

# 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 refiriendo 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.<sup>1</sup> 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 auténtico

---

<sup>1</sup> 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.<sup>2</sup>

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

---

<sup>2</sup> 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 Chapelá, *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 cuitas, 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 Arderíus, 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 dismantlar 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 recluidos 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.<sup>3</sup>

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

---

<sup>3</sup> 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 involuación 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.
- GULLÉN 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 «tournée» 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 vísperas. 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.