

INTRODUCCIÓN

Canon y compromiso son dos instancias que casan mal, y no ignoramos por ello el carácter en cierto modo provocador con el que, desde su mismo título, se presenta este libro a la comunidad lectora. Pues, en efecto, si las nociones convocadas resultan problemáticas en sí, no lo es menos la articulación que entre ambas proponemos. Sobre todo porque, como ya se ha dicho tantas veces, el uso del concepto de canon tiene, mal que nos pese, un antes y un después de 1994, fecha en la que Harold Bloom publica su polémico ensayo *El canon occidental*. El teórico norteamericano se erigía allí en defensor de un canon cuya única puerta de entrada es la originalidad y el poder intemporal de la estética, un canon depositario de los valores literarios de una cultura humanista al que había hecho tambalearse, en el ámbito de la universidad norteamericana, la que Bloom llamaba no sin acritud «Escuela del Resentimiento» –una quimérica agrupación de feministas, marxistas, neohistoricistas, deconstructivistas... y todos cuantos ejercen la crítica cultural–. Contra esta, y temiendo la conversión de las obras literarias en meros documentos sociales, históricos o ideológicos, Harold Bloom defendía con beligerancia la lectura estética de la literatura y exaltaba la relación íntima del lector con la obra, en virtud de una concepción de la estética como asunto individual más que social. Con lo que, si la reivindicación de criterios cerradamente estéticos suponía cuestionar la pertinencia de atender a los sentidos del texto en su contexto o a los significados históricos del poema (como si tal cosa implicara postergar su condición de *poema*), circunscribir al acto solitario de la lectura cualquier posible efecto de la literatura equivalía a «sustraerla a la esfera de lo colectivo» y «de los valores públicos»¹.

1. Enric Sullà, «El debate sobre el canon literario», en Enric Sullà (ed.), *El canon literario*, Madrid, Arco/Libros, 1998, p. 28.

Subyace bajo todo ello, así como bajo la postulación de Bloom de la absoluta inutilidad del arte, el divorcio taxativo entre estética y sociedad o ideología, lo que cierra, de entrada, toda posibilidad a un canon del compromiso; pues la «fuerza estética», sostiene Bloom, es el único fundamento de un canon occidental que en ningún caso puede atender a un «objetivo social»². Pareciera, así, que el componente ideológico o las *buenas intenciones* sociales o políticas estuvieran por fuerza reñidos con la excelencia estética e impedirían por tanto a un texto o autor convertirse en canónicos; o, dicho de otro modo, no cabe pensar en autores canónicos que amalgamen ambos componentes o valores.

No es que las premisas de Bloom y su defensa de un canon cerrado a partir de criterios puramente estéticos, con los consiguientes ataques al «dios de los procesos históricos», no hayan sido harto discutidas; tanto para postular la apertura de esa lista cerrada a una pluralidad sociocultural, como para proponer la destrucción de ese canon y su sustitución por cánones parciales, o para poner «bajo sospecha» los valores supuestamente universales de un conjunto de textos cuya significación depende más bien de los contextos de lectura y la condición de sus lectores. En el ámbito de la teoría literaria española, varias son las voces que coinciden en subrayar el carácter históricamente movido y dinámico del canon, «una lectura intencional del pasado»³ que no cabe pensar ingenuamente como no ideológica ni como una verdad esencial e inmutable, sino como un proceso colectivo e histórico. Sin embargo, y pese a que, como recientemente ha mostrado Terry Eagleton en *La estética como ideología* (2006), ambas categorías a duras penas pueden disociarse, los planteamientos de Bloom y la falsa división que pone en juego (entre la *forma* estética y el *fondo* ideológico) no han venido sino a afianzar el viejo y todavía arraigado prejuicio que se cierne sobre el arte «de compromiso»: ese que lo convierte en sospechoso de subordinación estética a los imperativos de la Historia, mucho más cuando tratamos de un discurso «lírico» tradicionalmente ligado por la ideología dominante (operativa también en Sartre) a la subjetividad expresiva, al ámbito de lo privado o de lo íntimo. En este caso, los recelos sobre el componente de *renuncia* que acarrea el ges-

2. Harold Bloom, «Elegía al canon», en Enric Sullà (ed.), *El canon literario*, p. 205.

3. José-Carlos Mainer, «Sobre el canon de la literatura española del siglo xx», en Enric Sullà (ed.), *El canon literario*, p. 274.

to de «bajar a la calle» y a la Historia desde otro lugar superior y puro –la «verdad esencial» de la Poesía, la «intimidad esencial» del poeta al margen de la vida cotidiana– se arraciman para cuestionar el derecho estético de su ingreso en el canon. En definitiva, si aún es necesario superar las prevenciones que sostienen la ecuación igualadora entre compromiso poético y pobreza estilística (como si pocos quisiesen darse cuenta de que el compromiso, aparte de una ética, encierra una estética y afecta a los modos de pensar el lenguaje literario), la «elegía al canon» de Bloom no viene sino a alentar o a sancionar el desencuentro del canon de la poesía española del siglo xx con el canon selectivo de su poesía comprometida. Como si el «patrón de medida» para el ingreso en dicho canon no fuese todavía el estético tanto como el «político o moral» que rechaza Bloom; como si no siguiésemos aún, en suma, hablando de literatura antes que de ninguna otra cosa.

Mucho más cuando nos ampara, a todos cuantos firmamos este libro, nuestro singular modo de entender una noción tan conflictiva como la del compromiso del escritor. Una noción, por cierto, que ha atravesado la historia de la literatura española del siglo xx –con independencia de que su formulación explícita se realizase tardíamente, en el célebre *¿Qué es la literatura?* (1948) de Jean-Paul Sartre–, lo que basta para poner en entredicho la validez de las consignas sobre la inutilidad del arte. Con todo, este equipo de investigación viene poniendo en juego desde hace un tiempo un significado más amplio de la instancia del compromiso, distinto del teorizado por Sartre, que promueve la superación de la visión más asentada de la literatura comprometida como creación «al servicio de» una causa extraliteraria a cuyos requerimientos urgentes subordina su poeticidad. A la zaga del pensamiento de Juan Carlos Rodríguez, maestro español de las teorías sobre la «producción» literaria, atendemos a la comprensión de la literatura como un discurso ideológico (entendiendo por ideología la representación de la relación imaginaria entre los individuos y sus condiciones de existencia) y radicalmente histórico; y bajo esta perspectiva nos esforzamos en la destitución de la vieja dicotomía entre «pureza artística» (o «evasión») y «compromiso» que ha venido manejando la historia literaria tradicional, y que resulta subsidiaria de las dicotomías «estética/ideología», «forma/contenido», «intimidad/historia» o «literatura/sociedad». (Baste recordar la conocida polémica, hoy superada por fortuna, entre un Modernismo evasivo y un Noventayocho com-

prometido.) Como ha subrayado incansablemente nuestro colega, el compromiso rebasa la voluntad ética y responsable del poeta, las relaciones entre literatura y sociedad se imponen por encima de las decisiones individuales, ya que vienen determinadas por la Historia y por los pliegues ideológicos que activa; de tal modo que –para decirlo con el profesor Rodríguez– comprometido se está siempre de antemano y siempre se escribe desde un «lleno ideológico». Desde este punto de vista, nuestros estudios sobre el compromiso han de permanecer más atentos a las relaciones entre literatura e ideología que a las relaciones entre literatura y política, y tan atentos a los contenidos latentes como a los contenidos manifiestos del compromiso. Y en este sentido, y ya que no es posible leer ni escribir fuera de la Historia y de las representaciones ideológicas que pone en curso, incluso la literatura (supuestamente) pura es analizable a la luz de un compromiso ideológico –no en vano, tal como ha señalado Luis García Montero, Juan Ramón Jiménez es un poeta «puro por compromiso»⁴–; por lo que conviene estudiar lo que de compromiso histórico y social hay en la «pureza», así como también, a la inversa, lo que de compromiso estético hay en la poesía que suele identificarse como «comprometida».

La noción de compromiso aparece, a esta luz, como una instancia indispensable para conocer las relaciones entre literatura, sociedad e historia, esto es, la correlación entre la serie literaria y las otras series culturales y sociales que ya consideraron incluso los formalistas rusos, obligados en un punto concreto de sus investigaciones a abandonar la concepción puramente inmanentista del hecho literario. Si, en tanto que un hecho de lenguaje, la poesía es un hecho social, y en tanto que social, es también un hecho histórico, nada hay más oportuno que «pensar/leer históricamente» (otra vez Rodríguez) el canon literario, lo que naturalmente incluye leer sus valores estéticos. A partir de aquí, plantear la posibilidad de un canon del compromiso poético – como bien afirma Miguel Ángel García en un arranque de capítulo que podría funcionar como introducción a este libro– supone, en primera instancia, reconocer la evidencia negada por Bloom de que «siempre hay una ideología en la formación del canon, y que construir un ca-

4. Luis García Montero, «Poetas políticos y ejecutivos bohemios», en José María Mariscal y Carlos Pardo (eds.), *Hace falta estar ciego. Poéticas del compromiso para el siglo XXI*, Madrid, Visor, 2003, pp. 11-23.

non es un acto ideológico en sí mismo»; y, en segundo término, supone contemplar como tesis la pluralidad de cánones, para proponer una selección que, sin necesidad de abrir o derruir el canon occidental (y sobre todo sin necesidad de prescindir del criterio estético), «venga a completar en ciertos espacios y momentos de la enseñanza de la literatura, o en la práctica de la teoría, la historia y la crítica literarias a ese canon tradicional y cerrado que defiende Bloom». En este libro hemos querido investigar los acercamientos y tensiones entre ética y estética a que se ha visto sometido el lenguaje poético en la España del siglo xx, atendiendo a una serie de coyunturas decisivas, desde el fin de siglo a la normalización democrática, pasando por las vanguardias, la Guerra Civil y la posguerra. Ello nos ha conducido, unas veces, a incardinar en el canon del compromiso a autores que, aun ocupando hoy un lugar nuclear e indiscutible en el canon general de la poesía española, desde los planteamientos más convencionales y arraigados no podrían integrar este canon «selectivo» —en el sentido que Harris otorga al término⁵—. Otras veces se ha tratado de llamar la atención sobre poetas situados en la «sombra» del canon de la literatura española contemporánea; o bien de visitar a otra luz ciertas zonas (la anteguerra) o autores (la «terna» social) ya canónicos de la poesía comprometida, para matizar verdades supuestamente inamovibles o revisar fosilizados tópicos críticos. Y, por fin, nos hemos propuesto perseguir los avatares del compromiso, tanto como los factores que intervienen en los incipientes procesos de formación del canon, en la más reciente poesía española.

Así, en un primer capítulo sobre el compromiso y el modernismo, Juan Carlos Rodríguez elige provocadoramente para compendiar «todos los meandros del inconsciente ideológico/poético desde el Modernismo hasta hoy» el estudio de las sucesiones en la *ética estética* de Juan Ramón Jiménez. Claro que tal elección, con el fin de delinear algunos contornos de un posible mapa del «compromiso» modernista, solo puede entenderse a la luz de la idea de compromiso que se alza a partir del siguiente argumento previo: nunca se escribe desde un yo anterior a la Historia, sino desde un «yo soy» histórico, construido en la sucesión de cada día por la mezcla del inconsciente ideológico y la pulsión libidinal. Así pues, Rodríguez analiza las sucesivas etapas éti-

5. Wendell V. Harris, «La canonicidad», en Enric Sullà (ed.), *El canon literario*, p. 54.

co-estéticas que «llenan» el inconsciente de Juan Ramón y, por tanto, iluminan el recorrido de un «yo soy» histórico que desemboca en su supuesta *conciencia absoluta* como gran logro poético. Partiendo de lo que late por debajo del tapiz poético del autor (la forma pura kantiana y el contenido absoluto hegeliano), Juan Carlos Rodríguez lee a Juan Ramón como «poeta roussoniano», y explica la poesía del moguerense como un intento de superar la «Historia real» mediante la conquista de un mundo trascendental o «yo absoluto» a través de la fusión con la Naturaleza. En este trayecto, se examina asimismo la incidencia del inconsciente fenomenológico en las diferentes fases de escritura y sobre todo en su etapa intelectual; la «pulsión de muerte» (o de fracaso de vida y poesía) que las atraviesa a todas; y se propone una triple clave de lectura –kantiana, hegeliana y fenomenológica– para el libro final y «absoluto» *Dios deseado y deseante*, culminación de una obra que no ha de considerarse evasivista de la vida porque no hay separación entre vida y poesía en Juan Ramón Jiménez, sino identificación plena de una y otra.

Miguel Ángel García se ocupa de perseguir «la querella» entre el canon poético y el compromiso en la coyuntura histórico-literaria flanqueada por los años 1927 y 1936. Tras poner al descubierto la raíz conservadora que alimenta la elegía al canon de Bloom, y defender la radicación histórica de los textos literarios, el autor analiza la formación del canon de este segmento de la poesía española aceptando la utilidad de la teoría de los polisistemas, pero sobre todo el planteamiento de la literatura como discurso ideológico. Por ello cuestiona en primera instancia las tesis de la «evasión» a que supuestamente responden la poesía pura y la vanguardia constructiva, poniendo de relieve la «actitud civil» que implícitamente las anima, al servicio del proyecto ideológico de la burguesía liberal y modernizadora encabezado por Ortega. Aunque todavía en 1927, fecha del tricentenario gongorino y de la canonización de la pureza, impera en la poesía española un divorcio al menos *aparente* entre estética y política, ilustrado precisamente por la estética purista que ocupa el centro del campo literario. En cambio, en el año 30, segunda encrucijada decisiva que analiza García, el autor ya aprecia un reajuste de las fuerzas que pugnan en el polisistema, ya que la literatura de acento social ha desplazado a la vanguardia constructiva y a la ideología de la pureza, en un verdadero «asalto al centro» tomado ahora por la vanguardia política o la «avanzada». Las fechas de

1933 y 1934 ofrecen al autor nuevos balances del lugar que ocupa el compromiso en la poesía española, y muestran cómo la asunción radical de un compromiso político y el término «revolución» van dejando atrás el término más neutro de «rehumanización»: es entonces cuando se evidencia la crisis definitiva del canon poético puro de 1927 y la institución del «compromiso» como ideología poética cada vez más canónica.

La debilidad de la lógica maniquea que sostiene la separación entre lírica sentimental y poesía social (o intimidad e historia), en la base de la ideología poética dominante y de la aludida querrela entre el canon y el compromiso, queda subrayada en el trabajo de Luis Bagué Quílez. Este examina el compromiso histórico inscrito en la escritura autobiográfica de Miguel Hernández, Max Aub y León Felipe alrededor de la coyuntura de nuestra Guerra Civil, que provocó una germinación de la semilla social en territorios que hasta entonces le habían sido poco propicios. La configuración del «yo social» en un singular «diario íntimo» —el *Cancionero y romancero de ausencias*, de Miguel Hernández—, un «diario testimonial» —el *Diario de Djelfa*, de Max Aub— y la autobiografía poemática *Ganarás la luz*, de León Felipe, desvela en efecto, antes que nada, la falacia de las mencionadas dualidades o escisiones, al tender puentes explícitos entre la intimidad y el testimonio y mostrar que no hay poesía, incluso la más intimista, que no esté traspasada de ideología. Bagué reflexiona además sobre el problemático estatuto genérico de estos tres libros de frontera —diario, autobiografía, autoficción, narración...—, anudados por el denominador común de un sujeto enunciador que relata su historia propia sobre el trasfondo de una derrota compartida, y construye la propia vida como un espacio de confluencia social. Demostrando, en fin, que el compromiso ideológico no comparece en menoscabo del compromiso artístico, el autor revisa cuando es preciso —como es el caso del *Diario* de Aub— los dictámenes críticos que han venido inercialmente relegando a algunas de estas obras a la orilla del canon; un «canon del exilio» ya de por sí condenado a figurar en las historias de la literatura española como una recta marginal y paralela sin posibilidad de intersección con la del canon del interior.

Los poetas mayores del «canon social» de la posguerra —Gabriel Celaya, Blas de Otero, José Hierro— son revisitados por Laura Scarno a la luz de lo que la estudiosa denomina «autopoéticas» o estrate-

gias de autorrepresentación: una constelación discursiva construida en el espacio de cruce entre metaescritura lírica y metatextos programáticos, que le permite iluminar el proyecto creador de los sociales desde una matriz decisiva de la ideología del autor. Partiendo, así pues, del examen de una serie de enunciados programáticos comunes (que inciden en la desmitificación de la Poesía con mayúscula, en la consecuente figuración humanizada de su sujeto, en la colectivización de la voz lírica y de la categoría de autor, en la idea del género como un «trabajo» y modo de intervención...), Laura Scarano pone de relieve la extraordinaria radicalidad y coherencia de una «autopoética del compromiso» que conecta el proyecto de los tres autores en una compartida voluntad: la de formular una poética de corte materialista y rearticular la herencia del paradigma moderno. La hispanista argentina evidencia de camino la continuidad esencial del impulso lírico de los referidos autores (que, lejos de encerrarse en una supuesta fase «social», atraviesa y organiza su producción madura); y derriba tópicos tan asentados como el de la oposición excluyente entre el «conocer» y el «comunicar», supuestamente manejada por los sociales, o el de la desatención a la forma por parte de estos poetas. Así, subraya la aguda conciencia estética, por ejemplo, de un Gabriel Celaya para quien la revolución poética tenía que darse en el terreno del discurso («romper el idioma» para «romper el sistema»); y de ahí una incansable búsqueda retórica, extensible a los mejores poetas sociales, que permite hablar con todo rigor de una «política poética del compromiso».

A la pregunta con que Laura Scarano cierra su trabajo —¿cabe aún hablar de «compromiso» *stricto sensu*?— acaba de dar respuesta afirmativa el último capítulo del libro. Este se pregunta, por su parte, qué clase de compromiso cabe a unos autores que, superado el «desorden impuesto» por la dictadura de Franco, edifican su obra en una sociedad democrática que ya no parece reclamar de los poetas alineamientos explícitos e intervención inmediata. Esta circunstancia, sumada a la decretada muerte de las ideologías y a la declinación de los grandes relatos, provocaba en efecto una retracción de la literatura a los ámbitos privados y un generalizado descrédito de las utopías, que afectaba, pero no cancelaba, la voluntad ético-estética del compromiso. El capítulo pasa revista a los principales gestos en que cristalizan los modos de encarar las relaciones entre poesía e historia en la escena posfranquista —la «voz común», la «voz conflictiva», la «voz periférica»—,

atendiendo a sus posiciones ideológicas y estéticas y a los enfrentamientos que dirimen su pugna por la centralidad en el campo literario. Ello tiene no poco que ver con los procesos de formación de un canon del compromiso en la era democrática, más que nunca abierto y provisorio, y examinado en este capítulo principalmente a la luz de las antologías en tanto que *libros de propuesta canónica*. La revisión de estas propuestas nos sitúa en condiciones de evaluar hasta qué punto continúa operando hoy la primacía del «principio de realidad», que sin duda ha presidido la formación del canon del compromiso del siglo xx; y permite concluir que, a la vez que el paradigma realista dominante pierde su hegemonía, las sucesivas propuestas canonizadoras superan las tradicionales inercias reductoras e integran con naturalidad los proyectos de cuño vanguardista. El último trayecto del capítulo se consagra, en cambio, a constatar las severas resistencias de las actuales voces críticas a aceptar su «compromiso» con el canon asentado –el social-*realismo* como piedra angular–, y ello con independencia de la deuda contraída.

Las lecturas ensayadas en los cinco capítulos de este libro confirman sin duda que el canon, como ha escrito Jenaro Talens, «es algo más que una forma de catalogar y clasificar la Historia; fundamentalmente consiste en un modo de enfrentarse a la realidad y, por ende, de escribir (esto es, de rehacer) la Historia». En este caso hemos partido, por un lado, de la necesidad de una Historia literaria atenta al diálogo de textos y contextos, de una lectura sociológica de la literatura y asimismo consciente de su *radical historicidad*. Pero partimos también, claro está, de los planteamientos que han subrayado el carácter cambiante del canon, sin aceptar su existencia indiscutida «como algo cuya consistencia viene avalada por la fuerza de la tradición»⁶. Y partimos, por último, de la idea de que el canon no solo contiene valores estéticos sino también éticos, políticos y sociales, por más que Bloom estipule que «la gran literatura insiste en su autosuficiencia ante las causas más nobles»⁷. Por esto mismo, entendemos con Pozuelo Yvancos que los enfoques que abogan por una noción más abierta y flexible del canon (construido a cada paso de acuerdo con unos intereses sociocultura-

6. Jenaro Talens, «Escritura como simulacro. El lugar de la Literatura en la era electrónica», en *El sujeto vacío. Cultura y poesía en territorio Babel*, Madrid/Valencia, Cátedra/Universitat de València, 2000, p. 362.

7. Harold Bloom, cit., p. 204.

les) ofrecen la posibilidad de reflexionar sobre el papel de los estudios literarios en las sociedades del capitalismo avanzado, así como sobre los problemas de la docencia de la literatura⁸. Y ello aparece como particularmente oportuno en medio de la compleja coyuntura de reforma que atraviesa nuestro sistema educativo, y en la que quizá pudiera hallarse una salida a la persistente «crisis de las Humanidades» con la que se enfrentan los estudios literarios. Ya se sabe que todo canon tiene una finalidad pedagógica, que, al fin y al cabo, es una lista o serie de listas propuesta por las instituciones de la enseñanza de cara a la *paideia* o a la instrucción de la literatura. No se trata entonces de imponer un canon arbitrario, ni de incurrir en los apresurados asaltos a que han sometido los estudios culturales al canon tradicional; sino más bien de no eludir, por aceptar la universal existencia de este, cuestiones tan necesarias como qué autores estudiar y en torno a qué principios explicativos. Pues si el problema del canon se convierte –según se ha dicho– en un «problema pedagógico (¿qué enseñar, por qué y para qué?), y en última instancia, en un problema cultural, social, y por qué no, político»⁹, es hora de aprovechar la oportunidad perdida, tal y como ya sugirió Pozuelo, de plantearnos desafíos tan decisivos como intentar que la literatura permanezca viva en nuestras sociedades post-industriales, de interrogarnos sobre el modo de integrar ideología y estética y sobre lo que debemos enseñar para proporcionar a nuestros jóvenes una formación a la altura de las circunstancias. Contribuir a la construcción de un canon selectivo de la poesía española del siglo xx desde el ángulo del compromiso es nuestro modo de participar en la respuesta a estas cuestiones. Todo ello suponiendo –otra vez con Sullà– «que se acepte que la literatura todavía tiene algo que ver con la sociedad y que esta le conceda una cierta medida de utilidad»¹⁰.

En un momento en que asistimos al llamado fin de la Historia y de las ideologías (Fukuyama), proclamado por el discurso más conservador del paradigma posmoderno; y la «modernidad líquida» (Bauman) o la «era del epílogo» (Steiner) ponen cuidado en predicar el desalojo de los grandes relatos explicativos (Lyotard); y, en fin, cuando política e ideología tienden a desustancializarse a cambio de la sustanciali-

8. Cfr. José María Pozuelo Yvancos, «Canon: ¿estética o pedagogía?», *Ínsula*, 600 (1996), pp. 3-4.

9. Enric Sullà, cit., p. 34.

10. *Ibíd.*

zación de la poesía –la ideología de un lenguaje poético supuestamente «en sí»– (Rodríguez), los autores de este libro defendemos la oportunidad de reservar un lugar de importancia a la poesía que asume su contingencia histórica y se hace eco de las vicisitudes de su tiempo, a la poesía que, sin aspirar a otra cosa que a ser literatura, revela su vocación o su valor de «utilidad» social y pública. Armonizar las nociones de canon y compromiso contribuye sin duda a corregir los excesos de las concepciones de la literatura basadas en la «pura» estética y las categorías –netamente románticas– de «originalidad» y «creatividad»; y puede ser un buen modo de mostrar que la poesía cuenta con implicaciones civiles y éticas aparte de con unos valores y fines estéticos. «La verdadera poesía –dejó escrito Juan Ramón Jiménez– lleva siempre en sí la justicia». Al fin y al cabo, y como bien sabía el de Moguer, el compromiso con el arte y la belleza encierra toda una *política poética*.

Araceli Iravedra
Oviedo, octubre de 2013