

Notas para un nuevo compromiso literario

No nos quedan ya dudas de que la literatura española más significativa de las últimas tres décadas se ha escrito bajo el signo del compromiso. La sociedad española posterior a 1939 le ofrecía al escritor pocas alternativas. La contienda civil había polarizado claramente al país en dos bandos y el escritor debía forzosamente tomar partido por uno de ellos. La tentación de la "irresponsabilidad" que, como en 1947 recordaba Sartre en su prólogo de *Les Temps Modernes* a *¿Qué es la literatura?*¹, todo escritor ha conocido alguna que otra vez no se presentaba como posibilidad moralmente aceptable. El escritor español de posguerra tuvo que vérselas con una situación muy similar a la del italiano o francés de la Italia de Mussolini o de la Francia ocupada: puestos en una situación-límite en la que incluso el no tomar partido o el mantenerse en silencio o al margen era colaborar con los detentores de la fuerza y de la sinrazón, la única actitud honesta viable para ellos fue la de la afirmación de los valores humanos amenazados y la de un compromiso total puesto al servicio de la transformación de una situación intolerable.

Esta responsabilización y asunción del mundo en torno por parte del escritor se manifiesta en el contenido y la forma de sus obras. El escritor comprometido, consciente de que está viviendo en un mundo violento y donde las relaciones entre los hombres y entre el hombre y los objetos están radicalmente alienadas, no podrá tener ya esa visión de la vida placentera y satisfecha característica de tantos escritores de entreguerras. Como dice el propio Sartre, había de pasar del gozo de vivir incontaminado y ligero de *Les Nouritures terrestres* de Gide a obras que "irritan e inquietan y se proponen como tareas que cumplir, e invitan a hacerse preguntas sin conclusiones y a presenciar experiencias cuyo resultado parece incierto; siendo fruto de torturas y de dudas no pueden dar deleite al lector sino dudas y tormentos (. . .) y no deben darle un mundo que 'contemplar' sino que cambiar."²

En cuanto al estilo, éste adopta modos diversos que van desde el romanticismo optimista, cargado de poesía y de obvia intencionalidad política y militante, con que Pratolini describe la Vía del Corno de la Roma fascista en la *Cronache di poveri amanti*, o Aragon el desarrollo de una huelga de taxistas en París en *Les Cloches de Bâle*, hasta procedimientos más ambiguos y complicados que son reflejo de contradicciones entre pesimismo existencial y activismo político nunca superadas del todo por el autor, típicas de Pavese o Sartre.

Creo que ha sido necesaria esta incursión en las literaturas italiana y francesa porque es en esa dirección adonde el escritor español orienta sus pasos en busca de normas y maestros. Como Sartre había rechazado a Gide, los escritores españoles repudian a Ortega y a los literatos "puros" que les precedieron. Lo hacen porque les disgusta su concepto aristocratizante y esteticista del arte y, además, porque el "hombre armónico" burgués se había hecho trizas en todas partes. ¿Cómo y dónde se podía buenamente encontrar armonía en un país que semejaba un gigantesco campo de concentración? El poeta José Hierro expresó con bellas palabras esta actitud en su poema *Para un esteta*.³

No has venido a la tierra a poner diques y orden
en el maravilloso desorden de las cosas.
Has venido a nombrarlas, a comulgar con ellas,
sin alzar vallas de gloria.

Rechazadas las generaciones precedentes, había que buscar nuevos maestros. Del panorama nacional se salvaron pocos: sólo aquellos cuya vida y obra (se hizo hincapié en darles a ambas la misma importancia, no juzgándolas independientemente, sin relación la una con la otra como se había hecho tantas veces en el pasado) reflejaban una actitud moral y cívica cabales: Machado sobre todo, Miguel Hernández y pocos más. De fuera, Sartre, Brecht, Eluard . . . y otros escritores para los cuales la literatura era un

instrumento, un arma con que cambiar el mundo. Porque de lo que se trataba en última instancia, lo realmente urgente, era modificar el orden y las estructuras vigentes en la sociedad. La literatura *no podía* ser fin en sí misma sino sólo accesorio para la consecución de un todo más esencial e imperioso: “lo social es una categoría superior a lo artístico. Preferiríamos vivir en un mundo justamente organizado y en el que no hubiera obras de arte, a vivir en otro injusto y florecido de excelentes obras artísticas.”⁴ Las palabras son de Alfonso Sastre y fueron escritas en 1958. Muchos otros escritores las hubieran suscrito. Entonces, no había dudas: en una lista de prioridades la preocupación política y social quedaba por encima de la literatura. Por consiguiente, la obra de arte debía reflejar las contradicciones de esa sociedad y la lucha de los elementos de la misma en oposición entre sí (ambos perfectamente delimitados: burguesía y proletariado) y además debía ser constructiva y eficaz. Los ejemplos de obras que corresponden a esta visión son numerosos y, en algunos casos los mismos títulos son altamente reveladores: *La Piqueta*, *La Mina*, *La Resaca*, . . . En poesía, los poemas de Blas de Otero a Celaya por ejemplo.

Sólo los historiadores de la literatura del futuro podrán determinar con exactitud hasta donde llegó la efectividad de esta noble literatura social de los años 50 y 60. ¿Han contribuido la poesía, la novela o el teatro comprometidos a dar conciencia a los españoles de su condición política y social? ¿Hasta qué punto han servido para influenciar la progresiva flexibilidad (este término parece más apropiado que el de apertura usado por algunos con criterio demasiado benevolente) del aparato censorio español? ¿En qué medida han colaborado al deterioramiento del régimen?⁵

Por el momento carecemos de la necesaria perspectiva para dar una respuesta, que no sea precipitada y prematura a estas preguntas. Hay, con todo, datos (baste mencionar el hecho de que recitales poéticos y novela social han sido factores que han contribuido a iniciar una toma de conciencia en muchos universitarios) que nos indican que la acción de la literatura ha sido, en conjunto, real y positiva y ha servido como un elemento más de liberalización de la sociedad española. Al mismo tiempo, no se puede ocultar un cierto sentimiento de decepción al ver que muchas de las esperanzas puestas en el poder de la literatura se han visto defraudadas. Al margen de su éxito o de su fracaso el proceso ha sido, con todo, irreversible. La literatura social española se originó en la necesidad ineludible del escritor de reaccionar ante un entorno insoportable y que por su obviedad no podía dejar de herir su conciencia moral. Para el escritor no existían más que dos caminos: o se hacía literatura social o se hacía una literatura que se llamó despreciativamente escapista o de evasión. La irresponsabilidad a que aludía Sartre había sido severamente condenada y el escritor sólo podía sentirse moralmente cómodo escribiendo una literatura seria y responsable.

Esta literatura social ha entrado en los últimos años en una situación de crisis y de revisión de principios. El escritor español, que había resuelto temporalmente el problema del por qué y para qué escribir se encuentra con que necesita volver a plantearse estas preguntas y buscarles respuestas nuevas más adecuadas al presente. No hay duda de que no es lo mismo la situación del escritor en los años 70 que la que se le ofrecía en los años 40 o 50. Las circunstancias nacionales e internacionales han cambiado. El país, debido al turismo y al *boom* económico de la última década, ha adquirido un ritmo moderno del que carecía. Las ciudades grandes españolas no difieren mucho en su aspecto de cualquier otra ciudad europea. La rigidez de costumbres se ha relajado en cierta manera. Trabajadores y estudiantes se han ido haciendo conscientes y combativos. Claro está, paralelamente a estos fenómenos de renovación, las altas cifras de emigración, el subdesarrollo de las provincias y la persecución política continúan. Pero, por esto mismo, el país ha cobrado una faz contradictoria, hecha de elementos dispares y contrapuestos, rica en posibilidades para la creatividad del escritor.

De la misma manera, el panorama ha cambiado notablemente en el mundo de la literatura internacional. Criterios formalistas, que preconizan la autonomía de la obra literaria relegando a segundo término o al olvido referencias al contexto social o político, parecen imponerse tanto en el terreno de la creación como en el de la crítica literaria. Además actitudes ideológicas esperanzadas como la rebelión ante el absurdo o la confianza en las posibilidades de la solidaridad humana, e.g. *La Peste*, parecen ceder el paso a una literatura de la incomunicación y del nihilismo más cerrados y absolutos, e.g. *Le Voyeur* o el teatro y la novela de Beckett. (Entiéndase bien que las tendencias señaladas en la evolución de la temática literaria no siempre aparecen claramente definidas y a veces se pueden dar obras híbridas que participan de elementos de corrientes diversas).

En el campo de la forma las cosas están más claras. El realismo del pasado, que usaba el lenguaje y la técnica literaria como instrumentos al servicio de la representación fidedigna de la realidad, ha dado paso a enfoques diferentes interesados en experimentar hasta las últimas consecuencias con el lenguaje literario y en el manejo de nuevas técnicas aplicadas, por ejemplo, a los conceptos de espacio, tiempo y punto de vista en la novela.

Todo este movimiento de ferviente ebullición y cambio que se está produciendo dentro y fuera de España tiene que afectar por fuerza al escritor modificando profundamente su obra. Esta renovación será provechosa siempre que se evite caer en el extremo opuesto: sometido durante años al ascetismo formal y de contenido de la literatura social, el escritor puede buscar como contrapartida compensatoria el sumergirse en la simple experimentación formal o en el viejo individualismo del artista marginado y marginal cerrando los ojos a una realidad que sigue siendo, a pesar de los cambios, tozudamente amarga e insatisfactoria. Como dice el que tal vez sea el novelista español más lúcido de posguerra, Juan Goytisolo, “por el momento -quíeralo o no Robbe-Grillet- los escritores españoles, como los soviéticos y los de la casi totalidad del mundo, viviremos largo tiempo *perseguídos por la política*. Pretender lo contrario sería, como dice Bloch Michel hablando de los teóricos del *nouveau roman*, tomar ‘su gota de agua nacional por el océano del mundo y su propia fatiga por la desesperación de la humanidad’.”⁶

Para el escritor francés o americano que viven en una sociedad de afluencia es mucho más fácil y, por así decirlo, disculpable escaparse de la política e incluso desinteresarse de la realidad social en torno. Este despegue conduce, con todo, como ha demostrado adecuadamente Lukacs,⁷ a una concepción del mundo dominado por el *angst* y a toda una gama de literatura desintegrada y desintegradora que el filósofo húngaro agrupa bajo el nombre de modernismo. El personaje de la novela modernista niega la validez e incluso la realidad del mundo exterior y deja reducida la vida del hombre a una existencia puramente subjetiva, sin relieve y “sin cualidades” como el héroe de la novela de Musil.

Parece improbable que el escritor español, en esta hora de reconsideración y decisiones nuevas, opte por este tipo de subjetivismo. Su obra seguirá perseguida por la política. Pero el compromiso esquemático y rígido de años pasados debe ser modificado y enriquecido. No basta que la obra literaria muestre unos principios ideológicos claros y que el triunfo o la razón esté del lado del más débil—por el contrario, muchas veces esto entorpece y debilita el impacto de la obra. Hay áreas de la sociedad española contemporánea que o no han sido tratadas o lo han sido escasamente y sin profundidad. Doy a continuación unos pocos ejemplos de posibles temas que necesitan ser develados y estudiados especialmente por el novelista o el dramaturgo desde ángulos diferentes a los probados hasta ahora: el doloroso proceso por el que tiene que atravesar el joven español que se debate entre una educación rigurosamente tradicional y sus ansias de poner al día sus ideas y su vida personal; la crítica de la inmutable buena conciencia de la burguesía española;

el reciente enfrentamiento inesperado y brutal que se viene produciendo en las zonas costeras de la geografía hispana entre dos modos de vivir tan opuestos como el tradicional español y el del buen vivir de la Europa neocapitalista, etcétera, etcétera.

El hecho de que algunos de estos temas ya hayan sido tratados repetidamente por algunos autores —sobre todo los que menciono en primer lugar— no quiere decir que se hayan tratado bien. El escritor, excesivamente preocupado con el propósito de que su mensaje de protesta fuera explícito y no dejara lugar a dudas respecto a su intencionalidad, tendió a simplificar procesos históricos y psicológicos con lo que se le escapó la complejidad, la dialéctica de los mismos. Procurando huir de las falsas ideas *hipostasiadas* de la derecha, el escritor aceptó con los ojos cerrados, sin discusión y para siempre, otras que, aun siendo objetivamente mejores (superación de una sociedad clasista, una vida más íntegramente humana) tenían que ser vividas y mostradas en su dinámica interna y *situadas* en un mundo como el nuestro que es confuso, polivalente y carente de verdades o soluciones absolutas.

En la novela española debe operarse un proceso de cambio parecido al que ha sufrido el cine italiano en el último cuarto de siglo. De las películas centradas en la vida del oprimido y del desahuciado, profundamente realistas y con un mensaje explícito y fácilmente identificable como *Ladrón de bicicletas*, se ha pasado a procedimientos mucho más sutiles y sugestivos como podemos ver en *Teorema* de Pasolini en que el autor utiliza la incorporación de un personaje venido del más allá para hacer una crítica feroz de la caduca moralidad sexual italiana.

La revisión del concepto de compromiso no puede quedarse a nivel de contenido. Asegurada una actitud general de responsabilidad por parte del escritor, el rígido realismo de la novela o de la poesía de los últimos años debe dar lugar a una auténtica explosión de diversos modos de escribir novela, poesía o teatro. No está justificado, como quiere Lukacs,⁸ que el único camino formal válido sea el que él denomina realismo crítico y del que propone, a modo de muestra excelente del mismo, la novela *El largo viaje* del español exilado en Francia, Jorge Semprún. Mucha de la novela hispano-americana de la hora presente podría señalar direcciones de enorme fecundidad. Otro aspecto que necesita ser revisado es el del lenguaje novelesco que requiere ser reelaborado exhaustivamente y no debe ser considerado, como en gran manera lo había sido hasta ahora, como mero vehículo de comunicación de ideas. Algunos escritores ya lo han entendido así. Juan Goytisolo en *Señas de Identidad* y *Reivindicación del conde don Julián*, nos ha dado dos intentos magníficamente logrados. La imaginación debe volver a ocupar no sólo el poder político como se pedía en los patios de la Sorbona en mayo de 1968, sino también y especialmente el de la creación literaria.

Sólo con un compromiso absoluto que empeñe por igual principios estéticos e ideológicos podrá el escritor hacer oír su voz y contribuir con su obra al proceso histórico de nuestro tiempo.

Gonzalo-Navajas Navarro

University of California, Los Angeles

Notas

¹ Jean-Paul Sartre, *Situations, II*. (París: Gallimard, 1948), pp. 9-30.

² Sartre, p. 262.

³ José Luis Cano, *Antología de la nueva poesía española*. (Madrid: Gredos, 1963), p. 309.

⁴ Alfonso Sastre, *Anatomía del realismo*. (Barcelona: Seix y Barral, 1965) p. 18.

⁵ De la misma manera, el movimiento por la Paz americano se encuentra en una situación parecida de autorreflexión y evaluación de su efectividad dentro de la sociedad de los Estados Unidos. Por otra parte, el movimiento de la Resistencia francesa se

encuentra en un estadio más avanzado en el análisis de su impacto e influencia en la sociedad francesa durante y después de la segunda guerra mundial. Que los franceses han llegado ya a algunas conclusiones definitivas –no demasiado halagüeñas, por cierto– lo prueba el reciente e impresionante documental de Ophul *La douleur et la pitié*.

⁶ Juan Goytisolo, *El Furgón de cola*. (París: Ruedo Ibérico, 1967), p. 43 (La cursiva es mía).

⁷ Georg Lukacs, *The Meaning of Contemporary Realism*, (London: Merlin Press, 1962). Ver sobre todo el ensayo *The Ideology of Modernism*.

⁸ Lukacs, *Ibid.*, pp. 47 y ss.

Blanco y negro

El blanco no es tan blanco
como la garza rápida
que va hacia la montaña
como flecha certera.
¿Qué es ser criatura blanca?

El negro no es tan negro
como el carbón que entrega
el diamante de fuego
que adorna una garganta.
¿Qué es ser criatura negra?

Si el blanco no es tan blanco
y el negro no es tan negro,
¿no es posible hallar algo
que llamemos hermano
que borre en el espejo
de nuestras convicciones
la gama inconsecuente
que hace lo negro odio
y el odio blanco imperio?

El odio sí es lo blanco.
El odio sí es lo negro.

Julio R. Castañeda