas la virtud de «instaurar la diversidad donde había estado reinando, imperioso, lo único», la dicotomía planteada por el contornista aún le resulta insuficiente: «Si se observa con atención, puede comprobarse que toda literatura está constituida por tradiciones múltiples, que esas tradiciones no son inmutables, dadas de una vez para siempre, sino que se modifican continuamente» (2020: 101-102). A la par de identificar a Viñas con una posición reductiva y anquilosada,² Saer forma su propia postura valorizando la multiplicidad y el movimiento.

El objetivo del presente artículo es ahondar en la propuesta de Saer formulada en el ensayo literario *El río sin orillas*, donde revela su modelo

DOI: https://doi.org/10.31819/9783968696393_011

¹ El artículo se publicó por primera vez en un volumen colectivo, editado por Karl Kohut y Andrea Pagni (1989), *Literatura argentina hoy. De la dictadura a la democracia*, fruto de un coloquio celebrado en la Katholische Universität Eichstätt-Ingolstadt en octubre de 1987. Fue incluido luego en *El concepto de ficción* (1997), del cual citamos una edición reciente.

² Esta no es la primera vez que Saer discute con David Viñas. Hallamos antecedentes tanto en una de sus intervenciones públicas de los años sesenta (Miguel Dalmaroni 2010: 617, n. 28) como entre sus papeles de trabajo (Saer 2012: 261).

(múltiple, mutable) de escritor comprometido, mientras va articulando una personalísima poética. Para comprender la postura de Saer, caracterizaremos en la primera parte el posicionamiento antagónico de Viñas, aclarando sus orígenes sartreanos. Las obras de Leopoldo Lugones y de Rodolfo Walsh les sirven a los dos para desarrollar sus propuestas, y serán de provecho aquí para examinar sus posiciones respectivas.

VIÑAS: EL INTELLECTUAL Y SU CONTORNO

Empecemos, pues, trazando una pequeña genealogía del pensamiento de Viñas, señalando dentro de él la importancia de Sartre, al que Saer evocaba en la anterior cita al utilizar el término *comprometida*. El grupo Contorno, que durante la década de los cincuenta agrupó a Viñas y a sus compañerxs de generación (Ismael Viñas, Adelaida Gigli, Susana Fiorito, Noé Jitrik, León Rozitchner, Ramón Alcalde y Adolfo Prieto fueron algunxs de ellxs), cumplió un rol fundamental en la difusión del pensamiento del intelectual parisino en el marco de la crítica literaria argentina. Es cierto que el existencialismo sartreano ya había comenzado a ser traducido y a circular en el ámbito intelectual argentino durante la década anterior, especialmente en las aulas de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires (Schenquer 2007: 1). Sin embargo, fue aquel grupo de jóvenes estudiantes, descontento tanto con la coyuntura nacional como con la manera en que se analizaba desde el ámbito intelectual, el que introdujo los postulados sartreanos agrupados en *Qu'est-ce que la littérature?*, y se apropió de ellos para desarrollar una nueva perspectiva sobre los problemas argentinos (Savignano 2014: 59-60). El origen de este trabajo de difusión fue la traducción castellana del ensayo, ¿Qué es la literatura?, llevada a cabo por Aurora Bernárdez y publicada en Buenos Aires en 1950 a través de la editorial Losada (63), dirigida en aquel entonces por el exiliado español Guillermo de Torre.

Alan Savignano ha rastreado las diversas manifestaciones del impacto de ¿Qué es la literatura? en la generación de Viñas. Sin ir más lejos, el nombre del grupo aludía al término *situación*, empleado por Sartre para describir la contingencia que acompaña a cualquier hecho literario (2014: 64). Más allá de esta referencia nominal, los temas que entre 1953 y 1959 ocuparon las páginas de *Contorno* tenían también una marcada impronta sartreana:

la cuestión de la responsabilidad de lxs escritorxs, la idea de la literatura como testimonio de la realidad, la importancia del género novelesco para ejercer ese papel, en especial de la novela realista, así como la exigencia de construir personajes que busquen trascender su situación (Savignano 2014: 62) son algunos ejemplos de ello. Finalmente, Savignano señala que tal vez sea la figura del intelectual comprometido la que mejor resume el impacto de Sartre en esta generación. Por una parte, lxs contornistas se reconocieron como tales, de hecho, fue más esta identificación que la de sartreanos la que lxs unió como grupo (61). Por otra, el escritor comprometido, tal como lo entendía Sartre, fue el parámetro a partir del cual evaluaron a sus «antecesores y padres irresponsables» (70) en la historia de la literatura argentina, examen que les mereció el mote de *parricidas* (70). De acuerdo con Viñas y sus compañerxs, aquellxs autorxs irresponsables habían actuado y escrito «de forma incorrecta», es decir, habían permanecido calladxs frente a su *contorno*, ocultando las injusticias de la situación que lxs rodeaba, desdeñando así el potencial de denuncia de toda actividad literaria (70-71). A partir de estos análisis, la figura del intelectual comprometido sería rescatada, debatida y reformulada por la generación siguiente (agrupada bajo la revista *Punto de Vista*), una vez finalizada la dictadura militar de los años setenta (Schenquer 2007: 4; Fernández Cobo *supra*).

Concuerdo con Claudia Torre, quien señala una línea de continuidad entre las páginas de *Contorno* y el primer libro de ensayos que David Viñas publicó en 1964, *Literatura argentina y realidad política*. La crítica recuerda que en la edición de 1982, que sirvió para reintroducir el libro en las aulas universitarias tras la recuperación de la democracia, se establecía esta relación de forma explícita. En su contratapa no solamente se vinculaba a Viñas con el grupo, sino que también se enunciaba la propuesta del libro, «la revisión crítica de la cultura argentina»,³ la cual remitía a los *parricidios* llevados a cabo durante los años cincuenta (2010: 178). Si bien, como señala Juan Pablo Canala, no se incluye a Sartre entre los epígrafes que dan una suerte

³ En la contratapa de la primera edición también se hace alusión a la labor llevada a cabo dentro de *Contorno*, aunque sin realizar una referencia explícita al grupo: «Viñas propone una perspectiva que sin desconocer los aportes de una crítica inmanente se integra en su contexto en una relación de permanente interdependencia» (1964).

de marco teórico a los análisis efectuados en el libro (2023: 25),⁴ la impronta del intelectual parisino seguía vigente en Viñas. Basta con advertir el título y adentrarse en los párrafos que le dan comienzo para verificarlo: «La literatura argentina es la historia de la *voluntad nacional*» (1964: 3; énfasis mío),⁵ nos informa la primera oración, reafirmando el vínculo inextricable entre literatura y política. Poco después, Viñas plantea que «el tránsito de los escritores que interpretan a la literatura como tautología y la realizan como conducta mágica a los que se sienten sujetos de la historia» (4), es decir, el de lxs escritorxs irresponsables a lxs comprometidxs, es un signo fundamental de dicha historia. En su reseña del volumen, Nicolás Rosa señalaba, en este sentido, la insistencia en «personalidades de escritores como base para la interpretación del momento histórico» (1965: 9).⁶ Tanto las informaciones paratextuales como los postulados iniciales del volumen evidencian que el concepto de *escritor comprometido* seguía siendo central para Viñas. Lxs escritorxs en torno a lxs cuales el crítico organizaba esta historia de la literatura argentina serían examinados a partir de esa figura.

Durante la década que sucedió a la publicación de *Literatura argentina y realidad política*, Viñas amplió el proyecto a través de una serie de colecciones de ensayos que buscaban «organizar una verdadera historia de la literatura argentina» (Canala 2023: 34). Así, publicó *De Sarmiento a Cortázar* (1971), *La crisis de la ciudad liberal* (1973) y *Apogeo de la oligarquía* (1975).⁷ En las décadas posteriores, el contenido de los tomos fue reorganizado, condensado y ampliado en varias ocasiones. La última edición supervisada por David Viñas se publicó en 2005 en Santiago Arcos, y contaba con dos volúmenes. De este modo, *Literatura argentina y política* (el término *realidad* quedó excluido) pasó a ser el nombre que reunía a ambos tomos, y esta estructuración se estableció como canónica.

⁴ Sí es parte de ellos Robert Escarpit, quien en *Sociología de la literatura* (1978) retoma nociones desarrolladas por Sartre en *¿Qué es la literatura?*, concretamente su concepción de la literatura como un acto comunicativo (Sapiro 2016: 29).

⁵ En la edición revisada de 2005, Viñas utiliza el sintagma *proyecto nacional* (2005a: 12).

⁶ Vale aclarar que, en lo formal, Viñas organiza su texto en torno a grupos.

⁷ Se suma a estos tomos la publicación de *Laferrère. Del apogeo de la oligarquía a la crisis de la ciudad liberal* (1965), tesis doctoral de Viñas cuyo contenido también pasa a formar parte de aquel proyecto mayor.

El primero de estos volúmenes, *De los jacobinos porteños a la bohemia anarquista* (2005a), se basa en gran parte en la estructura del libro de 1964. Parte, pues, del rosismo —catalizador, de acuerdo con Viñas, del origen de la literatura argentina, ya que su carácter opresivo impulsa a los escritores románticos a tomar posición— y va hasta el fin del siglo XIX, explorado por Viñas a partir de las vinculaciones entre los escritores bohemios y la burguesía liberal dominante.

El segundo tomo, *De Lugones a Walsh* (2005b), está compuesto por textos que no formaban parte de los tomos de los años setenta.⁸ Retoma la historia de la literatura argentina donde el anterior acaba, y recorre el siglo XX hasta finales de la década del setenta. Como afirma Canala, Lugones y Walsh representan dos extremos de las posibles relaciones entre los intelectuales y el Estado en este período, con trayectorias a la vez opuestas y complementarias (2023: 67-68). Como es evidente, este volumen hace más explícito aún, desde el título, el enfoque a partir de figuras de escritoras señalado por Rosa. Veamos, pues, cómo examina Viñas a uno y otro autor.

En «Lugones: hidalgo rimbaldiano», despliega el contradictorio recorrido político y vital del poeta cordobés. Su crítica se refleja ya en el título y profundiza en ella con la fórmula que elige para sintetizar los cambios ideológicos de Lugones: «Rimbaud a los veinte, Goethe a los treinta», es decir «un momento de rebeldía juvenil, espectacular casi siempre, tolerada al principio con cierta alarma por el grupo gobernante y luego favorecida con toda la condescendencia que va gestando la anexión» (2005b: 34). Mediante la ironía, entonces, Viñas critica la oscilación ideológica que caracteriza al poeta: desde sus inicios como militante antiliberal que pasa por el socialismo y por el anarquismo hasta su culminación en el extremo opuesto, al convertirse en «el intelectual orgánico del primer golpe militar del siglo XX» (Canala 2023: 68).

⁸ Está fuera de los límites del presente trabajo abarcar la compleja historia de estas publicaciones. Canala (2023) se encarga de realizar un esclarecedor recorrido de la misma en su prefacio a la edición crítico-genética. Villafañe (2022), por su parte, relata su experiencia como editor de Viñas en Santiago Arcos.

En el ensayo «Suicidio del escritor burgués: Lugones», publicado como parte del volumen *De Sarmiento a Cortázar* (1971),⁹ Viñas achaca a Lugones no solamente sus elecciones políticas, sino, esta vez también, sus cualidades como escritor. Al contrario de la «crítica tradicional de izquierda» (1971: 74), que ve en Lugones un registro amplio y unos valores estéticos rescatables a pesar de sus elecciones políticas, Viñas observa una falta de riqueza artística que no puede excusarse. El crítico señala «una sola conducta» y «un solo Lugones, que abarca por igual sus productos literarios y sus desplantes políticos más espectaculares» (74). En estos mismos términos interpreta su suicidio en la hostería El Tropezón, ubicada en el delta del Paraná: «como negación-afirmación de sí mismo [...] aparece inscrito en la excepcionalidad heroica del escritor burgués» (80). De esta manera, desvincula el último gesto de Lugones de la soledad que podría sentir un «crítico implacable en una vanguardia excesiva, necesitada de los otros», como Marx, Trotsky o Mao (76), y lo vincula, en cambio, con el aislamiento de un misántropo que necesitaba el sometimiento del pueblo para «vivir su heroicidad de forma aislada» (76). Si en «Lugones: hidalgo rimbaldiano», Viñas señala la heterogeneidad desconcertante de su recorrido, en «Suicidio del escritor burgués: Lugones» lo despoja de matices. De esta manera, Lugones queda reducido a su condición de escritor burgués, la cual explica tanto sus falencias creativas e intelectuales, así como su suicidio. Con su análisis, Viñas se distancia no solamente de Lugones, sino también de los pensadores tradicionales de izquierda que buscaron rescatar algunos de sus atributos. Frente a ellos, Viñas se propone como una mirada crítica alternativa, nueva y más rigurosa.

Walsh, coetáneo de Viñas, recorre un camino inverso al de Lugones: parte de la derecha nacionalista, pero al final de su vida cambia las letras por las armas para contestar al poder estatal. En el ensayo que da cierre a *De Lugones a Walsh*, Viñas rescata tanto el talento literario como la travesía vital del escritor, periodista y militante rionegrino. Para evocar a Walsh, Viñas se vale de la

⁹ Como explica Canala (2023), el capítulo en el que se enmarca este ensayo, denominado «Itinerario del escritor burgués», fue excluido de los volúmenes publicados a partir de los años noventa. Esto se debe a que en aquel «Itinerario», enmarcado en los fervorosos años setenta, Viñas hacía alusión al inminente colapso del sistema burgués en beneficio de la izquierda revolucionaria. El evidente fracaso de esta predicción en las décadas posteriores llevó a la obsolescencia de muchos de los ensayos que componían el capítulo (Canala 2023: 68).

anécdota personal, y a través de ella hace presente la figura de Lugones: «Una vez me invitó Walsh a vivir en su casa del Tigre. En esa época su compañera era Piri Lugones. Y desde el comienzo, ese apellido turbador y el escenario del Delta nos fue situando alrededor de una letra alegórica que solía deslizarse entre frustradas ironías hacia El Tropezón» (2005b: 250-251). Con esta alusión al escritor modernista y a su suicidio, Viñas facilita la clave para leer el itinerario literario y vital de Walsh como su opuesto complementario. Al contrario de lo que ocurría con el cordobés, Viñas valoriza tanto las elecciones estéticas como la militancia política en la obra de Walsh. Entre las primeras, sobresalen las estrategias dramáticas y el empleo de la tensión narrativa en cuentos como «Esa mujer» y «Nota al pie» (251). En el segundo caso, el desplazamiento de Walsh, que va «del lúcido acertijo intelectual» —podríamos agregar *no comprometido*— «al comentario de la represión» (251). *Operación masacre* (1957) es, de acuerdo con Viñas, la obra culminante de este *derrotero crítico*. Al narrar «la masacre del obrero subversivo» (249), Walsh se inscribe en el *curso trágico* de una tradición que lo une a José Hernández —quien narra el asesinato del *gaucho rebelde*, Chacho Peñaloza— y Roberto Arlt —quien describe el fusilamiento del *inmigrante peligroso*, Severino di Giovanni—. La contribución de Walsh dentro de esta tradición es doble, porque con su *Carta abierta de un escritor a la Junta Militar* (1977) Walsh «no solo [...] continúa y ahonda [dicho curso] sino que preanuncia ya el asesinato del *intelectual heterodoxo*» (249; énfasis en el original). De acuerdo con Viñas, la trascendencia de Walsh, lejos del heroísmo individualista y misántropo que llevó a Lugones al suicidio, descansa en una «compasión por los *pobres diablos*» (251; énfasis en el original) que, convertida en denuncia, desembocó en su asesinato. En resumen, para Viñas, «Walsh condensa por sus textos y por su eliminación ordenada por el fascismo argentino de los años 1976-83, la problemática mayor, las búsquedas, aciertos y fracasos de los escritores de la generación del 60. Los llamados *parricidas* por Emir Rodríguez Monegal» (250; énfasis en el original). Así, luego de presentar a Walsh como antagonista de Lugones, valiéndose tanto de sus cualidades literarias como de sus elecciones vitales, Viñas convierte al escritor rionegrino en emblema de su generación.

La inclusión de Walsh en *Literatura argentina y realidad política* evidencia que Viñas no solamente realizó una labor revisionista de la historia literaria

argentina. También participó de debates y polémicas con otros escritores y críticos literarios de su época. En ellos, Viñas volvió a servirse de la dicotomía sartreana entre compromiso e irresponsabilidad para tomar posición.

En 1969, por ejemplo, publicó «Después de Cortázar: historia y privatización», artículo en el cual se preocupaba por la influencia que el autor de *Rayuela* y *62/Modelo para armar* ejercía entonces sobre la incipiente generación de narradores: Ricardo Piglia, Germán García y Manuel Puig, entre otros. Viñas abogaba por la novela realista desde su obra crítica y ejercía esta preferencia en sus ficciones. En efecto, era considerado el principal referente del género en Argentina (Diego 2003: 77). De acuerdo con la perspectiva sartreana, el realismo era, para Viñas, la corriente estética mejor preparada para ejercer el carácter testimonial que le correspondía a la literatura. Sin embargo, la camada de autores que se gestaba parecía más seducida por la experimentación formal propuesta por Cortázar.

¿Qué significaba esto para el futuro de la literatura argentina? Viñas temía que los síntomas cortazarianos que detectaba en estos nuevos autores implicaran «una actitud polémica, pendular, frente al tono de compromiso político explícito con la historia que caracteriza a los narradores argentinos aparecidos alrededor de 1955» (1964: 738-739), es decir, los de su generación.

Pocos años después, en 1972, Viñas volvió a la carga en una entrevista realizada por Mario Szichman para *Hispanamérica*. En esta oportunidad, achacaba a Cortázar, radicado en Francia, sus contradicciones: sus «esquizofrenia[s]», «lingüística» («apenas mancillada por un marxismo de festival»), y «geográfica», y, a partir de ellas, su «doble lealtad», el querer estar en varios planos a la vez: en París y en La Habana, en el ritmo de producción artesanal y en el del mercado industrial (Viñas y Szichman 1972: 66). Casi una década más tarde —en lo que Claudia Gilman califica de «giro copernicano» (2013: 13)— Viñas rescata a Cortázar en su balance del *boom* latinoamericano, «Parceres y digresiones en torno a la nueva narrativa latinoamericana» (1980). El crítico se pregunta si el fenómeno literario y editorial «fue [...] la única voz, privilegiada e impuesta o manipulada, que el imperialismo cultural y la academia metropolitana querían escuchar de América Latina» (1980: 11). Respondiendo a este interrogante, define al *boom* como «una estructura grupal condicionada prioritariamente por lo mercantil» (24), en concreto, por la convergencia de tres espacios editoriales: el latinoamericano, el español y el

estadounidense. Si bien rescata la profesionalización de lxs escritorxs latinoamericanxs como una consecuencia positiva del fenómeno, critica, en cambio, su eficacia a la hora de homogeneizar lo heterogéneo, ya que el estallido del *boom* había impuesto ciertas voces, mientras que otras habían quedado acalladas, inaccesibles. Luego de plantear este panorama, dentro del último apartado del artículo, titulado «Rescate: hasta tocar la pared de Olivetti» (máquina de escribir preferida por Cortázar), Viñas define al escritor radicado en París como un «paradigma posible de los aportes más fecundos de la nueva narrativa de América» (34), y lo emparenta con el mismísimo Rodolfo Walsh, además de con Haroldo Conti y Paco Urondo. Los une la capacidad de cuestionar y cuestionarse a sí mismos, especialmente en lo que concierne al mercado literario y al discurso oficial (34), características que capacitarían a Cortázar para mantenerse íntegro frente a la coyuntura del *boom*.

En otra ocasión, la cuestión del compromiso lo enfrentó a su antiguo compañero de las páginas de *Contorno*, Noé Jitrik. En una reflexión publicada en el periódico uruguayo *Marcha* con el evocador título «Situación actual del escritor argentino», Jitrik resume la polémica de la siguiente manera:

Pocas semanas después de publicar *Dar la cara*,¹⁰ su autor, David Viñas, hizo declaraciones que en un momento me molestaron. Proclamaba la necesidad de abandonar la literatura si se quería llevar a términos de acción los proyectos que habían dado lugar, justamente, a una obra literaria encarnada en cierta dirección. Definía la literatura casi como una distracción impotente e, implícitamente, condenaba a quienes ponían en ella algún tipo de esperanza (1966: 29).

Ante esta postura, Jitrik sostiene que «lo revolucionario de un escritor consiste en la iluminación crítica que del mundo hace mediante la palabra y no en el sistema de declaraciones que inventa para protegerse del aislamiento o la falta de esperanzas en la revolución» (30). Para fortalecer su posición recurre a Lugones y a su conflicto como intelectual, que sobrepasa sus inclinaciones políticas particulares y es parte de «toda tarea intelectual que se emprenda». Así lo sintetiza Jitrik:

¹⁰ Novela publicada por Viñas en 1962.

El medio no da, qué se hace para que dé, cómo se cumple aquí un destino individual, qué debe uno entregar o vender, qué relación tiene uno con la realidad siendo intelectual en un país cuya burguesía tiende a sofocar la racionalidad, cuyo proletariado no tiene oídos para escuchar voces que por ahora tan sólo susurran mensajes que no terminan de tomar una forma (29).

A pesar de que faltaban cinco años para que Viñas publicara su crítico ensayo «Suicidio del escritor burgués: Lugones», cabe preguntarse si Jitrik estaba ya al tanto de sus tesis. En 1966, parece responder por adelantado a la cuestión del individualismo señalada por Viñas cuando afirma: «la tontería más cobarde derivó como siempre la interpretación hacia el lado individualista sentimental» (1966: 29). Distanciándose de aquella lectura, Jitrik insiste en la importancia de valorar a Lugones en toda su complejidad. Su problemática supera, según él, la posición de mero intelectual de derecha; comprenderla es esencial para fortalecer la resistencia que debe ejercer cualquier escritor, incluso uno de izquierda (29).

SAER: COMPROMISOS HETERODOXOS

En *El río sin orillas* (1991), Saer se erige a sí mismo como parte de la tradición estética de Lugones, ya que, igual que lo hizo el cordobés en varias ocasiones antes que él, el santafecino se dedica al paisaje fluvial argentino. Se opone, así, con una mirada otra, al tradicional paisaje de la llanura, emblema del territorio argentino, omnipresente en la literatura nacional. Al explorar la historia del vínculo entre el río y la literatura argentina, Saer realiza un minucioso análisis del poema «Oda al Plata», en el cual destaca la virtuosidad poética de Lugones, que reside en su capacidad de capturar, justamente, la multiplicidad. En concreto, Saer se refiere a la adjetivación empleada por el poeta cordobés, que logra evocar la mutable diversidad cromática de los reflejos del cielo en la superficie del río (1991: 220-221). En *El río sin orillas*, Saer no solamente valora la obra poética de Lugones, sino que también señala la complejidad presente en sus vaivenes políticos, en la manera en que eligió morir, en la tradición a la que dio lugar (Saer 2020: 102). Al igual que Jitrik, Saer retoma a Lugones para posicionarse, y lo hace a contrapelo de la visión reduccionista de Viñas. Apuesta, por el contrario, por heterogeneidad.

Mientras que la antinomia planteada por Viñas es de raigambre sartreana, la complejidad por la que aboga Saer es de herencia adorniana. No olvidemos que el pensador alemán elaboró su respuesta a ¿Qué es la literatura? en la conferencia titulada «*Engagement* oder künstlerische Autonomie» («Compromiso o autonomía artística»), transmitida en 1962 por Radio Bremen. Tres años más tarde, la comunicación radial se publicó bajo el único sintagma «*Engagement*». La modificación no es casual, ya que, a la vez que disuelve la oposición binaria entre los términos, encierra la solución de Adorno para el dilema: todo arte supone un compromiso, si conserva su independencia. Ricardo Piglia, quien a lo largo de su obra trabajó con la productividad de tensiones semejantes (civilización y barbarie, crítica y ficción, oralidad y escritura, política y literatura), hace una operación análoga a la de Adorno en su conferencia «Tres propuestas para el próximo milenio (y cinco dificultades)» ([2000] 2001). Partiendo del vínculo entre el discurso del Estado y el de la literatura, Piglia afirma que lxs escritorxs trabajan con esa tensión para acceder a la verdad. Para ello, deben saber oír, imaginar y escribir las narraciones sociales que generan oposición y resistencia frente al discurso oficial. Por esta razón, «la literatura actúa sobre un estado del lenguaje. [...] [P]ara un escritor lo social está en el lenguaje. Por eso si en la literatura hay una política, se juega ahí» (2001: 37). Para ejemplificar el trabajo del escritor en este sentido, Piglia recurre a Walsh, a quien valora por su capacidad de capturar eficazmente las voces de otros y, dándoles un lugar, registrar el horror.

Saer —a quien Piglia lee como parte de su tradición en *Las tres vanguardias* (2016)— alude directamente a esta problemática cuando, ni bien comenzar el último capítulo de *El río sin orillas*, se refiere al conocido interrogante de Adorno: «Después de los horrores sin fondo que he relatado, más de un lector fruncirá el entrecejo ante esta invitación al goce y a la irresponsabilidad [...] reproduciendo, aun sin saberlo, la pregunta capital de este siglo: ¿es posible escribir poesía, es decir, aceptar la vida, después de Auschwitz?» (1991: 208). En estas líneas, Saer no solamente evoca a Adorno, sino que, al utilizar el concepto de *irresponsabilidad*, también nos recuerda a quién respondía.

Florencia Abbate ha estudiado el posicionamiento estético de Saer en sus ensayos de los años sesenta y setenta, es decir, algo posteriores a los primeros trabajos y polémicas de Viñas en *Contorno*, pero contemporáneos a la labor

inaugurada con *Literatura argentina y realidad política*. Abbate adjudica al santafecino «la impronta conceptual de Theodor Adorno» (68), y afirma que las ideas que Saer desarrolla a partir de ella serán constantes, tanto en «sus ensayos y reflexiones posteriores» como en «todas las reflexiones metaliterarias incorporadas en su obra de ficción» (2016: 72). Para Abbate, «la posición de Saer parece haber sido de alguna manera irreductible a cualquiera de los polos de las dicotomías que signaron los debates del campo literario en los diferentes contextos en los que sus ensayos intervenían» (72).

Abbate señala que Saer busca distanciarse, por una parte, de la vanguardia legitimada por el mercado, es decir, el Cortázar de *Rayuela* o, en general, la literatura del *boom* latinoamericano. Como Adorno, Saer cree que la vanguardia debe resistirse, por medio de un hermetismo y una complejidad deliberados, a la lógica del consumo (2016: 68-69). Ejemplos de esta posición son los ensayos «La selva espesa de lo real» y «Una literatura sin atributos», publicados originalmente en francés.¹¹ En ellos, el santafecino acusa al mercado literario (en particular, al europeo) de modelar un producto homogéneo e imponerlo por encima de la multiplicidad de voces contenidas en la literatura latinoamericana. La imposición de Europa es una nueva forma de colonialismo, ya que los productos exigidos por el mercado europeo «recuerdan las materias primas y los frutos tropicales que el clima europeo no puede producir: exuberancia, frescura, fuerza, inocencia, retorno a las fuentes» (2020: 266), es decir, existe una división del mercado literario según la cual «Europa se reserva los temas y las formas que considera de su pertenencia dejándonos lo que concibe como típicamente latinoamericano» (260). Saer coincide, entonces, con la caracterización del *boom* como fenómeno mercantilista y eurocéntrico expresada por Viñas en «Pareceres y digresiones en torno a la nueva narrativa latinoamericana». Por otra parte, Saer se distancia del *boom* en lo que respecta a la noción de compromiso, y en este sentido, se aparta al mismo tiempo de Viñas, al rechazar una concepción de la literatura al servicio de un objetivo político o social. Según Abbate, otra obra de

¹¹ Citamos aquí las versiones en español, recogidas en el volumen de ensayos *El concepto de ficción* (2020).

Cortázar, *62/Modelo para armar*¹², ejemplifica «aquellas posiciones que en esos años reivindicaban de algún modo la idea sartreana de compromiso» (2016: 69). Para Saer, el compromiso político así entendido forma parte de las predeterminaciones con las que el mercado europeo modela a la literatura latinoamericana (2020: 266).

Frente a la propuesta del *boom*, Saer apuesta por la autonomía del arte tal como la entiende Adorno en su respuesta a Sartre. De acuerdo con esta, lo social en el arte no es una causa política específica que se debe perseguir. El arte, en cuanto que busca luchar contra la hegemonía, pierde su capacidad de ser crítico si se pone al servicio de algo más. Su valor reside justamente en su oposición a la sociedad, o sea, en su capacidad de experimentación y en su carencia de una utilidad explícita. Si el arte renuncia a su autonomía y a su inutilidad, por decirlo así, se adapta al poder dominante y pierde el potencial de ejercer una crítica de su medio (Abbate 2016: 69). A partir de esta conceptualización, Saer defiende una novela estructurada en torno a «esa posición incómoda de la conciencia en que la ha puesto [...] la opresión» (2020: 142). Ante ella, coincide con Piglia y asevera que «el escritor ha de tratar, en lo posible, de habituar sus ojos a la oscuridad y a reconocerla, y hacérsela reconocer a los otros, hablando de ella». Esa es, para el santafecino, la función del escritor (144).

No es mera coincidencia, por ende, que Saer se valga de la pregunta de Adorno como transición entre el capítulo más explícitamente político de *El río sin orillas* y el siguiente, en el que manifiesta su propia poética. ¿A qué horrores se refiere Saer con la sentencia de Adorno? A los narrados a lo largo del capítulo «Invierno», cuyos temas son «violencias, escarnio y asesinatos» (1991: 114). Estos temas ya se encuentran presentes en los capítulos anteriores, que se refieren al resto de las estaciones (presentadas en el orden en el que transcurren anualmente en el hemisferio sur, es decir, empezando por el verano y acabando por la primavera). En varias ocasiones, Saer se refiere ahí a la conquista del territorio rioplatense, sin ocultar la crueldad que la acompañó. En «Invierno» continúa sus crónicas de la violencia en Argentina, en

¹² El ejemplo de Abbate resulta irónico si recordamos las opiniones que el libro le merecía en 1969 a David Viñas, pero, tal como el *giro copernicano* de este en torno a Cortázar, evidencia la complejidad del asunto.

las que incluye episodios como la *dictadura* de Rosas —a la que, como Viñas, vincula con el nacimiento de la literatura argentina— (171), el surgimiento de los primeros partidos políticos, la controversial figura de Juan Domingo Perón y, finalmente, la violencia de la última dictadura militar argentina. Al referirse a este *episodio*, Saer condena duramente a quienes considera responsables y cómplices. Empieza por las Fuerzas Armadas, evidentemente. También incluye a Juan Domingo Perón, por su «duplicidad moral y política», por «su doctrina, el “justicialismo” [...], un menjunje paternalista y populista, con veleidades de fascismo» (180), que convocó a sectores opuestos de la sociedad en un mismo movimiento y los llevó a establecer entre sí «una lucha sangrienta por la supremacía» (181). Arremete asimismo contra la organización guerrillera Montoneros por su hipocresía y su corrupción, por cometer «inexplicables arbitrariedades» y «crímenes inútiles y sórdidamente ostentarios» (183). De igual modo, Saer responsabiliza a la opinión pública, a las intervenciones extranjeras, al ciudadano promedio y, finalmente, a Borges («cuya opinión era respetada y que, afortunadamente para él, cambió un poco más tarde»), porque «obnubilado por su antiperonismo, por su anticomunismo [...] se obstinaba en repetir a quien quisiera escucharlo que los militares eran unos caballeros» (193). Así, Saer fue capaz, como indica Daniel Lvovich, «antes de que las ciencias sociales pudieran reparar en ello» (2006: 69), de señalar que, para explicar la última dictadura militar argentina, no bastaba recurrir a la responsabilidad de las Fuerzas Armadas, sus torturadores y sus beneficiarios, sino que era necesario extender la inculpación al resto de la sociedad (incluidxs lxs escritorxs).

A lo largo de este capítulo, Saer utiliza tanto recursos de la diatriba como del discurso histórico para darle a sus argumentos fuerza crítica y veracidad. A través de los procedimientos tomados de la diatriba, es decir, el uso de un lenguaje violento, la hipérbole y la estrategia del *adversarius fictivus*,¹³ el santafecino ataca a sus oponentes en todos los niveles posibles. Las estrategias proporcionadas por el discurso histórico, a saber, el uso predominante de la tercera persona del pasado, la inclusión de una serie de datos precisos —fechas, lugares y conceptos— y de citas pertenecientes a actores sociales rele-

¹³ Es decir, el establecimiento de un vínculo dialógico con un interlocutor imaginario al que por momentos el emisor se dirige, cuestiona, critica (Olsson 2013: 110).

vantes,¹⁴ otorgan a lo referido credibilidad y una apariencia de objetividad. Estos recursos no solamente refuerzan la denuncia de Saer, sino que establecen una diferencia entre «Invierno» y el resto de los capítulos que conforman el libro, donde abundan las intervenciones en primera persona que ofrecen relaciones de memorias personales.

No obstante, se destaca en «Invierno» una excepción plena de subjetividad: el sentido relato mediante el cual Saer recuerda a su amigo Paco Urondo:

Quien más, quien menos, todo el mundo se jactaba de tener algún amigo guerrillero —privilegio del que no me excluyo: el poeta Francisco Urondo, por ejemplo, uno de mis más viejos amigos, siguió siéndolo después de hacerse Montonero y entrar en la clandestinidad, y nunca dejábamos de vernos cuando pasaba por París; conociéndolo desde mediados de los años cincuenta, de la época en que, tomando un vino jovial, discutíamos sobre Char, sobre Juan L. Ortiz, Apollinaire o Drummond de Andrade, en las orillas del río Paraná, todavía hoy, quince años después de su muerte, me interrogo a menudo, perplejo, no sobre sus motivaciones, que le pertenecían íntimamente, sino sobre sus posibilidades de dialogar con esa masa obtusa de instinto de muerte, de oportunismo y de megalomanía que eran los dirigentes Montoneros. Esos individuos contra los cuales los argumentos son innecesarios, porque la trayectoria misma de sus vidas, de las que ningún oprobio está ausente, es suficiente para condenarlos (1991: 185).

Si bien Saer comienza su relación refiriéndose al aspecto más genérico de su memoria de Urondo, es decir, la jactancia común de «tener algún amigo guerrillero», los detalles que siguen la colman de individualidad. Tanto la referencia al río como espacio formativo común (ambos nacieron cerca de la costa del río Paraná) como el material de sus lecturas y de sus charlas en esas orillas son aspectos que contribuyen a la construcción de un recuerdo singular y bien diferenciado del discurso polémico e histórico desplegado hasta el momento.

¹⁴ Se destacan, por ejemplo, las frases de las campañas publicitarias implementadas por el gobierno dictatorial para defenderse de acusaciones realizadas por las comisiones internacionales de Derechos Humanos: «Los argentinos somos derechos y humanos» o «Yo quiero a la Argentina. ¿Y usted?» (1990: 199).

A través de estos elementos, la evocación a Urondo nos remite a la de Walsh por Viñas. En esta última también encontrábamos el paisaje fluvial (del Tigre, en este caso) y referencias a lecturas: Horacio Quiroga y Hemingway, por ejemplo (Viñas 2005b: 251). No olvidemos que, en su balance sobre el *boom* latinoamericano, Viñas había colocado en la misma tradición a Walsh y a Urondo (junto a Conti y, por último, a Cortázar). En efecto, pueden trazarse varios paralelos entre uno y otro. En 1976, a unos pocos meses del comienzo de la dictadura, Urondo fue asesinado por un grupo de militares. Un año más tarde, Walsh sufriría el mismo destino. En 1970 y 1973 respectivamente, el santafecino y el rionegrino se habían incorporado a la lucha armada (Porrúa 2000-2001: 303). Como Walsh, Urondo no solamente militó a través de las armas. También lo hizo en su producción literaria, especialmente a partir de los años sesenta, cuando se intensificó la polémica sobre el rol del escritor en la sociedad argentina (Porrúa 2000-2001: 304), impulsada por Contorno durante la década anterior. Su poesía, que supo integrar elementos de la historia argentina reciente, en especial del peronismo, es un claro ejemplo de ello (310). Asimismo, Urondo incursionó en la no-ficción y en el periodismo, otro punto en común con Walsh. En *Trelew, la patria fusilada* (1973), mediante los testimonios de los sobrevivientes, recompuso los hechos de la masacre de Trelew ocurrida en 1972, en la que un grupo de presos políticos fue asesinado por las Fuerzas Armadas (303).

Las referencias a las lecturas de los dos amigos cumplen una función adicional en el fragmento de *El río sin orillas*: señalan la manera en que Saer entiende la figura del escritor comprometido. Para descubrirla, basta recoger algunos datos sobre los autores mencionados. El francés René Char se unió a la resistencia francesa durante la ocupación nazi y recogió esas experiencias en *Feuillets d'Hypnos*, una serie de notas poéticas publicadas en 1946 (Ivask 1977: 349). El poeta entrerriano Juan L. Ortiz conjugó de forma heterodoxa sus idiosincrásicas inclinaciones políticas y su igualmente personal práctica poética (Redondo 2014: 9-10). El poeta nacionalizado francés Guillaume Apollinaire se unió al ejército galo durante la Primera Guerra Mundial. Puso el cuerpo en las trincheras y contribuyó a la causa con su pluma, documentando los acontecimientos vividos en carne propia a través de sus crónicas, participando de las publicaciones impulsadas por los soldados y escribiendo varios volúmenes de poemas en los que capturaba su experiencia emocional

durante la guerra. Murió durante el conflicto, dos días antes de que este terminara, en 1918 (Puymbroeck y Dijck 2018: 276-279). El poeta brasileño Drummond de Andrade fue jefe de gabinete del ministro de Educación Gustavo Capanema durante el llamado Estado Novo brasileño. Este régimen autoritario populista se instaló entre 1937 y 1945 e involucró en su gestión a grupos de intelectuales con el fin de «poner en marcha un nuevo discurso y una nueva política cultural». A pesar de involucrarse como funcionario en este gobierno, Drummond de Andrade «no se sometió intelectualmente a la ideología oficial» (Lima Grecco 2015: 51).

Junto a la introducción del río, la mención de estas charlas y las lecturas de los amigos constituyen, pues, su horizonte común. A pesar de que Saer y Urondo no coincidieron en sus prácticas y visiones del compromiso político, sí lo hicieron, a través de estas lecturas, convencidos de que no hay una única manera de ejercerlo. Si estos dos autores constituyen ejemplos bien diferenciados de *engagement*, los escritores que alimentan sus discusiones ilustran otros tantos: desde el alistamiento de Char o Apollinaire en el ejército, pasando por el ejercicio de funciones gubernamentales de Drummond de Andrade, hasta el compromiso político heterodoxo de Juan L. Ortiz.

Considero que, a través de esta multiplicidad de figuras, Saer responde a las dos alternativas planteadas por Viñas, heredadas de Sartre. Lejos de conformarse con ellas, el santafecino propone que, a la hora de tomar partido respecto de su *contorno*, el escritor debe poder modelar su particular forma de compromiso. Al acreditar esta multiplicidad, Saer legitima su propia posición, alinéandose con Adorno: un compromiso desde la independencia de las letras.

En *Zona Saer*, Beatriz Sarlo indaga en esta forma de responsabilidad a partir de la novela *Responso* (1964), a la que lee como una obra marcadamente política. El personaje principal es Barrios, un «hombre en decadencia» (Sarlo 2016: 63), sin trabajo desde 1955, fecha del derrocamiento de Juan Domingo Perón y del inicio de la proscripción del peronismo. De acuerdo con Sarlo, esa fecha es tanto un quiebre en la historia de la política argentina como lo es, en la novela, en la vida de los personajes. La crítica resalta las maneras —heterodoxas, sí— en las que la política se manifiesta en ese texto:

No hay *Responso* sin política, porque la política no es simplemente un fondo narrativo ni un argumento; no es una escena donde transcurre la ficción; no es un

acontecimiento grandioso; no es la «ocupación» de los personajes (hacendado, abogado, cura o político). En *Responso*, la política da una forma a la causalidad narrativa. [...] No es un tema de conversación que permite decir cosas inteligentes; ni siquiera es un tema, sino que es la fuerza que se ha impuesto sobre los personajes (64).

Lo que distingue a la poética saeriana, entonces, es que el *contorno* se encuentra presente, pero no simplemente como una anécdota, tampoco como un fragmento que podría encontrarse en un libro de historia, del cual el lector debería aprender (Sarlo 2016: 65). Por el contrario, la política es una parte constitutiva de la novela, «tiene un carácter interno a la ficción» (65). Este análisis de Sarlo clarifica la especificidad del compromiso político en Saer. Ni el novelista ni la novela tienen, para él, una función social, tal como sostenían Viñas y sus contemporáneos del *boom*. Esto no significa que la política quede excluida de sus narraciones. Saer propone una tradición propia, en la cual la incorporación de la historia y de la política es orgánica a la ficción y respeta su autonomía.

Volvamos, entonces, a la pregunta sobre la que se abre «Verano»: «¿Es posible escribir poesía, es decir, aceptar la vida, después de Auschwitz?» (1991: 207). Es decir, ¿es posible pasar de «muerte y reliquias» o del «compromiso» a «la delicia» y a la «irresponsabilidad»? Adorno respondió que sí en *Minima moralia*. Saer lo reafirma: «Sin la menor duda, la respuesta es mil veces sí [...]. Lo contrario, y esta es quizá la razón más importante, sería facilitarle la tarea a los verdugos» (207).

BIBLIOGRAFÍA

- ABBATE, Florencia (2015): «La posición estética de los ensayos tempranos», *Exlibris*, 4, 67-74.
- CANALA, Juan Pablo (2023): «Estudio preliminar. “Literatura argentina y (realidad) política”: el texto y sus historias», en David Viñas, *Literatura argentina y política*, Villa María: Edivim, 11-105.
- DALMARONI, Miguel (2010): «El largo camino del “silencio” al “consenso”. La recepción de Saer en la Argentina (1964-1987)» en Juan José Saer y Julio Premat (ed. y coord.), *Glosa. El entonado*, Poitiers/Córdoba: CRLA/Alción, 455-472.

- DIEGO, José Luis de (2003): *¿Quién de nosotros escribirá el Facundo? Intelectuales y escritores en Argentina (1970-1986)*, La Plata: Al Margen.
- GILMAN, Claudia (2013): «Cortázar: de escritor burgués a intelectual revolucionario», *Hispanamérica*, 42, 124, 3-13.
- IVASK, Ivan (1977): «Returning Upland: The World of René Char's Poetry», *World Literature Today*, 51, 3, 349-350.
- JITRIK, Noé (1966): «Situación actual del escritor argentino», *Marcha*, 27, 1300, 22 de abril, 29-30.
- LIMA GRECCO, Gabriela de (2015): «Redes de poder durante el "Estado Novo" brasileño: los intelectuales autoritarios y la "constelación" Capanema», *Páginas*, 7, 15, 48-62.
- LVOVICH, Daniel (2005): «La dictadura en Saer», en Pabla Diab, Alejandra Figliola, María Elena Fonsalido, Daniel Lvovich y María Eugenia Rombolá, *Del recuerdo a la voz. Homenaje a Juan José Saer*, Los Polvorines: Universidad Nacional de General Sarmiento, 69-75.
- OLSSON, Ulf (2013): *Silence and Subject in Modern Literature. Spoken Violence*, Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- PIGLIA, Ricardo (2001): *Tres propuestas para el próximo milenio (y cinco dificultades)*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- (2016): *Las tres vanguardias. Saer, Puig, Walsh*, Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- PORRÚA, Ana (2000-2001): «Francisco Urondo: entre "las rosas líquidas" y la "rosa blindada"», *INTI*, 52/53, 303-316.
- PUYMBROECK van, Birgit y Cedric van DIJCK (2018): «Apollinaire's Trench Journalism and the Affective Public Sphere», *Texas Studies in Literature and Language*, 97, 4, 821-834.
- REDONDO, Nilda (2014): «Juan L. Ortiz: poesía y comunismo», *Anuario*, 11, 1-21.
- ROSA, Nicolás (1965): «Literatura argentina y David Viñas», *Setecientosmonos*, 5, 9-13.
- SAER, Juan José (1991): *El río sin orillas*, Buenos Aires: Alianza.
- (2020): *El concepto de ficción*, Buenos Aires: Seix Barral.
- SAPIRO, Gisèle (2016): *La sociología de la literatura*, Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- SARLO, Beatriz (2016): *Zona Saer*, Santiago de Chile: Universidad Diego Portales.
- SAVIGNANO, Alan Patricio (2014): «El rol de "¿Qué es la literatura?" de J.-P. Sartre en la formación generacional del grupo "Contorno"», *Cuaderno de Materiales*, 26, 59-78.

- SCHENQUER, Laura (2007): «Sartre y los intelectuales comprometidos bajo la reconstrucción propiciada por los ochenta», en *VII Jornadas de Sociología*, Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires.
- TORRE, Claudia (2010): «Más allá de la letra: literatura argentina y realidad política en la década de 1980», *Prismas*, 14, 177-181.
- VILLAFANE, Miguel (2022): «Un ácido para David», en AA. VV., *David Viñas, el último argentino del siglo XX. Jornadas en la Biblioteca Nacional. Octubre de 2012*, Buenos Aires: Biblioteca Nacional, 77-85.
- VIÑAS, David (1964): *Literatura argentina y realidad política*, Buenos Aires: Jorge Álvarez Editor.
- (1969): «Después de Cortázar: historia y privatización», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 234, 734-738.
- (1971): *De Sarmiento a Cortázar*, Buenos Aires: Siglo Veinte.
- (1980): «Pareceres y digresiones en torno a la nueva narrativa latinoamericana», *Iberoamericana*, 2, 10, 9-36.
- (2005a): *Literatura argentina y política, I. De los jacobinos porteños a la bohemia anarquista*, Buenos Aires: Santiago Arcos Editor.
- (2005b): *Literatura argentina y política, II. De Lugones a Walsh*, Buenos Aires: Santiago Arcos Editor.
- VIÑAS, David y Mario SZICHMAN (1972): «David Viñas. Entrevista», *Hispanérica*, 1, 61-67.

RICARDO PIGLIA Y SU EJÉRCITO INVISIBLE:
TRES MANIOBRAS PARA CONSTRUIR UNA LITERATURA
ARGENTINA REVOLUCIONARIA

Raquel Fernández Cobo

Universidad de Almería

Orcid: <<https://orcid.org/0000-0003-1485-734X>>

«Quizá la historia universal es la historia de la diversa
entonación de unas cuantas metáforas.»

Borges, *La esfera de Pascal*

Si tuviésemos que definir un problema dentro de los géneros literarios nacionales en el conjunto de América Latina, este sería, sin duda alguna, la relación entre literatura y política, porque si los países que componen el subcontinente americano tienen algo en común es la manera en que la comunicación literaria ha sido truncada por la dominación política de cada periodo histórico. Tratar de ver cómo se articula este binomio —literatura y política— y de qué modo se forja una tradición, en concreto en la literatura argentina, es un asunto que atañe directamente a la especificidad de lo que entendemos por literatura argentina en relación no solo con el resto de los países latinoamericanos sino también con su producción mundial. Y, por supuesto, concierne al modo en que nació y se fundó en ese espacio geográfico el concepto de literatura ligado directamente al discurso monolítico del poder.¹ Considero

DOI: https://doi.org/10.31819/9783968696393_012

¹ Sería importante discernir entre «nacimiento» y «fundación» de una literatura, puesto que, como bien ha indicado Esteban, «aunque el nacimiento de la literatura hispanoamericana está ligado al proceso de emancipación, cabe plantear dentro del corpus a un conjunto de obras anteriores al XIX, para entender en su honrado sentido el verdadero nacimiento de

que Ricardo Piglia, a través de una colosal obra crítica y de ficción, ha sido el escritor argentino que mejor ha transmitido al otro lado del Atlántico esta tradición. Su poética niega la autonomía de la literatura porque esta está unida a la vida, es una rama de su producción material y, por tanto, entiende su función social en cuanto que el escritor tiene la misión de desvelar la verdad. Se trata de una concepción de la literatura como un modo de intervención directa sobre la realidad que se opone a los relatos establecidos por el Estado y, de este modo, apela a una literatura que construya un «complot contra el complot»; una ficción donde los «matices del habla y la sintaxis oral» están en contra de la ficción del lenguaje despolitizado y extemporáneo del Estado, tal como apuntó Piglia en «Tres propuestas para el próximo milenio (y cinco dificultades)» (2009: 93). La política está, entonces, en el lenguaje, pero nunca aparece tematizada como tal. «La literatura —escribe Piglia— actúa sobre un estado del lenguaje; [...] para un escritor lo social está en el lenguaje. Por eso si en la literatura hay una política se juega ahí» (91). Por tanto, como hipótesis central de este ensayo postulo que el lenguaje tiene la capacidad de atravesar los tiempos e instalarse en contextos pragmáticos de interpretación donde la escritura no se agota en su propio acto, sino que es un acto social desde donde el autor elabora maniobras de intervención política a partir de una tensión que sostuvo especialmente en los debates más agitados del campo literario e intelectual de los años sesenta y setenta en Argentina: la dicotomía vanguardia estética y vanguardia política. Cabría preguntarnos, entonces, de qué forma interviene Piglia desde la literatura y, al mismo tiempo, de qué forma puede la literatura intervenir en la sociedad y modificarla. Son interrogantes que, al fin y al cabo, constituyen *modos de leer* concretos. ¿Cómo lee y qué elecciones toma para construir un canon vanguardista de la literatura argentina? ¿Qué significa ser vanguardista? ¿Desde dónde y contra quién lee Ricardo Piglia?

Trataré de acercarme a estos interrogantes mediante las que he considerado las tres maniobras fundamentales para construir una literatura argentina revolucionaria. Se trata de tres movimientos u operaciones que nos permiten pensar la literatura, no dentro de los textos, sino fuera de ellos, desde las pro-

la literatura hispanoamericana» (1998: 5). Nos referimos a «fundación», por tanto, como a una operación crítica en la que se impone un origen —en el caso de la literatura argentina, político— con un criterio no evolucionista e historicista de la literatura.

pías prácticas culturales, de las que he considerado tres tipos: a) prácticas de escritura: a través de la técnica de la elipsis, las analogías y el desplazamiento —no solo pronominal, de un *yo* a una tercera persona como es Emilio Renzi, sino desplazamientos de referencias teóricas e ideológicas—, Piglia construye una literatura que actúa sobre la realidad como utopía defensiva; b) prácticas de mediación social: a través de su prefiguración autorial tanto en su obra como en los medios de comunicación —especialmente a través de los programas *Escenas de la novela argentina* y *Borges por Piglia*—, el escritor adroguense participa de manera astuta en los debates públicos de medios que son dominados por el Estado elaborando su propio discurso de resistencia;² y, por último, c) prácticas de enseñanza: desde su cátedra en Princeton y en Buenos Aires, Piglia supo transmitir *modos de leer* que difunden su propia concepción de la literatura creando, así, «un ejército invisible» de escritores, críticos y profesores que hoy ocupan cátedras por todas las universidades del mundo. Pienso, por ejemplo, en Martin Kohan, Carlos Fonseca, Luis Othoniel Rosa, Valeria Luiselli o Edgardo Dieleke, los cuales fueron alumnos de Piglia. No trataríamos aquí de categorizar las prácticas de manera autónoma —estudiar a Piglia escritor separado del Piglia crítico o profesor,

² Esta práctica se analiza desde una vertiente más sociológica que, según los postulados de Jérôme Meizoz y Dominique Mangueneau, entiende como proyecto autorial el resultado de una serie de posturas y posicionamientos del autor a lo largo de su trayectoria y que se pueden rastrear tanto en su obra a nivel discursivo como en otras manifestaciones sociales que «intervienen en el proceso de producción, difusión y legitimación de la práctica literaria» (Zapata 2011: 48). Según Zapata habría tres movimientos inseparables que debemos atender: 1) los modos de inscripción de la presencia autorial en sus textos; 2) las situaciones de enunciación de dichos discursos en cuanto que manifestaciones de una posición particular dentro del campo literario; y 3) la recepción y modos de circulación de estos. Al respecto, hay dos estudios sobresalientes que analizan el proyecto autorial de Piglia, motivo por el cual voy a focalizar este ensayo en las prácticas de escritura, pero siempre teniendo en cuenta las sinergias que se producen con el resto de prácticas. Me refiero al artículo «El gesto Borges en Piglia» (2020) de Ana Gallego Cuiñas, donde analiza algunas de las operaciones estratégicas de Piglia, vinculándolo al mapa de la literatura mundial y, sobre todo, al reciente estudio titulado *Una trama familiar: (auto)figuración y campo literario en Argentina (siglos XX-XXI)* (2021), donde el crítico José M. González Álvarez de forma muy aguda analiza cómo y en qué medida autores como Piglia, entre otros, logran imponer una imagen de sí a las instancias de legitimación del campo, cómo estas lo articulan y de qué modo hacen circular el capital simbólico con un objetivo estratégico.

por ejemplo—, sino de ponerlas en diálogo y ver cómo las dinámicas que se establecen entre ellas desestabilizan las jerarquías y generan nuevos parámetros para estudiar la historia literaria. Busco, por tanto, poner de relieve la complejidad de un proyecto ficcional que traspasa los límites de la escritura.³

En Piglia, rastreamos el origen de lo político en sus contribuciones a las revistas culturales y literarias de los años sesenta y setenta. Entonces, centraré mi análisis en tres artículos de tres revistas distintas de la época que nos permiten ver ciertas estrategias y mecanismos narrativos en el autor: *Literatura y Sociedad* (1965), *Los Libros* (1969-1976) y *Punto de Vista* (1978-2008). En el contexto de una larga década (Gilman 2003), la posibilidad de escribir era concebida como una nueva *práctica militante* y las revistas estaban vinculadas a grupos de nuevos intelectuales de izquierda que circulaban fuera de las universidades, alrededor de bares, librerías o editoriales que marcaron la política del momento, constituyendo *formaciones* —por aplicar el término de Raymond Williams (1977)— que eran amistades forjadas por el sentimiento político, pero, sobre todo, por un lenguaje común: *el lenguaje del marxismo* fundado por una *nueva izquierda* que buscaba conformar nuevas líneas político-culturales, ligadas a la revolución social y la vanguardia intelectual.

«Nuestra historia llevó al límite la noción de responsabilidad civil del intelectual» (1965: 1), escribe Piglia, y en el seno de estas circunstancias las revistas giraban en torno a dos debates centrales: primero, la condición y responsabilidad del escritor y el intelectual argentino y, en segundo lugar, la simbiosis entre política y literatura que caracterizó aquellos años. A partir de los sesenta se incorporaron dos modelos distintos de escritor: por un lado, los intelectuales franceses Jean-Paul Sartre y Simone de Beauvoir, los cuales instauraron la idea de compromiso que difundió con fuerza y eficacia la revista *Contorno*, dirigida por los hermanos David e Ismael Viñas. Por otro

³ Realicé un desarrollo más exhaustivo de estas prácticas en mi tesis doctoral *Ricardo Piglia: escritor, profesor y diarista. Una historia de la educación literaria como novela*, Universidad de Almería (2018). Una versión revisada de dicha tesis será publicada en la Editorial de la Universidad de Sevilla bajo el título *La experiencia de la forma. Ricardo Piglia entre prácticas de intervención cultural* (2024; en prensa). Como indico en la nota anterior, en este artículo, por falta de extensión, me centro especialmente en su participación como crítico en las revistas culturales de los años sesenta y setenta, indicando vectores que se disparan hacia otras prácticas culturales.

lado, el modelo de escritor profesional que persigue la eficacia técnica, que se cifraba en las figuras de William Faulkner y Ernest Hemingway. Este último fue fortalecido gracias al estructuralismo, que centraba todo su interés en la construcción del texto literario. De este cruce entre el compromiso de Sartre y la estética de Hemingway, se deriva esa dicotomía entre estética y política que dominarán los debates más intensos de las décadas posteriores, donde la primacía de la política va anulando poco a poco el resto de campos hasta convertirse —en palabras de José Luis de Diego— en una «suerte de hermenéutica privilegiada desde donde se miran y se leen no solo las actividades específicas como la literatura, sino también actitudes personales, proyectos de vida; [...] pues la política desplaza a la ética» (2001: 29).

LITERATURA Y SOCIEDAD (1965)

En ese marco, Piglia y Sergio Camarda publican en octubre de 1965 el primer y único número de *Literatura y Sociedad*. En él, Piglia redacta una extensa presentación sobre los objetivos de la revista describiendo el papel del intelectual en la situación política del momento. Ya desde el título se señala la tensión del debate: literatura y sociedad, estética y política, cultura y revolución. Suscribiendo casi literalmente el discurso sartreano, escribe Piglia: «En Argentina, en 1955, los intelectuales de izquierda somos inofensivos. Dispersos, cada tanto enfrentados en disputas retóricas, dulcemente encariñados con nuestras “capillas”, ejercemos una cuidadosa inoperancia» (1965: 1). Una inoperancia causada por el divorcio existencial entre la clase obrera —en su mayoría peronista— y los intelectuales marxistas, lo que provoca un sentimiento de culpa ante la toma de conciencia de su ineficacia política en cuanto intelectual pequeñoburgués. Continúa Piglia: «Unidos al mundo burgués por nuestras costumbres y a la clase obrera por nuestra ideología, no pertenecemos verdaderamente ni a una ni a otra» (1). El hipotexto se hace evidente: el impacto que había producido en 1957 en Argentina la traducción de *Qu'est-ce que la littérature?* de Sartre por parte de Aurora Bernárdez venía a plantear una serie de problemáticas sobre la responsabilidad del escritor que caía como un guante en el contexto argentino de aquellos años: la función social de la literatura, la literatura como un espacio de lucha de clases, la responsabilidad del hombre arraigado en la colectividad, la de-

nuncia al ojo de medusa de la crítica, las preguntas sobre qué escribir y para quién y, sobre todo, la preocupación sartreana por encontrar un público y su actitud frente a los medios de comunicación. Inspirado por la mirada de Sartre, Piglia propone en este texto la conversión del intelectual político en revolucionario y, para ello, será necesario que este reniegue de su condición de pequeñoburgués y se integre en el proletariado, la única clase que puede llevar a cabo la revolución. Una vez autodenominados revolucionarios pueden instituirse también en intelectuales políticos, como *portavoces* del proletariado. Así, destaca Piglia:

Si la historia se me escapa —decía Sartre— la razón no es que yo no la haga: es que la hacen otros también. [...] La ausencia de la vanguardia revolucionaria es la causa de nuestra inoperancia de acuerdo. Pero es, al mismo tiempo, su resultado. Reducidos a la actividad ideológica no tendemos a reproducir la realidad como es, sino como tendría que ser. [...] Se trata, en cambio, de encontrar el sentido que nuestros actos tienen en la Historia. En este imprescindible reconocimiento nace la posibilidad de hacer efectiva una acción: en esta toma de conciencia activa se borra la «ideología» y se estructura la actividad revolucionaria (6).

Ahora bien, Piglia trata de distanciarse de la interpretación más radical del texto sartreano en el que la palabra *revolucionario* nos hace pensar en una política de lucha armada para colocar su interpretación a favor de las letras como arma. De ahí la cita falsa de Marx que abre el artículo: «El mundo no corre ningún peligro si no se arremete contra él con otras armas que no sean los libros» (1965: 1). «Para nosotros —Piglia *dixit*—, la literatura es otra cosa: no queremos hundirla en lo inmediato, pero tampoco queremos otorgarle poderes mágicos. Ni es con la literatura (únicamente) como vamos a transformar el mundo. Vamos a cambiarlo *también* con ella. Es necesario estar atento, desechar la tentación de la irresponsabilidad» (11; énfasis en el original). Por eso, a pesar de la clara impronta sartreana —«Todos los escritores de origen burgués han conocido la tentación de la irresponsabilidad» (1957), escribió Sartre—, Piglia reflexiona sobre un discurso que consolidó la polarización estética y política y ve en la vanguardia una solución para desactivar una política explícita de lo literario mismo y superar esa falsa conciencia.

Publicar una revista literaria supone asumir una responsabilidad: resolver esta problemática *también* en la literatura. No solo en el sentido último de Sartre: ir de la literatura entendida como algo sagrado a la acción sin dejar de ser intelectual. Sino entendiendo a la literatura como un elemento más del proceso de desmitificación y toma de conciencia. [...] Un modo de *significar* (y no de reflejar), de *iluminar la realidad* a través de una praxis específica, que tiene estructuras propias, que no toleran la intervención exterior (9; énfasis en el original).

Después señala la confusión de la crítica al no haber entendido que no importan las ideas políticas del autor, su ideología, sino el modo en que este hace ver («ilumina») en su literatura los conflictos de la sociedad, señalando el caso Borges por primera vez como una literatura que evidencia la tensión entre la vida y la política, a pesar de la concepción del mundo del escritor.

El dilema estaba entonces planteado en esta introducción de la revista *Literatura y Sociedad*, pero en 1965 no propuso una alternativa, como nos hizo creer años más tarde el autor cuando afirmaba en *Crítica y ficción* que «La revista era un intento de intervenir en el debate de la izquierda, enfrentar la tradición de Lukács y el realismo, empezar a hacer entrar los problemas que planteaban Brecht, Benjamin, la tradición de la vanguardia rusa de los años 20, Tretiakov, Tiniánov, Lissitzky» (2001: 92). Si bien es cierto que la revista se presenta como un aparato teórico formado por los textos de Sartre, Lukács, Della Volpe, Goldmann, Salinari, Pavese y Lefebvre, esta abre con un texto de Sartre, lo que prueba que no ha encontrado todavía una metodología clara para solventar la reiterada dicotomía. Porque Piglia no menciona a Brecht ni a Benjamin en la introducción, ni los incluye en el cuerpo de la revista. Si rastreamos en *Los diarios de Emilio Renzi* las primeras lecturas de ambos teóricos, podemos cerciorarnos de que no leyó a Benjamin ni a Brecht hasta el año 1969.⁴ Por tanto, advertimos cómo Piglia años más tarde desplaza estratégicamente a Sartre como su referente ideológico, borra sus huellas

⁴ Leemos en sus diarios de 1969: «Miércoles 4 [...] Leyendo el extraordinario trabajo de Walter Benjamin, “La obra de arte en la época de la revolución mecánica”, se me confirman ciertas intuiciones sobre el estado actual de la literatura. La clave, más que el mercado (que en la Argentina no existe), son los medios de masas. Sabato y Cortázar amplían su público gracias a *Primera Plana* y a *Siete Días*. Podría escribir algo sobre esto para la revista a la tarde si soy capaz de dejar la mañana libre para la novela.» (2016: 143) y «Lunes 7 [...] He leído a Brecht

desde una lectura presente que modifica y reescribe su lectura del pasado, pues en una nota de *Los diarios* (2015) sostiene la sospechosa afirmación de que la revista quería oponerse a la noción de *literatura comprometida* porque arrastra con una postura individualista (2015: 205). De ahí que tanto en su ensayo «Tres propuestas para el próximo milenio (y cinco dificultades)» (2009) como en su conocido y afamado curso *Las tres vanguardias* (2017) anuncie a Calvino como autor del interrogante «¿qué será la literatura?» con el objetivo de despolitizar la pregunta de Sartre —central en la introducción de la revista— «¿qué es la literatura?». Piglia opaca *a posteriori* el verdadero telón de fondo de un debate que todavía sigue palpitante en sus textos, empleando, para ello, la estrategia del desplazamiento como eficacia estilística para cruzar lo estético y lo político: Calvino y Sartre.⁵ De forma que a veces

y a Hemingway, pero sobre todo me escapo del exceso melodramático de mi familia, donde todo es sentimental, emotivo y trágico» (133).

⁵ La propuesta de Sartre resultó demasiado limitada para el proyecto de Piglia, cuyo objetivo ha sido construir una historia de la novela argentina en un contexto internacional y superar, así, su situación de asincronía y desajuste con respecto a las grandes tradiciones europeas (Fernández Cobo 2023). Años más tarde encontraría en la figura de Calvino a un escritor comprometido para quien la política puede poner en peligro a la literatura. En 1947 Calvino se plantea la misma problemática que Piglia expone en la introducción a *Literatura y Sociedad*. En una carta del 12 de septiembre, escribe a Elio Vittorini: «Te mando una nota mía sobre Hemingway donde creo que se dice algo que no se había dicho hasta ahora. Cosas que habría que tratar con menos superficialidad, lo sé; hace mucho que quisiera escribir un largo ensayo que partiría del punto central de estas notas, donde se habla de Hemingway, Malraux y Koestler; pero sería más vasto, abarcaría también a Sartre, y quizá también a ti, remontaría más atrás, desde el momento en que empieza a plantearse el problema de la responsabilidad del hombre frente a la Historia, problema que es hoy realmente nuestro. Y aclarar por este camino los términos “crisis”, “decadencia” y “revolución” y llegar a enunciar una moral del compromiso, una libertad en la responsabilidad que me parecen la única moral, la única libertad posibles» (2014: 23). Pero fue el 25 de febrero de 1976, cuando leyó una conferencia titulada «Usos políticos correctos y equivocados de la literatura», donde Calvino expuso su posición al respecto de la autonomización de la literatura y la función del escritor en la sociedad, señalando *grosso modo* que toda ficción es política y que la política es ficción: «Cuando los políticos y los politizados se interesan demasiado por la literatura es mala señal —mala señal sobre todo para la literatura—, porque es entonces cuando la literatura está en mayor peligro. Pero es mala señal también cuando no quieren saber de ella —y esto les sucede tanto a los hombres políticos burgueses más tradicionalmente obtusos como a los revolucionarios más ideologizantes—, mala señal sobre todo para ellos, porque demuestran tenerle miedo a

encontramos que Piglia despolitiza lo politizado y, en otras ocasiones, politiza lo despolitizado, como se ejemplifica en la cita de Faulkner que abre su novela *El camino de Ida* (2013): «porque el que puede actuar, actúa. Y el que no puede y sufre profundamente por no poder actuar, ese, escribe». Pues también Sartre escribió: «El escritor mientras actúe, sobrevivirá». Faulkner y Sartre: estética y política. El dilema quedaba resuelto desde un desplazamiento de posición ideológica.

LOS LIBROS (1969-1976)

La revista *Los Libros* surge el 1 de junio de 1969 dirigida por Héctor Schmucler y un joven Ricardo Piglia que prefirió que su nombre quedara en la sombra. El consejo editorial de la revista estaba formado por toda la generación posterior a *Contorno*, de la que buscaban distanciarse: Beatriz Sarlo, Germán García, Josefina Ludmer, Oscar Terán, Ernesto Laclau, Jorge Rivera, Eduardo Romano, Juan Carlos Portantiero, Nicolás Rosa, Oscar del Barco, entre otros. Como vemos, se trata de algunos nombres que ocuparán un lugar central a partir de la democracia. En líneas generales, la revista tenía el propósito de «llenar un vacío» (*Los Libros*, 1: 3), es decir, de crear un espacio nuevo, especialmente en el ámbito de la crítica literaria, que planteaba una nueva modernidad incorporando las teorías del estructuralismo francés y especialmente de teóricos como Roland Barthes, Jacques Lacan y Lévi-Strauss. La formación en torno a *Los Libros* realizó un importante trabajo colectivo que consistió en construir una nueva crítica con una metodología rigurosa preocupada por la elaboración formal de la escritura, la materialidad del lenguaje, la especificidad de lo literario y la ideología del propio discurso. Con ello, denunciaban los modos realistas de representación y la problemática ya no era estética ni política, sino que se había desplazado hacia la estética realista y sus alternativas posibles, ya que en Argentina la literatura tiene desde sus

todo uso del lenguaje que ponga en cuestión la certeza de su lenguaje» (2013: 340). Como observación final, es interesante para comprender la relación Piglia-Calvino señalar que este último concluye su conferencia afirmando que el único modo para que el escritor burgués no se deje arrastrar por la culpa es inventar un nuevo *modo de ser*. Idea que, por supuesto, Piglia exagera en su obra hasta el extremo de regalarle su vida a un personaje de ficción.

orígenes, como sabemos, un sentido político inmanente. El objetivo de fondo era hacer ver la falsedad de toda forma de politización que se amparaba en esa dicotomía burguesa entre cultura y política, pues lo político está —según la formación— en lo concreto del lenguaje, en sus usos y, sobre todo, en sus silencios. Así, argumenta Piglia: «si el político triunfa donde fracasa el artista podemos decir que en la Argentina del siglo xx la literatura solo logra existir donde fracasa la política. De hecho, en el eclipse político y la derrota están el origen de las escrituras fundadoras de la literatura argentina» (1998: 21). La polarización entre vanguardia estética y política adopta en *Los Libros* un debate que debía resolverse dentro del propio discurso crítico (Diego 2001), no recurriendo a los modelos, sino interrogando a las obras mismas (desde dónde se lee, contra quién y para quién). Y para ello, en palabras de Nicolás Rosa, era necesario acercarse a «lo concreto real de la obra (hecho de palabras) con un instrumento científico» (1969: 4). Trabajar la obra —señaló Josefina Ludmer— «desde adentro y con el material mismo de la obra, de un modo que no podría aplicarse a ninguna otra» (1970: 5), mostrando cómo se produce la significación. Otra de las características importantes de la revista fue la crítica de control que practicaban sus colaboradores, en la que eran al mismo tiempo sujeto y objeto de un discurso crítico hilado por una red de intervenciones (Diego, 2010: 412). Así también lo había definido Piglia en su diario de 1969: «estamos en la época de la crítica de la crítica crítica» (2016: 143).

En el marco de esta nueva crítica debemos leer el artículo de Piglia titulado «Mao Tse-Tung. Práctica estética y lucha de clases», publicado en el número 25 (marzo 1972) y donde une estratégicamente a Mao y Brecht. Por esos años el joven Piglia, con apenas treinta y un años formaba parte del Partido Vanguardia Comunista y veía en el pensamiento de Mao Tse-Tung (análogo a Brecht) la mejor alternativa posible para resolver la tensión entre lo que en aquellos años representaba la estética (los escritores del *boom*) y la política (generación de *Contorno*). El pensamiento maoísta le aportaba a Piglia las claves fundamentales del escritor de izquierda para pensar en el futuro de la literatura, «¿Para quién escribir? ¿Desde dónde? ¿Quién nos puede leer?» (1972: 22). En definitiva, la preocupación en el origen sartreana del público, pues entiende que este y no el escritor es el que decide la significación de la obra. «El pueblo es a la vez lector/escritor del gran texto

común, espejo verbal donde se exhibe la revolución cultural proletaria como actividad signifiante» (23). Entonces, si las clases dominantes controlan la propiedad de los códigos de lectura, la lucha revolucionaria está en los usos sociales de la significación. Por tanto, en el lenguaje. Y un lenguaje nuevo —ligado a nuevos circuitos de comunicación— es capaz de crear también un público nuevo.

Según Piglia, el primer paso para superar el problema del realismo estaba en definir la producción artística como respuesta específica a la demanda social que nace de la lucha de clases y en contra de una metafísica de la creación. Porque —escribe Piglia citando a Brecht— «si el producto se emancipa de la producción se borran las huellas de su origen» (22). Se trata entonces de pensar la literatura como sistemas de relaciones dentro de modos específicos de producción, circulación, distribución y consumo.

Mao funda una teoría del arte que permite descubrir sus enlaces con el resto de las prácticas sociales y decidir su eficacia revolucionaria. Así, no juzgaremos a los escritores por sus declaraciones sino por el efecto que sus actividades tienen sobre las masas de la sociedad... Mao desacredita todo voluntarismo del sujeto (a la manera del compromiso sartreano) y echa las bases de una definición de las relaciones entre literatura y revolución en términos de una práctica específica que mantiene con la ideología y con la política lazos propios en el interior de la estructura social (23).

De este modo, en 1972, siete años después de su introducción de *Literatura y Sociedad* (1965), Piglia plantea —ahora sí— una alternativa concreta a la teoría del compromiso que disolvía la práctica estética en la militancia y, también, una alternativa a la estética stalinista que había cristalizado en el interior del movimiento comunista. Pero en 1972 en Argentina estos dilemas parecían estar resueltos, puesto que ya se rechazaba el realismo socialista. Entonces, contra quién lee Piglia: por un lado, podemos afirmar, contra la generación precedente —el grupo *Contorno*— y, por otro lado, contra el realismo crítico, fantástico y maravilloso del *boom*, que perpetuaba una identidad latinoamericana con la que no se alineaba, como también ha sabido ver Gallego Cuiñas (2019). Por ese motivo, manifiesta Piglia en su diario de 1969: «Está claro que para sobrevivir al *boom* hay que mantenerse apartado. Quedarse quieto, escribir relatos a contramano de la expansión que lidera

la literatura latinoamericana actual... esperar. Menos es más. El que pueda mantener la calma en medio de esta avalancha llegará más lejos, sin quemarse en el camino. Habrá que ver» (2016: 106). Entre los escritores del *boom* y los sartreanos de *Contorno*, Piglia habría encontrado un lugar para una nueva generación de jóvenes que se hallaban huérfanos de modelos literarios; un lugar que superaba el dilema y los colocaba en diálogo con la literatura contemporánea.⁶ La formación en torno a *Los Libros* buscaba un espacio propio y Piglia encuentra en el concepto de «fuerza estética de producción» de Brecht un modo de pensar la eficacia estética como efecto social; es decir, pensar las técnicas literarias como maniobras de intervención política para construir un arte de vanguardia que no traicione la ideología en beneficio de la estética, sino que la haga visible y la exhiba como un momento material de la producción estética. Como ha señalado en «Tres propuestas para el próximo milenio (y cinco dificultades)» (2009), es en la claridad y en el efecto de verdad donde se encuentran la eficacia estética y política: dos mecanismos literarios alejados del estilo del llamado *boom* literario.

PUNTO DE VISTA (1978-2008)

El último artículo sobre el que me gustaría señalar algunas operaciones estratégicas para la configuración de su poética en relación con la dicotomía estética y política es «Notas sobre *Facundo*», publicado en el número 6 de la revista *Punto de Vista* (marzo-junio 1980), y que años más tarde publica en una versión más desarrollada bajo el título «Sarmiento escritor» (1998). *Punto de Vista. Revista Cultural* fue fundada en 1977 durante el Proceso de Reorganización Nacional por Beatriz Sarlo, Carlos Altamirano y el propio Piglia en medio de un clima de violencia extrema hacia los intelectuales de izquierda. Como revista cultural, pretendió construir su propia genealogía de la tradición argentina estableciendo un puente entre la cultura local y la cultura universal, marcando dos líneas bien diferenciadas: por un lado, el

⁶ Sostiene en su diario de 1969: «¿Cómo estar en el presente? ¿Cómo llegar a ser contemporáneo de nuestros contemporáneos? Nosotros hemos resuelto ese dilema: Saer o Puig o yo mismo estamos en diálogo directo con la literatura contemporánea y, para decirlo con una metáfora, a su altura» (2016: 27).

eje local-extranjero a través de la actualización e incorporación de un marco teórico de la historia cultural inglesa (especialmente Raymond Williams y Richard Hoggart) —realizando un movimiento de afuera adentro—. Y, por otro lado, el eje tradición-vanguardia, en donde se analizaba la cultura argentina a través de dos figuras centrales: Sarmiento y Borges —a la inversa, llevando a cabo un movimiento de dentro afuera— (Patiño 1997; Fernández Cobo 2022). De esta manera, el andamiaje teórico extranjero dialoga con la práctica literaria a través de dos poéticas distintas y, al mismo tiempo, análogas, las cuales consiguen redefinir el canon de la tradición argentina. La revista tomó como línea ideológica principal el procedimiento sarmientino de transformar las ideas europeas para que se adapten a la realidad nacional. En este sentido, el artículo de Piglia fue trascendental para la revista, puesto que inauguró una lectura nueva de Sarmiento en la que la cita apócrifa y la traducción lo une directamente con la producción de Borges. En «Notas sobre *Facundo*» Piglia apela al modo en que Sarmiento traduce la frase que abre *Facundo*: «On ne tue point les idées» se transforma en «A los hombres se los degüella, a las ideas no». «En el proceso de traducción —dice Piglia— la frase se nacionaliza y pasa a ser, de hecho, un texto de Sarmiento» (1980: 16). Así, Sarmiento y después Borges son los escritores que marcan la tradición izquierdista de la revista, lo que les permitía hacer una relectura de Borges por la izquierda que desplazó a Cortázar del lugar dominante que había tenido durante los años sesenta (Pagni 1994). Tanto Sarmiento como Borges llevan a la práctica literaria el juego del manejo irreverente de la cultura europea. Tal es así —afirma Piglia— que la literatura argentina se inaugura con una cita en francés que marca la oposición entre civilización y barbarie condensada «en el contraste entre quienes pueden y quienes no pueden leer esa frase (que es una cita) escrita en otro idioma» (1980: 15). Y añade: «Gesto profético, encierra una retórica y un programa: que esa diferencia se haya puesto en el manejo del francés define una de las claves de literatura argentina» (15). El francés, la lengua de la civilización y los ilustrados del XVIII, corroída en su traducción por la barbarie, que hace un «uso [...] salvaje de la cultura» (17) al utilizar una cita errónea, falsamente atribuida a Fortoul, cuando fue realmente tomada de Diderot —«*No se fusilan ni degüellan las ideas*» (17; énfasis en el original).

A su vez, el propio artículo de Piglia también encierra, como él mismo afirma sobre Sarmiento, un gesto profético, ya que señala la técnica de la

analogía como el mecanismo que mejor define el origen de la literatura argentina. Y escribe: «Para Sarmiento saber es descifrar el secreto de las analogías: la semejanza es la forma misteriosa, invisible que hace visible el sentido. La cultura funciona sobre todo como un repertorio de ejemplos que pueden ser usados como términos de la comparación» (17). *Mutatis mutandis*, Piglia proclama a un lector que descifre el sentido de los textos buscando el secreto que se esconde detrás de la comparación y semejanza que permiten «enlazar y asimilar situaciones, sociedades y épocas distintas» (18). «La analogía no hace más que probar una equivalencia secreta» (18), sostiene. Piglia, al igual que Sarmiento, termina su primer artículo crítico de relevancia en 1965 con una cita falsa de Marx —recordemos esas palabras de *Literatura y Sociedad*: «El mundo no corre ningún peligro si no se arremete contra él con otras armas que no sean los libros»—. Ambas citas podrían interpretarse como una única cita: «no se fusilan ni degüellan las ideas, nuestras auténticas armas son los libros». En ese gesto, Piglia se apropia también de la técnica de Sarmiento para construir un horizonte de sentido dentro de su propia poética. Con estas palabras sobre *Facundo* se ilumina la significación de su propia obra:

Los puntos de comparación pueden extenderse al infinito y cerrarse sobre sí mismos. Todo se parece a todo, pero a la vez se diferencia. Analogías encadenadas y vacías, fundadas en la semejanza y en la diferencia, se encuentra ahí un ejemplo de lo que podríamos llamar una forma figurada de la dialéctica. El misterio y la fascinación de las analogías irrealiza el texto y al mismo tiempo lo clausura. En este procedimiento, que es el fundamento de su ideología, debemos buscar la base para analizar el carácter literario de *Facundo* [y de la obra de Piglia, podríamos añadir] (18).

No sería nuevo afirmar que Piglia trabaja con analogías que le permiten hablar de otros cuando habla de sí mismo, puesto que ha sido una operación harta analizada por la crítica (Fornet 2007), pero sí es necesario señalar cuál era su posición de vanguardia: la misma mirada estrábica que define la tradición argentina desde Sarmiento. «Un ojo mira el pasado, el otro ojo está puesto en lo que vendrá» (1988: 22). Hay que leer el pasado para reactivarlo desde el presente. Lo hemos visto en estos tres artículos. Los problemas de la forma literaria del *Facundo*, dice Piglia, están instalados en la *y* del título: «La política tiende a que esa *y* sea leída como una *o*. La ficción se instala en la

conjunción. El libro está escrito en la frontera: situarse en ese límite es poder representar un mundo desde el otro» (1988: 26). *Civilización y barbarie*, pero también *literatura y política; crítica y ficción. Los diarios de Emilio Renzi* en los que Piglia regala su vida a un personaje de ficción y, por tanto, la totalidad de sus intervenciones y su obra leída como un gran proyecto ficcional, también se sitúan en la frontera. Sus diarios no son ni verdaderos ni falsos, pero al mismo tiempo se postulan como una verdad misma dentro de una concepción de la literatura en la que el desplazamiento y la manipulación son lícitos.

Pero ¿de qué manera se relaciona su escritura crítica con su práctica como escritor de ficción y profesor? En primer lugar, todas sus novelas tienen como telón de fondo el contexto argentino de los fervorosos años setenta. A través del símil y la metáfora mantiene un perpetuo diálogo con las polémicas surgidas en aquellas generaciones en las que, en palabras de Jorge Panesi, «hacer crítica es hacer política» (1985: 174). Y, por tanto, pueden leerse como un intento nostálgico de recuperar el tiempo pasado de aquellos años felices en los que las prácticas de todo un grupo resultaban intensas y agitadas. Es por eso por lo que para estudiar la obra de Piglia debemos acercarnos a su contexto de producción, en donde se explicitan las tensiones y contradicciones de orden cultural, social y político de toda una generación. El compromiso del intelectual y la literatura como arma, la preocupación por encontrar un público y el nuevo lenguaje del marxismo en el que lo político nunca debe ser nombrado son también los temas transcendentales de su ficción, en la que, además, representa de manera velada a la última generación de intelectuales revolucionarios argentinos o, como escribió en el prólogo de uno de sus diarios, los restos nostálgicos de una «cultura derrotada» (2017). Ante la desilusión presente, Piglia forja su propia utopía: «Volvería una y otra vez sobre esta época, pero narraría todo en tercera persona» (2016: 48), confiesa. También el personaje de Luna de la novela *Blanco nocturno*, ratifica:

Hacen política todo el tiempo, pero no se meten en política, cuando se meten en política es para tirar abajo a algún muñeco de nivel medio, intendentes, legisladores. No van más arriba. Como son héroes clandestinos, están siempre tentados de meterse ellos también pero jamás lo hacen porque si lo hacen están listos, se vuelven demasiado visibles (2010: 139).

La recuperación de aquellos años de acción colectiva por medio de la ficción es justamente el complot que Piglia construye. Porque el complot, en literatura, consiste en crear una ficción paranoica donde «nada vale por sí mismo» y todo tiene que ver con todo. En definitiva, analogías. Analogías que leemos en boca del comisario Croce de *Blanco nocturno* —«El conocimiento no es el develamiento de una esencia oculta sino un enlace, una relación, un parecido entre objetos visibles. Por eso solo puedo expresarme con metáforas» (2010: 243)— o en boca de Munk, en *El camino de Ida*, cuando le dice a Emilio Renzi que «somos muchos en este país» (2013: 283), refiriéndose a los grupos clandestinos, y este pensó al escuchar el plural de su afirmación: «Ya conocía ese lenguaje; un ejército invisible, una guerra secreta» (283). Se refería, podemos concluir con certeza, *al lenguaje del marxismo*: metáforas, analogías, elipsis y desplazamientos de referencias ideológicas.

En segundo lugar, se puede advertir cómo hacia el final de su vida Ricardo Piglia reescribe y reordena su obra en función de una construcción autorial en la que la figura del profesor gravita en el centro de la escena: la imagen de Piglia en la televisión pública argentina explicando los mecanismos de la narración de Borges, el cual aparece detrás del maestro proyectado como una gigantesca sombra, quedará para siempre grabada en la retina de sus espectadores; también sus últimas publicaciones —algunas de ellas póstumas— son transcripciones de varios cursos: *Las tres vanguardias* (2016), *Teoría de la prosa* (2019) y *Escenas de la novela argentina* (2022). Pero, sobre todo, es en publicaciones anteriores donde podemos rastrear la fuerte presencia de la clase de literatura como una especie de género literario. En el último tomo de *Los diarios*, subtulado «Un día en la vida», construye un relato que condensa la experiencia de lo que ha sido el transcurrir de un día cotidiano y feliz. Y nos dice: «Tenía que ser un día cualquiera, un día que pudiera reconstruir los momentos esenciales» (2017: 162). De todos los momentos que podría capturar para la eternidad, se detiene en una escena de lectura colectiva entre un profesor y sus estudiantes. Resulta significativo si tenemos en cuenta que *Los diarios* manifiestan un vasto trabajo solitario de un escritor que, encerrado en una habitación de hotel, lee contra otro o contra sí mismo. Pero cuando se trata de seleccionar aquellos momentos capaces de registrar lo que hacía, deseaba y pensaba, de entre todas sus prácticas —el crítico, el editor, el escritor, etc.—, el profesor y la lectura colectiva ocupan un espacio simbólico

y metonímico. Si algunos escritores han tematizado la crítica dentro de sus ficciones —pienso en Bolaño, por ejemplo—, Piglia ha tematizado la docencia, que es una forma especial de la crítica ligada al complot.

Igualmente, si ubicamos sus textos críticos en sus espacios concretos de producción, advertimos que tanto su *Antología personal* (2014) o *La forma inicial* (2015) corresponden a una hibridación de textos entre clases dictadas y narraciones ficcionales. Recordemos asimismo que su clásico artículo publicado en *Clarín* bajo el nombre «La ficción paranoica», corresponde, como él mismo señaló en la nota al pie, a la versión de una clase inaugural de un seminario dictado en la Universidad de Buenos Aires en 1991. También el diálogo Piglia-Saer de 1990, hoy publicado por Anagrama bajo el título *Por un relato futuro* (2015), son conversaciones realizadas en el contexto universitario. Piglia saca a relucir en la reescritura de su obra que no se puede pensar la docencia al margen de la experiencia del escritor. Así, cuando en 2015 se vuelve a publicar en Sexto Piso la famosa «Conversación en Princeton» —publicada originalmente en *Crítica y ficción* (2001)— dicha conversación se inicia con un fragmento inédito en el que su amigo, el profesor Arcadio Díaz Quiñones, le pregunta por sus prácticas docentes. Al respecto, responde Piglia:

En ese sentido, yo no diría que soy un crítico, en todo caso soy un escritor y un profesor, y en el cruce de esa doble práctica se produce una forma específica de la crítica literaria, un tipo particular de relación con la literatura que escriben los otros. Por eso, en toda mi experiencia como profesor, siempre he tendido a pensar en esta actividad como tal, no como algo subsidiario, sino como una suerte de laboratorio de prueba de hipótesis y de modos de leer y de investigaciones específicas, como un género diría (2015: 177-178).

CONCLUSIONES: HACIA UNA TEORÍA RELACIONAL DE LA LITERATURA

En el interior de todas estas prácticas sociales —de escritura, de mediación social y de enseñanza—, Piglia enuncia una teoría de la literatura implícita centrada en el lenguaje como acción. Desde su posición, la literatura plantea problemas —el autor, la ideología, la política, el objeto, la significación, etc.— que no pueden ser resueltos en el interior de una sola disciplina

totalizante y unitaria, sino en los usos mismos del lenguaje, y estos exceden cualquier marco de interpretación. Así, crea a través de la nostalgia por las formaciones de izquierda del pasado un ejército invisible y futuro. No me refiero únicamente a las alusiones a sus compañeros de generación que podemos encontrar, como se ha visto, también en su escritura de ficción, sino a su práctica como profesor y a la forma de la clase. La clase entendida como «una práctica microscópica y privada de esa forma conspirativa de lo social» (Piglia 2002: 44); la clase, en definitiva, como una comunidad interpretativa que representa la actitud vanguardista de la contrasociedad a la manera del grupo conspiratorio de *Los siete locos* de Roberto Arlt. Esta es su auténtica operación de vanguardia, pues «la vanguardia —escribe Piglia— no hace sino pensar aquellos espacios desde los cuales es posible construir la ilusión de una contrasociedad. La utopía no tiene otro sentido que el de la crítica al presente, la crítica a lo dado. Porque vanguardia quiere decir el que está adelante, en el sentido del que piensa más allá de una situación establecida» (2016: 222).

Siempre le interesó ver (o hacernos ver) de qué manera la ficción produce realidad; de qué manera se relaciona la realidad —y especialmente la sociedad y la política— con la ficción. Pero luego hay un gesto que provoca esa intervención, el gesto del crítico o el gesto del profesor de literatura que no solo sabe que la literatura interviene en la realidad, sino que se esfuerza por tematizar los modos en los que está la ficción en lo real y, desde esa consciencia, estimula, provoca e impone ciertos modos de leer: el suyo propio. Su literatura pasa por el acto performativo de dichas prácticas porque piensa la literatura no como una pieza de museo, sino —como he tratado de explicar a lo largo del ensayo— como referentes teóricos móviles, en constante dinamismo. Y ¿cómo hacerlo? ¿Qué forma literaria es la más idónea para transmitir la verdad? ¿Es posible narrar la vida en su dinamismo sin traicionarla, sin convertirla en una pieza de museo? Esta es la pregunta que en definitiva intenta resolver a lo largo de todo su proyecto ficcional y se trata, en síntesis, de un problema metodológico que ya se planteaba en la formación de *Los Libros y Punto de Vista*: lo que propondría Piglia (y su ejército invisible) es hacernos pensar mediante una escritura elíptica qué le preguntamos a un texto, dónde buscar los significados, cuál es el paradigma de sentido o sentidos, puesto que, citando a Ludmer, estos «no son individuales sino sociales y están ligados con moldes de interpretación [históricos]» (2017: 331). Y frente al

sentido, oponen la forma y el funcionamiento del texto, porque más allá del lenguaje —de ese salir del *yo*— lo que hay es una posibilidad de interacción que solo se aprende en el trato con los textos, en su uso y circulación. «Lo fundamental del proceso de producción no es tanto crear productos (en este caso “obras literarias”) sino producir el *sistema de relaciones*, los *vínculos sociales* que ordenan la estructura de significaciones dentro de la cual la obra se hace un lugar que la condiciona y la descifra» (Piglia 1972b: 7; énfasis mío).

Por otro lado, Piglia aboga por «una política de la interpretación» que implica una intervención activa en la cultura por parte del lector. El lector deviene otro elemento necesario que posibilita la utopía de su proyecto, pues es el lector quien lleva a cabo el complot a través de la interpretación, ya que, si el escritor produce relaciones, el lector produce sentido. Pero no un lector solitario, puesto que una interpretación aislada no puede modificar la realidad, se necesita de un grupo de lectores que construyan una nueva visión del mundo que pueda interferir sobre los discursos estatales y legitimarse: «Quiero decir hay que oponerse a la ilusión pequeño burguesa del “robinsonismo” que trata de definir la producción en términos individuales, haciendo del intelectual (de su compromiso, de su sinceridad) el escenario de la problemática. Descentrar esta cuestión y poner la lucha de clases en el centro del debate» (Piglia 1972b: 7).

Por todo ello, y al contrario de lo que han propuesto otros críticos como Premat (2021), el cual considera que Piglia privilegia su figura de autor sobre otras instancias, considero que lo importante no es el lector, ni la figura de autor, ni el texto, ni el contexto de producción. Muy al contrario, Piglia trabaja con la paradoja de posicionarse en el centro a través de las tres prácticas señaladas justamente para disolverlo; es decir, busca descentralizar cualquier elemento narratológico y conceptual de la historiografía literaria poniendo el foco en el sistema de relaciones que se produce durante la circulación material de la literatura. Y, como resultado, del mismo modo que una teoría literaria nos ayuda a reflexionar sobre la propia concepción de la literatura, una concepción de la literatura también puede producir una nueva teoría. Este es, sin duda, el caso de Ricardo Piglia, pues elabora con el arte de la espera un proyecto literario que estructura la forma de una vida y, al mismo tiempo, cimenta una teoría relacional de la literatura que lo coloca como un hacedor de una auténtica literatura menor, superando de manera estratégica

las cinco dificultades que tiene un escritor para decir la verdad señaladas por Brecht (Piglia 2009) y convirtiéndolas con lucidez extrema en sus tres maniobras para construir una literatura revolucionaria: Piglia tiene el valor de escribir la verdad, tiene la astucia de difundirla y la inteligencia de saber elegir a los destinatarios. «Ser menor —apuntaron Deleuze y Guattari— es la gloria de una literatura como esa, revolucionaria en el centro de toda literatura establecida» (2001: 33).

BIBLIOGRAFÍA

- CALVINO, Italo (2013): *Punto y aparte. Ensayos sobre literatura y sociedad*, trad. del italiano de Gabriela Sánchez Ferlosio, Madrid: Siruela.
- (2014): *Los libros de los otros. Correspondencia (1947-1981)*, trad. del italiano de Aurora Bernárdez, Madrid: Siruela.
- DELEUZE, Gilles y Félix GUATTARI (2001): *Kafka. Por una literatura menor*, trad. del francés de Jorge Aguilar Mora, Ciudad de México: Era.
- DIEGO, José Luis de (2001): *¿Quién de nosotros escribirá el Facundo? Intelectuales y escritores en Argentina (1970-1986)*, La Plata: Al Margen.
- ESTEBAN, Ángel (1992): *Literatura Hispanoamericana. Introducción y antología de textos*, Granada: Comares.
- FERNÁNDEZ COBO, Raquel (2018a): *Ricardo Piglia: escritor, profesor y diarista. Una historia de la educación literaria como novela*, Universidad de Almería [Tesis doctoral inédita].
- (2018b): «Piglia en los 60: los inicios de una poética futura (años de formación)», *Revista Chilena de Literatura*, 98 (noviembre), 183-207.
- (2022): «Ricardo Piglia en *Los Libros* y *Punto de Vista*. Un análisis de la crítica para comprender la ficción», *Revista Chilena de Literatura*, 104 (noviembre), 523-546.
- (2023): «Modernidades en disputa: de Piglia a Sarmiento. Operaciones críticas», *Versants. Revista Suiza de Literaturas Románicas*, 70 (3), 127-144. Disponible en línea: <<https://doi.org/10.22015/V.RSLR/70.3.9>> [Consulta: 24 de junio de 2024].
- FORNET, Jorge (2007): *El escritor y la tradición: Ricardo Piglia y la literatura argentina*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- GALLEGO CUIÑAS, Ana (2019): *Otros. Ricardo Piglia y la literatura mundial*, Madrid/ Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert.
- (2020): «El gesto Borges en Piglia», *Letras*, 81 (septiembre), 245-269.

- GILMAN, Claudia (2003): *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*, Buenos Aires: Siglo XXI.
- GONZÁLEZ ÁLVAREZ, José Manuel (2021): *Una trama familiar. (Auto)figuración y campo literario en Argentina (siglos XX-XXI)*, Madrid: Visor.
- LUDMER, Josefina (1970): «La literatura abierta al rigor», *Los Libros*, 9 (julio), 5.
- (2017): *Algunos problemas de teoría literaria. Clases 1985*, Buenos Aires: Paidós.
- PAGNI, Andrea (1994): «Relecturas de Borges y *Sur* por la izquierda intelectual argentina desde los años ochenta: el caso de *Punto de Vista*», en *Actas del VII Congreso Nacional de Literatura Argentina*, Tucumán: Universidad Nacional de Tucumán, 459-465.
- PANESI, Jorge (1985): «La crítica argentina y el discurso de la dependencia», *Filología* («Homenaje a Pedro Henríquez Ureña»), XX, 171-195.
- PATIÑO, Roxana (1997): «Intelectuales en transición: las revistas culturales argentinas (1981-1987)», *Cuadernos de Recienvenido*, 4, 5-34.
- PIGLIA, Ricardo (1965): «Literatura y sociedad» (presentación), *Literatura y Sociedad*, 1 (octubre-diciembre), 1-12.
- (1972a): «Mao Tse-Tung, práctica estética y lucha de clases», *Los Libros*, 25 (marzo), 22-25.
- (1972b): «Hacia la crítica» (encuesta), *Los Libros*, 28 (septiembre), 6-7.
- (1980): «Notas sobre *Facundo*», *Punto de Vista*, 8 (marzo-junio), 15-18.
- (1998): «Sarmiento escritor», *Filología*, 31, 19-34.
- (2001): *Crítica y ficción*, Barcelona: Anagrama.
- (2002): «Ironía y complot», en AA. VV., *La ironía en la narrativa hispánica contemporánea. Actas del Simposio Internacional sobre Narrativa Hispánica Contemporánea*, Puerto de Santa María: Fundación Luis Goytisolo, 43-56.
- (2009): «Tres propuestas para el próximo milenio (y cinco dificultades)», *Pasajes. Revista de Pensamiento Contemporáneo*, 28, 81-93.
- (2010): *Blanco nocturno*, Barcelona: Anagrama.
- (2013): *El camino de Ida*, Barcelona: Anagrama.
- (2015a): *Los diarios de Emilio Renzi. Años de formación*, Barcelona: Anagrama.
- (2015b): *La forma inicial. Conversación en Princeton*, Madrid: Sexto Piso.
- (2016): *Los diarios de Emilio Renzi. Los años felices*, Barcelona: Anagrama.
- (2017): *Los diarios de Emilio Renzi. Un día en la vida*, Barcelona: Anagrama.
- PREMAT, Julio (2021): *¿Qué será la vanguardia? Utopías y nostalgias en la literatura contemporánea*, Rosario: Beatriz Viterbo, 2021.
- ROSA, Nicolás (1969): «La crítica como metáfora», *Los Libros*, 2 (agosto), 4.
- SAMOZA, Patricia y Elena VINELLI (2011): «Para una historia de *Los Libros*», *Los Libros*, 9-19.

- SARTRE, Jean-Paul (1962): *¿Qué es la literatura?*, trad. del francés de Aurora Bernárdez, Buenos Aires: Losada.
- WILLIAMS, Raymond (1977): *Marxismo y literatura*, trad. del inglés de Pablo di Maso, Barcelona: Península.
- ZAPATA, Juan (2011): «Muerte y resurrección del autor. Nuevas aproximaciones al estudio sociológico del autor», *Lingüística y Literatura*, 60, 35-58. Disponible en línea: <<https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/3943056.pdf>> [Consulta: 6 de diciembre de 2020].

SOBRE LAS Y LOS AUTORXS

BÉNÉDICTE VAUTHIER es catedrática de Literatura Española en la Universität Bern. Su investigación se centra en las literaturas hispánicas e historia de las ideas de los siglos XIX-XXI (de Menéndez Pelayo y los krausoinstitucionistas a Isaac Rosa, pasando por Unamuno, Valle-Inclán, Jarnés, Sánchez Ferlosio o Juan Goytisolo); en la teoría de la literatura y de la historia (círculo de Bajtin, Reinhart Koselleck); y en la teoría de la edición de manuscritos y textos modernos. De 2020 a 2024 ha dirigido el proyecto «Literatura problemática. Problemática sociodiscursiva de textos en prosa de la Modernidad española», subvencionado por el Fonds National Suisse (FNS/ SNF 100012_188957). Entre sus últimas publicaciones, destaca la dirección del volumen *Teoría(s) de la novela moderna en España. Revisión historiográfica* (2019), las reediciones de las biografías al «nuevo modo» de Benjamin Jarnés: *Castelar, hombre del Sinaí* (2021) y *Sor Patrocinio, la monja de las llagas* (2022), la primera edición en España de *Los encartelados* de Gonzalo Arias (2023), seguida de la publicación de *Cartas y circulares inéditas* (2024) del autor.

REBECA RODRÍGUEZ HOZ es doctora en Historia Contemporánea por la Universidad de Cantabria (2022). Es autora de una tesis titulada *Historias de la Segunda República española: la experiencia republicana en la historiografía y la novela (1937-2021)* (Premio Extraordinario Arte y Humanidades 2022), que ha dado lugar a la publicación de dos monografías: *¿Qué fue de la niña bonita? La experiencia republicana en la narrativa (1937-2021)* (2023) y *Lo que fue de la República... la experiencia republicana en la historiografía (1940-2021)* (2024). Ha sido investigadora postdoctoral en la Universität Bern (2022-2024) y colaboradora científica en el proyecto de

investigación «Literatura problemática. Problemática sociodiscursiva de textos en prosa de la Modernidad española» (FNS/ SNF 100012_188957), orientado a la revisión de la historiografía de las Modernidades político-literarias hispánicas a la luz de las herramientas epistemológicas y metodológicas albergadas en la obra de Reinhart Koselleck. En el marco de dicho proyecto, ha elaborado el estudio introductorio a *Cartas y circulares inéditas* de Gonzalo Arias (2024).

ADRIANA ABALO GÓMEZ es doctora en Estudios de la Literatura y de la Cultura por la Universidade de Santiago de Compostela (2019). Su área de investigación es la literatura española del siglo xx, con especial atención a la narrativa y el ensayo. En 2022 publicó una monografía en la que extracta a la vez que amplía los resultados de su investigación doctoral: *Una obra en marcha. Estudio crítico-genético y edición facsímil de los manuscritos de El Ruedo Ibérico de Valle-Inclán*. Es asimismo miembro del Grupo de Investigación Valle-Inclán de la Universidade de Santiago de Compostela (GIVIUS). De marzo de 2020 a febrero de 2024 ha sido investigadora postdoctoral en la Universität Bern, en el marco del proyecto «Literatura problemática. Problemática sociodiscursiva de textos modernos en prosa de la Modernidad española» (FNS/ SNF 100012_188957). En él se ha ocupado de evaluar la obra crítica y el posicionamiento de campo de Guillermo de Torre y de analizar la problemática del *engagement* en el marco de la Modernidad estética. Ha publicado los resultados de su investigación en revistas de proyección nacional e internacional como *Signa*, *Bulletin Hispanique*, *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, *Arbor* o *Creneida*.

GENEVIÈVE CHAMPEAU fue catedrática de Literatura Española Contemporánea en la Université Bordeaux Montaigne hasta 2011 y emérita hasta 2019. Sus publicaciones versan sobre novela española contemporánea y relatos de viaje. Es autora de *Les enjeux du réalisme dans le roman sous le franquisme* (1995) y editora científica de *Référence et autoréférence dans le roman espagnol contemporain* (1994), *Relatos de viajes contemporáneos por España y Portugal* (2004), *Relaciones transtéticas en la España contemporánea* (2011) y del monográfico «Viajar para contarlo», n.º 246-247 de la revista *Quimera* (2004). Es coeditora de *Le phénomène anthologique dans le monde ibérique contempo-*

rain (2000), *Nuevos derroteros de la narrativa española contemporánea* (2011) y del monográfico «Isaac Rosa», n.º 3 de *Narrativaplus* (2020; en línea).

JUAN HERRERO-SENÉS es profesor titular de Literatura Española en la University of Colorado Boulder. Sus principales áreas de investigación son las literaturas de vanguardia, la historia intelectual del modernismo europeo, los flujos de intercambio transnacional y la ciencia ficción temprana. En sus trabajos combina los enfoques metodológicos de la historia intelectual, la sociología del arte de Pierre Bourdieu, la teoría de redes y la labor de archivo. Es autor de los libros *La inocencia del devenir. La vida como obra de arte según F. Nietzsche y O. Wilde* (2002), *El nihilismo. Disolución y proliferación en la tardomodernidad* (2009) y *Mensajeros de un tiempo nuevo. Modernidad y nihilismo en la literatura de vanguardia (1918-1936)* (2014); asimismo es coeditor de *Avant-garde Critical Practices in Spain 1914–1936: The Challenge of Modernity* (2016). Además, ha publicado ediciones de obras de Benjamín Jarnés, Miguel de Unamuno, Edgar Neville, Lluís Montanyà y Miguel Pérez Ferrero, entre otros, y recientemente se ha encargado del volumen *Mundos al descubierto. Antología de la ciencia ficción española de la Edad de Plata 1898-1936* (2021).

SOFÍA GONZÁLEZ GÓMEZ es investigadora postdoctoral en el Instituto de Lengua y Literaturas Hispánicas de la Universität Bern, donde imparte clases de Literatura Española. Previamente trabajó como contratada FPU en el Centro de Ciencias Humanas y Sociales del CSIC y disfrutó de una beca Ernst Mach Grant Worldwide en la Universität Graz. Su trabajo doctoral ha sido reconocido con el Premio Tesis Relevante del CSIC, el Premio Sociedad de Condueños a la mejor tesis en la rama de Artes y Humanidades y el Premio Extraordinario de Doctorado (Universidad de Alcalá). Parte de su tesis se ha publicado en el libro *La vida por un periódico. Nicolás María de Urgoiti y El Sol* (2022). Su área de investigación se centra en la historia literaria y cultural del siglo xx en el ámbito hispánico. Ha publicado artículos en revistas como *Revista de Literatura*, *Hispanic Research Journal* y *Bulletin of Hispanic Studies*, entre otras, y coeditado, junto con Leoncio López-Ocón, *Día por día de mi calendario. Memorándum de la vida española en 1918*, de Manuel Machado (2019).

FERNANDO LARRAZ es profesor de Literatura Española en la Universidad de Alcalá. Ha sido profesor e investigador en universidades de Alemania, Reino Unido y España. Entre 2020 y 2022 fue becario de la Fundación Alexander von Humboldt. Su investigación se centra en la historia cultural del exilio republicano de 1939, la narrativa española contemporánea y la historia de la edición y la censura editorial. Es autor de las monografías *El monopolio de la palabra. El exilio intelectual en la España franquista* (2009), *Una historia transatlántica del libro. Relaciones editoriales entre España y América Latina (1936-1950)* (2010), *Max Aub y la historia literaria* (2014), *Letricidio español. Novela y censura durante el franquismo* (2014) y *Editores y editoriales del exilio republicano de 1939* (2018). Es miembro del Grupo de Estudios del Exilio Literario (GEXEL), de la Universidad Autónoma de Barcelona, y coordina el Grupo de Investigación en Literatura Contemporánea (GILCO), de la Universidad de Alcalá.

DOMINGO RÓDENAS DE MOYA es catedrático de Literatura Española y Literatura Hispanoamericana en la Facultad de Humanidades de la Universitat Pompeu Fabra de Barcelona y crítico literario en el suplemento *Babelia* de *El País*. Autor de los ensayos *Los espejos del novelista* (1998), *Travesías vanguardistas* (2009), *Vueltas sin regreso. Max Aub y Dionisio Ridruejo* (2018) y de las antologías de prosa vanguardista *Proceder a sabiendas* (1997), *Prosa del 27* (2000). Es coautor de *Derrota y restitución de la modernidad, 1939-2010* (2011), *El ensayo español. Siglo XX* (2009) y *Pensar por ensayos en la España del siglo XX* (2015). Entre sus estudios y ediciones figuran obras del grupo mexicano Contemporáneos (*Prosa*), de Miguel de Unamuno, Azorín, Ramón Gómez de la Serna, Benjamín Jarnés, Antonio Marichalar, Guillermo de Torre, Miguel Delibes, Carmen Laforet, Antonio Buero Vallejo, Javier Cercas y Luis Martín-Santos. En la actualidad, dirige la edición de sus *Obras completas* de la que acaba de salir el primer volumen de *Narrativa breve* (2024). Por otro lado, su última monografía es el ensayo biográfico *El orden del azar. Guillermo de Torre entre los Borges* (2023).

GUSTAVO GUERRERO es catedrático de Literatura y Cultura Hispanoamericanas Contemporáneas en CY Cergy Paris Université, y editor de la casa Gallimard para el área española, portuguesa y latinoamericana. Es autor de

varios libros de ensayo entre los que se destacan *Historia de un encargo. La catira de Camilo José Cela* (2008), XXXVI Premio Anagrama de Ensayo y *Paisajes en movimiento. Literatura y cambio cultural entre dos siglos* (2018). Recientemente ha coeditado con Gersende Camenen *La literatura latinoamericana en versión francesa* (2022); con Gesine Müller y Benjamin Loy, *World Editors Dynamics of Global Publishing and the Latin American Case between the Archive and the Digital Age* (2021); con Gesine Müller, Benjamin Loy y Jorge Locane, *Literatura latinoamericana mundial: dispositivos y disidencias* (2019). Fue profesor invitado de la Princeton University (2009 y 2010), Cornell (2014) y Bern (2015, 2018 y 2020). Actualmente dirige el proyecto «Mediación editorial, difusión y traducción de la literatura latinoamericana en Francia» (MEDET LAT) (ENS, París) y es codirector de los proyectos *Poetry in Notions: Online Critical Compendium of Lyric* (FNS, 2020-2024) y *Cultural Production: Literature and Cinema* de la Iniciativa de Excelencia Científica Paris-Seine (2021-2023).

FÉLIX TERRONES es docente de Literaturas y Culturas Hispanoamericanas en la Universität Bern. Su área de investigación es la literatura hispanoamericana de los siglos XX-XXI, en particular los géneros novelístico y ensayístico. Algunas publicaciones suyas abordan otras áreas literarias, en particular la francesa, así como los periodos decimonónico y colonial. Editor y antologador de la obra de Sebastián Salazar Bondy para la Biblioteca Ayacucho (Venezuela). Entre otras instituciones académicas, ha enseñado en la École normale supérieure (Ulm) y en SciencesPo Paris. En el ámbito cultural, contribuye regularmente con reseñas, artículos y columnas de opinión en medios como *La Jornada*, *Letras Libres* (México), *Quimera* (España), *Le Grand Continent* (Francia), entre otros. En tándem con el autor, tradujo la novela *Conquistadores* de Éric Vuillard, Premio Goncourt 2017. En 2024 presentará su tesis de habilitation, la cual lleva como título *Escritores ensayistas del siglo XXI: desplazamientos entre lo local/nacional y lo latinoamericano* (Universität Bern).

LUCA SCIALÒ es doctor en Humanidades por la Universitat Pompeu Fabra de Barcelona (2023). Doble graduado en Filosofía (Università degli Studi di Torino) y en Humanidades (Universitat Pompeu Fabra), ha finalizado su

formación predoctoral con un máster en Teoría de la Literatura y Literatura Comparada (Universitat de Barcelona). Su investigación se centra en el análisis del pensamiento literario de aquellos escritores que han protagonizado la transición cultural en España, prestando especial atención a su reflexión teórica acerca de la dinámica del proyecto creador, entendido a la manera de Bourdieu como el lugar en el que las contradicciones entre la necesidad intrínseca de la obra y las restricciones sociales se muestran con más intensidad. Integra el equipo del grupo de investigación consolidado sobre «Ensayo humanístico y prosa de ideas», y colabora en el proyecto titulado «La construcción de un campo literario predemocrático: Luis Martín-Santos y Juan Benet. Edición de la obra inédita y reevaluación» (PID2022-138966NB-I00), dirigido por Domingo Ródenas de Moya.

ANNICK LOUIS es catedrática en la Université de Franche-Comté, miembro del equipo pedagógico de la EHESS-Paris, del Institut Universitaire de France, y de la Academia Europea. Licenciada en Letras en la Universidad de Buenos Aires, hizo su tesis en la École des Hautes Études en Sciences Sociales-Paris (1995) y fue *Visiting Professor* en la Yale University (1999-2000) y becaria de la Fundación Alexander von Humboldt (2000-2002, 2010). Especialista de la obra de Jorge Luis Borges, de la literatura argentina e hispanoamericana y de teoría literaria, su trabajo actual se orienta hacia la epistemología de la literatura. Sus últimas publicaciones son *L'invention de Troie. Les vies rêvées de Heinrich Schliemann* (2020), *Sans objet. Pour une épistémologie de la discipline littéraire* (2021), publicado en español bajo el título de *Sin objeto. Por una epistemología de la disciplina literaria* (2022), y *Homo explorator. L'écriture non littéraire d'Arthur Rimbaud, Lucio V. Mansilla et Heinrich Schliemann* (2022). Actualmente termina un libro sobre la figura de autor construida por Jorge Luis Borges en los medios y otro sobre la literatura del siglo XXI que borrea las fronteras entre ficción y no ficción.

LUCIANA PÉREZ estudió Bibliotecología y Ciencia de la Información en la Universidad de Buenos Aires, y Lengua y Literaturas Hispánicas en la Universität Bern, de la que se graduó en 2023. Su tesina de máster abordó la poética desarrollada por Juan José Saer en *El río sin orillas*. Desde febrero de 2024 es doctoranda en el Instituto de Lengua y Literaturas Hispánicas y

miembro del Center for Global Studies de la Universität Bern. Su proyecto de tesis explora los vínculos entre las voces femeninas de la literatura argentina contemporánea y la literatura de lengua inglesa, centrándose en la representación de la violencia y el uso de subgéneros literarios tradicionalmente considerados como menores. Ha editado, junto con Bénédicte Vauthier, la correspondencia inédita entre el traductor e hispanista suizo Jacques Comincioli y Vicente Aleixandre (*Monteagudo*, 2022) y sola la del primero con Ángela Figuera Aymerich (*Creneida*, 2022).

RAQUEL FERNÁNDEZ COBO es licenciada en Filología Hispánica y doctora en Ciencias Humanas y Sociales (Universidad de Almería) con una tesis sobre literatura argentina titulada *Ricardo Piglia: escritor, profesor y diarista. Una historia de la Educación Literaria como novela* (Premio Extraordinario 2019). Es investigadora y docente de Didáctica de la Lengua y la Literatura en la misma universidad. Participa como investigadora asociada en el proyecto «Literatura problemática. Problemática sociodiscursiva de textos en prosa de la Modernidad española» (FNS/ SNF 100012_188957). Sus líneas de investigación se asocian, por un lado, a la educación literaria y, por otro, a la literatura latinoamericana. En concreto, ha profundizado en las relaciones entre literatura y política en la literatura argentina (siglos xx y xxi), la autoficción y los géneros del yo. Ha publicado artículos en revistas como *Signa*, *Revista de Occidente*, *Revista Chilena de Literatura*, *América sin Nombre*, etc. Es autora de las monografías tituladas *La experiencia de la forma. Ricardo Piglia entre prácticas de intervención cultural* (2024; en prensa) e *Imaginario literarios y culturales de América Latina: propuestas didácticas desde la multiculturalidad* (2024; en prensa).

Este libro propone una relectura crítica de las Modernidades político-estéticas hispanas (siglos XX-XXI) a partir de las herramientas que ofrecen la historia de los conceptos y las teorías de los tiempos históricos de Reinhart Koselleck. Se historizan, primero, el concepto de *engagement* y el contraconcepto de autonomía que, desde la publicación de *Qu'est-ce que la littérature?* (1947/1948) de Jean-Paul Sartre, sirvieron para encauzar el debate sobre la llamada Modernidad literaria, al tiempo que se rescata del olvido el concepto afín —y contraconcepto— de *responsabilidad* por el que abogó durante décadas Guillermo de Torre. A lo largo de doce capítulos, se arriba a distintas calas: momentos —de los felices veinte a las dictaduras y posdictaduras española y argentina— y figuras clave de los debates, que, durante la «edad de los extremos» y en ambas riberas del Atlántico, enfrentaron a escritoras y escritores en torno al binomio política y/o literatura... olvidándose, al parecer, de que con la entrada en la Modernidad, todo se había politizado a través del lenguaje.

BÉNEDICTE VAUTHIER es catedrática de Literatura Española en la Universität Bern. De 2020 a 2024 ha dirigido el proyecto «Literatura problemática. Problemática sociodiscursiva de textos en prosa de la Modernidad española» (Fonds National Suisse), del que este libro es fruto.

ADRIANA ABALO GÓMEZ es doctora en Estudios de la Literatura y de la Cultura por la Universidad de Santiago de Compostela (2019) con una tesis sobre Valle-Inclán. Ha sido colaboradora postdoctoral del mencionado proyecto.

RAQUEL FERNÁNDEZ COBO se doctoró con una tesis sobre Ricardo Piglia en la Universidad de Almería (2018), donde ejerce ahora su actividad docente e investigadora. Ha sido investigadora asociada en el proyecto «Literatura problemática».

u^b

UniBern | Forschungsstiftung
Berne University Research Foundation

**UNIVERSITÄT
BERN**

**IBEROAMERICANA
VERVUERT**

