

# LOS INTELLECTUALES, EL COMPROMISO Y EL MEDIO SIGLO ESPAÑOL

José Antonio Vila

## 1. El intelectual moderno

La idea de «compromiso» es una de las nociones más problemáticas y equívocas que suele rondar a los escritores. Si el arte literario debe cumplir una función social o responder sólo ante sí mismo es algo sobre lo que se discute desde, por lo menos, el siglo XVIII, momento del auge de las preceptivas, del nacimiento de una incipiente crítica literaria y, también, del despertar de la conciencia histórica moderna (Wellek 1989:39-40). El final del XVIII conocerá la expresión teórica de los fundamentos de las doctrinas que harán del arte un fin en sí mismo con Kant (*Crítica del juicio*) y Schiller (*Cartas sobre la educación estética del hombre*) y que conducirán a la célebre fórmula programática de Victor Cousin «el arte por el arte» en 1818. Como ha explicado Pierre Bourdieu (1995) es en esta época cuando emerge el campo literario en tanto que entidad autónoma regida por sus propias normas y su lógica interna. La filosofía del «arte por el arte» es la que desarrollarán en la práctica los Théophile Gautier, Baudelaire, Oscar Wilde, y sus numerosos admiradores y seguidores. Lejos quedaba la máxima horaciana del *delectare et prodesse* («deleitar y ser útil») por la que en la tradición clásica se había guiado la literatura. Pero es también en las primeras décadas del siglo XIX cuando hace su aparición en las distintas literaturas europeas una narrativa crítica (la novela será el medio privilegiado) con su época y entorno social. En parte heredando las posturas antiburguesas del romanticismo (y su dosis de idealización del pasado y de individualismo a ultranza) y en parte por rechazo de los efectos sobre el individuo de la naciente sociedad industrial y el pujante capitalismo, autores tan dispares como Walter Scott, Dickens, Thackeray, Stendhal, Balzac, Pushkin, Gógol, Dostoievski, o Tolstói

(o Galdós y Clarín en España), darán en sus obras una visión poco complaciente de su tiempo y su mundo. De esta forma, el sino del escritor moderno parece oscilar, paradójicamente, entre la utilidad y la autosuficiencia. Creo que eso ha sabido verlo muy bien el ensayista Félix Ovejero Lucas en su libro de 2014, *El compromiso del creador. Ética de la estética*. En ese trabajo destaca la manera astuta, y documentada, en que el autor investiga el sendero que lleva del mitológico Prometeo al intelectual comprometido, pasando por los doctores Fausto y Frankenstein, el Satán miltoniano, el egotista héroe romántico y el dandi que hace de su propia vida una obra de arte. Individualista y soberbio, el intelectual se ve a sí mismo como un dios menor enfrentado a Dios, tentado por el Mal pero con un pie en el Bien, superior a los hombres comunes y, no obstante, dispuesto a ayudarlos y liderarlos generosamente. De la propia conciencia de su excepcionalidad es de donde extrae el intelectual esa reserva espiritual de decencia, moralidad y honor que cree no encontrar en otros sectores de la sociedad. Y así, como dice el propio Ovejero Lucas, por la esquina de los «fracasos de la democracia» es por donde asoman los intelectuales (2014:309).

Eso conduce a hablar de la otra faceta de esta cuestión, que ha sido la del compromiso político y cívico de los propios escritores. La figura del escritor que quiere influir activamente en la sociedad sin duda tuvo un precedente nítido en los briosos ilustrados del XVIII. Fernando Savater, uno de los más prolíficos e importantes intelectuales españoles de nuestro tiempo, ha dicho, entre bromas y veras, que el «intelectual moderno –polémico, mundano, oportunista en los detalles pero fiel a los principios, educador ante todo- lo inventaron a medias entre Ignacio de Loyola y Voltaire...» (1999:441). Con todo, una serie de factores a lo largo de la siguiente centuria —la expansión de la prensa, la lenta pero progresiva alfabetización de mayores capas de la sociedad, la inversión de capital privado en empresas editoriales, los adelantos en las técnicas de imprenta que permitían tirajes más rápidos y grandes— contribuyeron a propiciar una mayor visibilidad social de los escritores, un éxito profesional que les garantizaba un cierto grado de independencia económica (y, por tanto, de opinión) y una nueva metamorfosis del hombre de letras: un oficio que ahora, como el propio Savater lo describe, «toma algo del agitador político, bastante del profeta y no poco del director espiritual» (1999:434) —una descripción que a él mismo no le casa del todo mal—. O, más modestamente, «gente de letras» que emplea las páginas de la prensa para escribir y dar su opinión sobre asuntos de política y sociedad. Alguien que toma parte en el terreno de lo social y lo político y que hasta a veces puede militar en un partido,

o simpatizar con él. La encarnación más emblemática del intelectual comprometido es la del Zola de «J'accuse...!», publicado por el diario *L'Aurore* durante el *affaire Dreyfus* en 1898. Aquel éxito sería capital en la sustantivación de un adjetivo que rápidamente se difundiría entre otros países. Santos Juliá cuenta que Miguel de Unamuno fue el primero que lo utilizó en esa acepción moderna en nuestro país, y que lo empleaba, como mínimo, desde 1896 (2014:7). Por esa misma época se hará evidente también el pecado original de los intelectuales, esto es, su carencia de «legitimidad de origen, del cimiento más o menos remotamente democrático» para convertirse en «poder que cumpliría las tareas de tutelaje y vigilancia de los poderes clásicos» (Ovejero Lucas 2014: 302). Ciertamente, como recuerda Bourdieu, es el mismo intelectual quien «en nombre de las normas propias del campo literario, interviene en el campo político, constituyéndose así en intelectual» (1995:196). El problema de la legitimidad será uno de los que acompañarán siempre a esas minorías «egregias», por llamarlas con una expresión cara a Ortega. A pesar de todo, el prestigio de los intelectuales se basará en su dominio de la escritura, su formación académica y conocimientos y su cultura humanística, y alcanzará su apogeo hacia mediados del siglo XX con hombres como Jean-Paul Sartre o Bertrand Russell —y con mujeres como Simone de Beauvoir o Hannah Arendt—. La facilidad para el medio escrito siempre favoreció a los literatos (novelistas, filósofos, periodistas) a la hora de ser percibidos por el público como «intelectuales», aunque científicos de espíritu humanista y ampliamente respetados como Albert Einstein cumplieron a la perfección este papel<sup>1</sup>. A partir de ese momento, las transformaciones culturales de la segunda mitad del siglo XX y la llegada de la sociedad mediática en la que desde entonces vivimos han traído consigo un relativo ocaso de los intelectuales. Desde los años sesenta la fama de determinados cantantes más o menos politizados (del estilo John Lennon, Bob Marley o Bono), y más tarde actores, deportistas y otras «celebridades», ha hecho que estos resulten mucho más atractivos para los medios de comunicación como megáfono de causas sociales y parece que esos «rostros conocidos» han venido definitivamente a ocupar en el imaginario colectivo el rol de los intelectuales «tradicionales» en tanto que conciencia de la sociedad<sup>2</sup>. Es posible que ningún intelectual contemporáneo goce de la autoridad moral de la que disfrutaron sus predecesores de antaño, pero sus voces, pese a todo, se siguen oyendo.

<sup>1</sup> A rescatar este aspecto de la obra del científico alemán el filósofo Francisco Fernández Buey dedicó el trabajo *Albert Einstein: ciencia y conciencia*.

<sup>2</sup> Las influencias recíprocas entre las esferas de lo político y lo *pop* que definen la escena pública desde los años sesenta han sido estudiadas por Ramón González Ferriz en su original e inteligente ensayo *La revolución divertida*.

## 2. El compromiso del «compromiso»

Aunque la figura del intelectual comprometido puede remontarse hasta las postrimerías del romanticismo fue sin duda Sartre quien teorizó, ya en el XX, la noción de «compromiso». Una idea a la que él mismo quiso dar cuerpo, no sólo en su obra, sino con su actividad pública. En efecto, el «compromiso» vincula la escritura literaria a una acción que pretende transformar la sociedad. Es el famoso *engagement* que gozaría de gran difusión a partir del momento en que lo definiera en *¿Qué es la literatura?* Para Sartre la misión del escritor debe consistir en «obrar de modo que nadie pueda ignorar el mundo y que nadie pueda ante el mundo decirse inocente» (1950:57). El escritor es alguien que, por medio del lenguaje, desvela el mundo ante los ojos del lector, y el acto de lectura se configura así como «pacto de generosidad entre el autor y el lector» (1950:88). Habría que puntualizar que esta idea Sartre la postuló en 1947, recién concluida la Segunda Guerra Mundial y recién inaugurada la Guerra Fría, cuando el filósofo francés se estaba acercando progresivamente a las tesis comunistas, y de ahí la dureza con que en ese ensayo arremete en su crítica contra el que llama «escritor burgués». Sartre insiste en la situación conflictiva, cuando no contradictoria, que ocupa el escritor en una sociedad burguesa capitalista, y señala cómo la novela durante el XIX quedó imbuida, o fue portavoz, de la ideología dominante, la que profesaba la burguesía, es decir, la clase social hegemónica, un proceso que, de otra parte, se dio en paralelo al de la sacralización del escritor como miembro de una «especie de clerecía» (1950:141). Por eso el escritor de origen burgués se verá siempre amenazado por lo que denomina «la tentación de la irresponsabilidad» (1950:7). Esto es, desoír la llamada de la acción social transformadora a través de la escritura y negar la relación real que el escritor establece con el público mediante sus libros. En el fondo, lo que estaba haciendo Sartre, más que politizar el debate literario, era proponer una concepción altamente moralizada de la figura del escritor: el escritor en tanto que conciencia moral de la sociedad (lo que de nuevo remitía a la acción fundacional de Zola y de los intelectuales que se proyectan sobre la escena pública como contrapoder ético de los gobiernos). A mi entender, el periodista y escritor alemán Lothar Baier acertaba de lleno cuando decía, en su ensayo titulado *¿Qué va a ser de la literatura?*, que la noción sartreana del *engagement* reposaba sobre una visión fundamentalmente heroica de la tarea del escritor (1996:33-62). Esa misma idea del intelectual doblado en una suerte de

redentor es la que se adivina en la famosa conclusión de *Mínima moralía*, donde Adorno llamaba a ver el mundo bajo la perspectiva de una «luz mesiánica» (1998:250).

Muchas de las tesis de Sartre sobre literatura recuerdan a las ya adelantadas por Georgy Lukács quien, partiendo de la filosofía hegeliana, afirmó en su *Teoría de la novela* que la novela moderna es la epopeya de la burguesía, o más precisamente, la «epopeya de un mundo sin dioses» (1966:85). Figura eminente de la crítica marxista, la aproximación de Lukács al estudio de la literatura fue marcadamente sociológica, y sostuvo que la novela debía mostrar los movimientos subyacentes a la realidad, aquellos principios y leyes por los que de verdad se rige. El gran autor sería, de este modo, ese «visionario intuitivo de un instante histórico-filosófico único» (1966:126). La insistencia que, de acuerdo con esta tendencia crítica, se hace en la revelación (y posterior transformación) de las estructuras sociales no implica que la forma literaria quede relegada a mera «transmisora» de un contenido. Antes bien, el mismo Sartre sostenía, además con tono enfático, que «el compromiso no debe, en modo alguno, inducir a que se olvide la literatura y (...) nuestra finalidad debe estribar tanto en servir a la literatura infundiéndole una sangre nueva como en servir a la colectividad tratando de darle la literatura que le conviene» (1950:26). El desiderátum de la unión de «forma» y «contenido» es algo a lo que, en mi opinión, apunta claramente Sartre en varios momentos de su texto. Por ejemplo, cuando dice: «El escritor «comprometido» sabe que la palabra es acción; sabe que revelar es cambiar y que no es posible revelar sin proponerse el cambio» (1950:56). Si bien muchos de los acercamientos de Sartre a la cuestión de la escritura han quedado obsoletos, o están excesivamente imbricados con la situación histórica en la que vivió, creo que su enfoque del problema «palabra-acción» coincide con algunos planteamientos de los filósofos del lenguaje de tradición anglosajona (Austin, Searle) que se han ocupado de la pragmática lingüística en el sentido de que la palabra es, en esencia, acción, o sea, transformación del mundo. De la misma manera, pienso que hay una base sartreana en algunos de los argumentos que desarrollaría más tarde Roland Barthes, pero a eso me referiré en lo sucesivo porque dichas ideas coinciden con el planteamiento de fondo de muchos escritores realistas españoles de los cincuenta.

A mi juicio, esa misma ambición —la revelación/transformación de las estructuras sociales de poder por medio del lenguaje en una alquímica solución de «forma» y «contenido»— es la que hubo también en el caso de Lukács: eso fue lo que le hizo conjugar su militancia

marxista con el rescate estético del rico acervo novelístico de la literatura del XIX —a propósito, sus esfuerzos ayudaron a que autores como Balzac, Goethe, Dickens, Gógol, Tolstói, o Dostoievski, fueran lecturas consentidas en la Unión Soviética—, una pretensión que le llevaría, posteriormente, a hablar del género de la novela a partir del concepto de «esencia atemporal» (en tanto que forma sin relación directa con el contexto histórico-social en el que aparece), una noción que tomaba de la fenomenología de Husserl (Goldmann 1967:156-157). Los contornos del perfil intelectual de Lukács son a veces difíciles de precisar, y su reflexión estuvo fuertemente condicionada por su adhesión a los principios del Partido Comunista. Esa fidelidad, de hecho, lo impulsaría a menospreciar y tildar de «decadentes» el expresionismo y la vanguardia mientras polemizaba primero con Bertolt Brecht y después con Adorno. Para estudiosos posteriores, por ejemplo Douwe Fokkema y Elrud Ibsch, este apego de Lukács a la ortodoxia marxista hace de él un teórico que, básicamente, prioriza el «contenido» mientras relega a un segundo plano los aspectos formales de la escritura (1981:150-151). Sin embargo, por otro lado, pese a las polémicas vanguardismo/expresionismo vs. realismo, la reivindicación de la importancia decisiva de la forma en la obra literaria desde posturas comprometidas y militantemente marxistas como la llevada a cabo por Brecht (*El compromiso en literatura y arte*) no difiere tanto, en lo sustancial (más allá de la diferencia de predilección por una clase de «forma» concreta), de la apuesta fuerte por la estética realista (y la consiguiente censura de cualquier desviación con respecto a las normas del realismo) emprendida por Lukács en *Significación actual del realismo crítico*. O con el fondo de la argumentación de Adorno respondiendo a las tesis de Lukács en defensa de la obra de los autores de vanguardia, según la cual escritores como Kafka o Beckett vendrían a representar una vuelta de tuerca superior y, por ende, más efectiva, a la crítica histórica que pudo hacer el realismo (2003:253). No es ociosa la atención prestada a Sartre y Lukács porque tanto las ideas sartreanas sobre el «compromiso» de los escritores como la noción de que el realismo literario es la forma privilegiada para vehicular el mensaje crítico o «revolucionario» tendrían, por vía indirecta, un éxito importante en la España de los cincuenta.

### **3. Realismo y compromiso en la España de 1950**

Las ideas de Sartre sobre el compromiso de los intelectuales gozaron, como es sabido, de gran aceptación en muchos países de Europa continental. En España, el filósofo francés

contó con un divulgador hiperactivo, bien relacionado y notablemente influyente en la persona del crítico literario, y después editor, José María Castellet, cuyos trabajos y antologías fueron determinantes en el prestigio del realismo comprometido durante el medio siglo. Con *Veinte años de poesía española* pondría en el mapa a una generación de poetas en la que figuraban los nombres de Ángel González, Jaime Gil de Biedma, José Agustín Goytisolo, José Ángel Valente o Carlos Barral (al tiempo que ninguneaba al «esteticista» Juan Ramón Jiménez, premio Nobel en el exilio), pero de su producción de la época cabe destacar sobre todo *La hora del lector*, el libro que el prócer catalán publicaba en 1957 y que fue, seguramente, la obra teórica de mayor impacto en las letras españolas de su tiempo. En ese volumen Castellet se proponía compaginar lo que a su entender era la modernidad literaria en narrativa (el realismo «conductista» americano leído a través de Claude-Edmonde Magny, el «objetivismo» del *nouveau roman* francés, una interpretación bastante tendenciosa de los trabajos de Edmund Wilson sobre historia literaria y cómo el simbolismo y la vanguardia habían cedido paso al realismo como tendencia dominante hacia mediados del siglo XX, y el filtrado de teóricos de formación marxista como Lukács que había hecho Lucien Goldmann en *Para una sociología de la novela*) con la noción sartreana de compromiso del escritor, lo que resultó en un libro que estaba a medio camino entre la divulgación de ideas que eran de curso corriente más allá de las fronteras del franquismo y el manifiesto preceptivo. La repercusión sería enorme, y, como diría Manuel Vázquez Montalbán con hiperbólica precisión, «el libro de Castellet fue leído como la summa teológica del quehacer literario» (1997:162). Si no llegó a tanto el *mestre* barcelonés sí quiso dar en su obra un corpus teórico que aunase moral, ideología y primacía del realismo, y que fuese además una llamada a ir más allá de lo que la censura permitía en la España de los cincuenta, convirtiendo la novela no necesariamente en una herramienta de combate político pero sí, por lo menos, en un instrumento de crítica social a la dictadura. Tanto más cuanto que la existencia de esa censura favorecía que los escritores trasladasen sus preocupaciones político-sociales al ámbito de la ficción literaria, empleando a menudo, como podría ser en el caso de *El Jarama*, lo que J.M. Coetzee denomina «estratagemas esópicas» (2007:26). En efecto, la dimensión pública de los escritores estaba, evidentemente, muy condicionada por la situación excepcional impuesta por la dictadura y la ausencia de libre expresión. Eso explica asimismo la urgencia ética que muchos de ellos sintieron de querer constituirse en contrapoder simbólico del poder político en el medio en

que fuera posible hacerlo, un hecho incomprensible fuera del entorno histórico-literario en que vivieron.

No es este el lugar para tratar de las polémicas que han rodeado las designaciones —«neorrealismo», «realismo objetivista», «realismo social», «socialrealismo», «realismo crítico», o, con menos propiedad, «realismo socialista»— para nombrar las distintas corrientes realistas que convivieron y marcaron el rumbo de la novela española desde la posguerra hasta los años sesenta. Parece razonable, no obstante, establecer una distinción entre una tendencia *neorrealista* y otra *social* en la literatura española del medio siglo. La primera está influida por el cine y la literatura italianos de la posguerra mundial, además de cierta novela estadounidense como la de John Dos Passos, y tuvo su núcleo fuerte en el grupo de escritores articulados en torno a *Revista Española*. El gran referente nacional de esta corriente podría encontrarse en *La colmena* de Camilo José Cela, cuyas técnicas influirían en la obra de autores como Ignacio Aldecoa o Juan García Hortelano. Del otro lado, la noción de «literatura social» designaría con mayor precisión una opción literaria más militante políticamente y que ejemplifican autores como Jesús López Pacheco, Antonio Ferres o Armando López Salinas, escritores vinculados al Partido Comunista, que entienden el hecho literario como acto de resistencia política al franquismo y cuyas novelas pueden definirse más adecuadamente con la denominación de «realismo social». Castellet se inclina por el primer tipo de realismo, como dejan claro las abalanzas que dedica a *El Jarama* de Rafael Sánchez Ferlosio, pero una clase de literatura realista que comparta con la tendencia social elementos ideológicos e intencionales.

Aunque en *La hora del lector* no encontremos el tono doctrinario que permeaba muchas de las páginas de su anterior *Notas sobre literatura española contemporánea*, o de la citada antología *Veinte años de poesía española*, es innegable que el discurso de Castellet delata una deuda notoria con las ideas de Sartre y no es precisamente neutro, ni inocente, en su apelación a la responsabilidad social del escritor —sus elogios van dirigidos a los «escritores que intentan cumplir una misión social responsable» (2001:62) y al «escritor libre, técnicamente preparado y socialmente responsable» (2001:77), la reiterada insistencia en el concepto de «responsabilidad» es igualmente fundamental en la exposición sartreana, como vimos antes— y tampoco en su guiño cómplice a los «compañeros de viaje» (comunistas) que se halla en la despedida final de *La hora del lector* (2001:80). Si bien el estudioso Laureano Bonet, y nada menos que una autoridad



como Umberto Eco —cuyas palabras Bonet rescata oportunamente en su edición comentada de *La hora del lector* (2001:195-196)— quisieron, después, ver explicitada en el trabajo de Castellet una anticipación precursora del concepto de «obra abierta» (Eco 1990) dentro del campo de la estética de la recepción, lo cierto es que la «ideologización» de la forma que en el fondo propugnaba el crítico catalán (2001:52-53) se parecía no poco a la que anteriormente había defendido Lukács, y, de la misma manera, para Castellet, como para el teórico marxista, el realismo era el único camino bueno a seguir. De nuevo volvemos a encontrar, pues, el anhelo de la mágica combinación de «forma» y «contenido».

*La hora del lector* es también remarcable, como ya he dicho, por el encomiástico análisis que Castellet dedicaba a *El Jarama*, y que contribuyó lo suyo a aupar la entonces reciente novela de Ferlosio a la categoría de modelo perfecto de «realismo objetivista». Pero la realidad es que Ferlosio desaparecería de escena poco después —y no iba a regresar hasta 1974 con el ensayo *Las semanas del jardín*, un libro de una prosa barroca y digresiva que estaba en las antípodas de la de *El Jarama*—, y la obra de los novelistas españoles más importantes de la segunda mitad de los sesenta (los que mayor influjo iban a ejercer en la siguiente generación) discurrió por caminos bien distintos, porque ni Juan Benet ni Juan Marsé ni Juan Goytisolo ni Luis Martín Santos pagaron tributo en sus novelas a la austeridad formal del realismo de testimonio ni acataron la observancia ideológica del compromiso de la estricta denuncia antifranquista, más bien se mostraron sarcásticos con ella o la desdeñaron por completo, y además se diría que vieron en ese mandamiento una traba a la ambición literaria (aunque todos ellos, en su vida civil, simpatizaron o formaron parte de los movimientos clandestinos de oposición a la dictadura).

Que las imposiciones del compromiso entorpecían el libre y pleno funcionamiento del escritor es el sentir dominante en el ensayo de Benet *La inspiración y el estilo*, que representa una de las más inteligentes (y contundentes) refutaciones de las tesis comprometidas escritas en España. Mientras que el caso de Goytisolo es sintomático de los cambios en la literatura española a partir de mediados de los sesenta, puesto que pasó de defender posiciones comprometidas (*Problemas de la novela*), y a veces de un encendido populismo, como en su artículo «Para una literatura nacional popular» (aparecido en *Ínsula* en enero de 1959<sup>3</sup>), a practicar una escritura

<sup>3</sup> El texto de Goytisolo daría pie a una inteligente réplica de Guillermo de Torre en el artículo «Los puntos sobre algunas «íes» novelísticas» (que publica la misma *Ínsula* en mayo de ese año), y en el que Torre juzgaba anacrónica cualquier concepción «nacional» de la literatura al tiempo que advertía de los peligros de la ideologización de la escritura (2013: 279).

literaria abiertamente experimental y de manifiesta vocación minoritaria. El propio Ferlosio, a quien Castellet había encumbrado en los cincuenta como autor de la más brillante muestra de realismo crítico objetivista<sup>4</sup>, iba a opinar, años después, que la obligatoriedad del compromiso había funcionado para muchos escritores de su generación como forma de censura interiorizada. En una entrevista de 1987 se expresaba de manera reveladora:

El compromiso político y social no debe entenderse directamente. El compromiso político se ha concebido de una manera muy directa y muy inmediata, y entonces se ha convertido un poco en la patente de reconocimiento que unos determinados grupos le concedían a uno si se atenía a unas determinadas consecuencias. Y entonces del compromiso se ha abusado en el sentido de que era el modo de obtener la sanción y la salvación moral por aquellos grupos a quienes uno quería tener como adictos. El compromiso ha cerrado muchísimas vías de expresión y ha sido una censura interior muy fuerte<sup>5</sup>.

Las exigencias del compromiso apuntaban hacia lo político, pero en el espíritu que impregnó la obra temprana de gentes como Carmen Martín Gaité, Aldecoa, Sánchez Ferlosio o Ana María Matute, había razones morales más inmediatas. No quiero extenderme a propósito de un asunto que ya ha dado muchísimo que hablar y sobre el que se han escrito libros y artículos excelentes. Remito al lector a los trabajos de estudiosos como Barry Jordan (1990), Geneviève Champeau (1993), Francisco Álamo Felices (1996), Santos Sanz Villanueva (1980) y José Jurado Morales (2012), para hacerse una idea cabal de la compleja maraña de implicaciones éticas y políticas aparejadas a la escritura literaria en España durante las primeras décadas del franquismo especialmente. Pero sí es importante entender que la utilización de un estilo que sirviera para depurar el lenguaje de la inercia discursiva impuesta por la retórica de la dictadura fue el motor que impulsó y determinó la escritura de muchos de esos narradores. Escribir, como diría años después Martín Gaité, con una «actitud distinta: la del narrador testigo guiado por un afán de veracidad, comprometido simplemente con el rigor de su mirada, que no siempre veía brillar la justicia» (1994:83). En este sentido, el compromiso operó en la base misma del lenguaje, que era, en realidad, donde lo situaba Sartre. De ahí arranca la línea en la que Roland Barthes

<sup>4</sup> Ferlosio ha dado desde entonces versiones contradictorias del significado de *El Jarama*. Así, en el texto autobiográfico «La forja de un plumífero» escribía que «*El Jarama* es, en verdad, una invención de Castellet» (1997:81). Negando así cualquier intención socialmente crítica en su novela. No obstante, es reveladora la crítica a la que ha sometido la idea de «intencionalidad» en la narración en otros lugares. Sin ir más lejos, ese es el motivo principal que recorre las páginas de *Las semanas del jardín*.

<sup>5</sup> «Rafael Sánchez Ferlosio: Después del diluvio» <http://www.rtve.es/alacarta/videos/escritores-en-el-archivo-de-rtve/entrevista-rafael-sanchez-ferlosio-serie-tiempos-modernos/728850/> (consultado 11 enero 2017).

fundamenta la noción de que la escritura es «esencialmente la moral de la forma» (1989:22-23). Por eso el escritor ha de buscar esos claros de bosque en que «el lenguaje ya no está alienado» (1989:89). Bastante de este anhelo utópico hubo, en mi opinión, en muchos realistas del medio siglo. A la vista de esta consideración, creo que puede decirse, sin vacilaciones, que ese fue un paso, con sus luces y sombras, aciertos y errores, callejones sin salida y extralimitaciones, imprescindible como proceso de apertura al mundo y a la modernidad (literaria, artística, cultural e intelectual) internacional. La distancia del tiempo nos permite comprender también la voluntad de una generación que quiso testimoniar el atraso del país, la opresión y pobreza en que vivían grandes sectores de la población y reflejar, en la medida de lo posible, lo vetado por la censura. Una labor que en circunstancias democráticas normales hubiera correspondido a la prensa y los medios de comunicación. La perspectiva histórica demuestra también que esa estética narrativa quiso ser a menudo una ética de la realidad cotidiana que se manifestó en una ética (o un compromiso) de la «forma» antes que en la pretensión de trazar un camino de resistencia político, y es probable que ahí se encuentre la contribución más valiosa de la literatura realista del medio siglo. No obstante, fue igualmente necesario ir abandonando las posturas comprometidas y que los escritores pretendieran dejar de cumplir funciones informativas vicarias, para volver a poner el énfasis en lo estrictamente literario y dejar relativamente en suspenso esa inveterada tentación heroica del intelectual, la de querer ser la conciencia moral de su país y su época. Pero esa fue una tarea que, en alguna medida, le iba a tocar a la siguiente generación.

## BIBLIOGRAFÍA

ADORNO, Theodor W.: *Mínima moralía*. Madrid: Taurus, 1998.

-----«Reconciliación extorsionada. Sobre *Contra el realismo mal entendido* de Lukács», en *Notas sobre literatura (Obra completa, 11)*, Madrid: Akal, 2003, pp. 242-269.

ÁLAMO FELICES, FRANCISCO: *La novela social española. Conformación, ideología, teoría y crítica*. Almería: Universidad de Almería, 1996.

- AUSTIN, John L.: *Cómo hacer cosas con las palabras*. Barcelona: Paidós, 1990.
- BAIER, Lothar: *¿Qué va a ser de la literatura?* Barcelona: Debate, 1996.
- BARTHES, Roland: *El grado cero de la escritura*. Madrid: Siglo XXI, 1989.
- BENET, Juan: *La inspiración y el estilo*. Madrid: Alfaguara, 1999.
- BOURDIEU, Pierre: *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama, 1995.
- BRECHT, Bertolt: *El compromiso en literatura y arte*. Barcelona: Península, 1984.
- CASTELLET, José María: *La hora del lector*, ed. Laureano Bonet. Barcelona: Península, 2001.
- *Notas sobre literatura española contemporánea*. Barcelona: Laye, 1955.
- *Veinte años de poesía española*. Barcelona: Seix Barral, 1962.
- CELA, Camilo José: *La colmena*. Madrid: Espasa-Calpe, 1999.
- CHAMPEAU, Geneviève: *Les enjeux du réalisme dans el roman sous le franquisme*. Madrid: Casa de Velázquez, 1993.
- COETZEE, J.M.: *Contra la censura. Ensayos sobre la pasión por silenciar*. Barcelona: Random-House Mondadori, 2007.
- COUSIN, Victor: *Du vrai du beau et du bien*. París: Didier, 1854.
- ECO, Umberto: *Obra abierta*. Barcelona: Ariel, 1990.
- FERNÁNDEZ BUEY, Francisco: *Albert Einstein: Ciencia y conciencia*. Barcelona: El Viejo Topo, 2005.
- FOKKEMA, D.W. y Elrud Ibsch: *Teorías de la literatura del siglo XX*. Madrid: Cátedra, 1981.
- GOLDMANN, Lucien: *Para una sociología de la novela*. Madrid: Ciencia Nueva, 1967.
- GONZÁLEZ FÉRRIZ, Ramón: *La revolución divertida*. Barcelona: Debate, 2012.
- GOYTISOLO, Juan: «Para una literatura nacional popular», en *Obras completas I. Novelas y ensayos (1954-1959)*. Barcelona: Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 2005, pp. 905-916.
- *Problemas de la novela*. Barcelona: Seix-Barral, 1959.
- JORDAN, Barry: *Writing and Politics in Franco's Spain*. Londres/Nueva York: Routledge, 1990.
- JULIÀ, Santos: *Nosotros, los abajo firmantes. Una historia de España a través de manifiestos y protestas (1896-2013)*. Barcelona: Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 2014.
- JURADO MORALES, José: *Las razones éticas del realismo. Revista Española (1953-1954) en la literatura del medio siglo*. Sevilla: Renacimiento, 2012.
- KANT, Immanuel: *Crítica del juicio*. Madrid: Espasa-Calpe, 1994.

- LUKÁCS, Georgy: *Significación actual del realismo crítico*. México: Era, 1963.
- *Teoría de la novela*. Buenos Aires: Siglo XX, 1966.
- MAGNY, Claude-Edmonde: *La era de la novela americana*. Buenos Aires: Juan Goyonarte, 1973.
- MARTÍN GAITE, Carmen: *Esperando el porvenir (Homenaje a Ignacio Aldecoa)*. Madrid: Siruela, 1994.
- ORTEGA Y GASSET, José: *España invertebrada*. Madrid: Alianza Editorial, 1981.
- OVEJERO LUCAS, Félix: *El compromiso del creador. Ética de la estética*. Barcelona: Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 2014.
- SANZ VILLANUEVA, Santos: *Historia de la novela social española (1942-1975)*. Madrid: Alhambra, 1980.
- SÁNCHEZ FERLOSIO, Rafael: «La forja de un plumífero», *Archipiélago: Cuadernos para la crítica de la cultura*, nº 31, pp. 71-89.
- *El Jarama*. Barcelona: Destino, 2004.
- *Las semanas del jardín*. Barcelona: Destino, 2003.
- SARTRE, Jean-Paul: *¿Qué es la literatura?* Buenos Aires: Losada, 1950.
- SAVATER, Fernando: *Diccionario filosófico*. Barcelona: Planeta, 1999.
- SEARLE, John: *Actos de habla*. Madrid: Cátedra, 1994.
- SCHILLER, Friedrich: *Kallias; Cartas sobre la educación estética del hombre*. Barcelona: Anthropos, 1990.
- TORRE, Guillermo de: «Los puntos sobre algunas «íes» novelísticas», en *De la aventura al orden*, ed. Domingo Ródenas de Moya. Madrid: Fundación Banco Santander, pp. 277-286, 2013.
- VÁZQUEZ MONTALBÁN, Manuel: *El escriba sentado*. Barcelona: Crítica, 1997.
- WILSON, Edmund: *El castillo de Axel*. Madrid: Cupsa, 1969.
- *La interpretación histórica de la literatura*. León: Universidad de León, 1997.
- WELLEK, René: *Historia de la crítica moderna (1750-1950). La segunda mitad del siglo XVIII*. Madrid: Gredos, 1989.