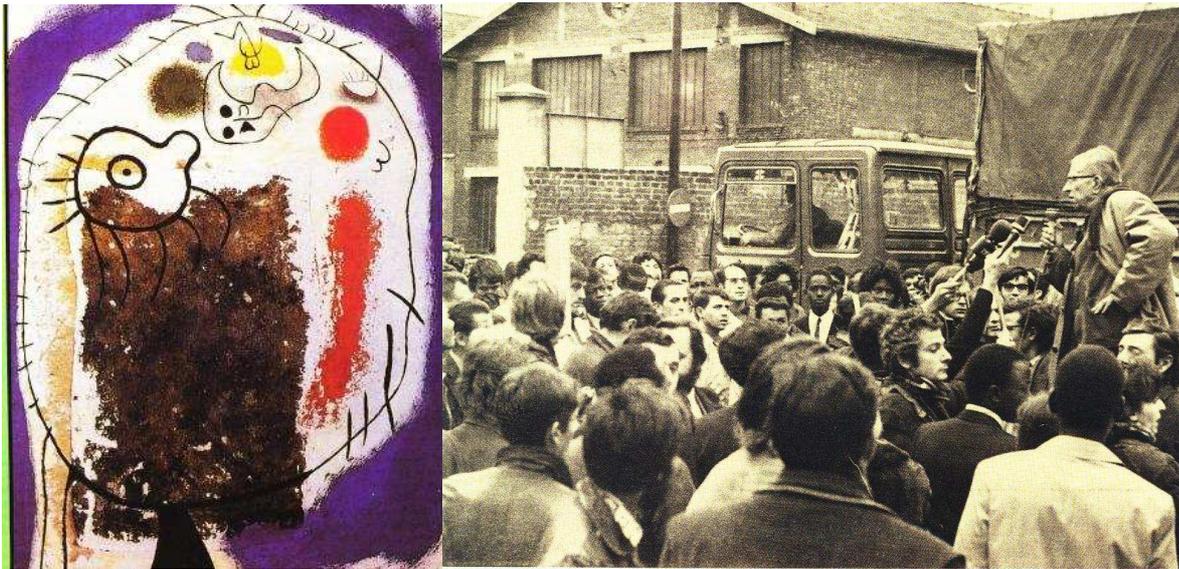


DE LA GUERRA CIVIL A NUESTROS DÍAS



1 Cabeza. Joan Miró.

2 El filósofo francés Jean-Paul Sartre interviniendo en una manifestación obrera, es una imagen viva del «compromiso» social del escritor.

9 CRISIS DE LA CONCIENCIA BURGUESA (Literatura y sociedad en Europa y en España)

Esta lección -que sólo se mantiene en el programa de algunos distritos universitarios- vendría a ser como un preámbulo a la segunda parte de este curso; o más exactamente, a una de las vetas observables en la literatura posterior a 1939. En ella, efectivamente, los temas sociales ocupan un buen lugar. De ahí que pueda resultar útil examinar previamente algunos aspectos del panorama europeo, o reflexionar sobre cuestiones como «la crisis de la conciencia burguesa» y la «concepción dialéctica de la obra literaria». Pero, a propósito de estos enunciados, señalemos que se trata de problemas que conciernen también —y, a veces, sobre todo— a otras materias, y que, en casos como estos, sería especialmente fecundo un trabajo interdisciplinario. A ello invitamos para precisar y ampliar las apretadas notas que a continuación se ofrecen.

LIBROS DE CONSULTA

Para las cuestiones histórico-sociales e ideológicas, remitimos al alumno, en primer lugar, a sus manuales de Historia del mundo contemporáneo y de Historia de la Filosofía. Y recomendamos una breve y reciente síntesis de los aspectos históricos del tema:

1. ROMERO, José Luis: *Estudio de la mentalidad burguesa*. Madrid, Alianza Ed., 1987 (Col. «Libro de Bolsillo», n. 1.287). (Nos interesa especialmente el capítulo IV y último: «La crisis de la mentalidad burguesa.»)

Las facetas literarias del tema que va a ocuparnos -y el estudio de los autores extranjeros que citaremos podrán precisarse y ampliarse, si así se desea, con algunos de los libros que recomendamos al frente del capítulo 1a: ALBÉRÈS, RIQUER y VALVERDE, y, en particular, el de A. HAUSER, que une los enfoques sociológico y literario. En fin, sobre la cuestión central de la «literatura comprometida» (o «concepción dialéctica de la obra literaria»), recordemos el título clásico:

2. SARTRE, Jean-Paul: *¿Qué es la literatura?* (incluido en el volumen de sus *Escritos sobre la literatura*, Madrid, Alianza Tres, 1986). [El autor desarrolla en este largo ensayo su teoría del «compromiso» del escritor que nosotros resumiremos en esta lección.]

Movimientos ideológicos y sociales en Europa tras 1939

En el capítulo **1a** trazamos un rápido panorama de los avatares de la Europa del siglo xx: su debilitamiento a consecuencia de la guerra del 14, la crisis de la democracia liberal, el avance de los sistemas totalitarios, las inquietudes de los años 30, etc. Precisemos ahora algunos puntos de la etapa que se inicia con la Segunda Guerra Mundial.

La guerra de 1939-1945, aparte sus tremendos efectos destructores y la profunda transformación del mapa europeo, supuso crueles desgarramientos en el seno de los países beligerantes: junto a la tragedia vivida por el pueblo alemán, piénsese en los dramáticos enfrentamientos entre «colaboracionistas» y «resistentes» en Francia, Italia, etc. El mundo entero había descubierto los horrores del nazismo (campos de concentración y de exterminio). O el horror de la destrucción nuclear, que seguiría cerniéndose sobre la humanidad. Tras la guerra, el «reparto de Europa» (Yalta) será fuente de tensiones duraderas: la «guerra fría» entre los grandes bloques resultantes a ambos lados del «telón de acero.»

En lo social, las diferencias entre dichos bloques son bien conocidas. Como resultado de la guerra, se extendió el modelo de la sociedad “socialista” (o “socialismo real”) a buen número de países de la Europa del Este y del Centro. Se trató, en general, del modelo de «socialismo de Estado», presidido por el partido comunista y una fuerte burocracia (la «nueva clase»). La Rusia de Stalin en su imagen más dura: por ello se ha llamado a este sistema “estalinismo”, una forma de totalitarismo burocrático (ha habido historiadores que han definido estos “estalinismos” como “capitalismo de Estado”, otros como “capitalismo de Estado + Estado hegeliano”, para distinguirlo del capitalismo occidental —pues no es capitalismo—). La «desestalinización» llegaría con Nikita Serguéievich Jruschov (o Kruschev) (1894-1971) en 1958, pero aún habría que esperar más de un cuarto de siglo hasta los intentos de apertura y reforma (*perestroika*) de Gorbachov.

En Europa Occidental, los países se reconstruyeron según el modelo capitalista (con la ayuda de los EE. UU.). La burguesía se fue recuperando, pero frente a sectores antiburgueses muy fuertes: los movimientos socialistas y comunistas se habían fortalecido por su decisivo papel en la Resistencia antifascista. Pero, por su parte, la burguesía -como dijimos- tiene que hacer concesiones: pactos con las fuerzas obreras, aceptación del intervencionismo estatal (contra el puro liberalismo), etc. Todo ello implica fuertes tensiones sociales. Hitos especialmente marcados de los años ulteriores serán los movimientos izquierdistas del 68 y la crisis económica del 73. Pero, paradójicamente, el sistema capitalista parece haber salido consolidado de tan duras pruebas.

La tensión entre los dos bloques y modelos de sociedad ocupan buena parte del siglo xx. Por ello cobran una dimensión incalculable las transformaciones de los países del Este en **1989-1990**. Pero, en estas páginas, debemos examinar aún las consecuencias que aquellas tensiones tuvieron en el pensamiento y en la creación literaria.

• En el terreno ideológico, dos son las corrientes que sobresalieron en la inmediata posguerra europea. De una parte, el desarrollo del **existencialismo**, que viene a ser la expresión del malestar vital del momento. De otra, el **marxismo** que, a su vez, se presenta como una respuesta al malestar social. De la significación de ambos hablamos ya en el capítulo **1a**. Señalemos que, de ambas líneas, a veces confluyentes, surgirá una doctrina del **compromiso**

(*engagement*) de los intelectuales, artistas y escritores. Y este es un punto del que debemos ocuparnos especialmente en este capítulo.

Literatura y conciencia de clase. Crisis de la conciencia burguesa.

Según una distinción sociológico-filosófica algo ortodoxa, a las clases sociales —burguesía, proletariado— corresponde una «conciencia» más o menos clara del lugar que ocupan en el panorama social. Cada una de ellas tiene su concepción de la vida (valores, ideales...). Y los escritores reflejan en principio «la conciencia y la visión del mundo de la clase a la que pertenecen. Esa conciencia de clase —y nos centramos ya en la burguesa— puede entrar en crisis, y ello se manifiesta, en particular, en el testimonio de los intelectuales, en quienes tal conciencia puede hacerse especialmente lúcida.

Si suele hablarse de “crisis de la conciencia burguesa en la posguerra”, ello no parece ser algo nacido en ese momento. Ya aludimos a tal crisis al hablar del Modernismo o de la «juventud del 98». Y el proceso puede rastrearse desde muy atrás: desde el Romanticismo de signo progresista. Pero ¿acaso un estado de crisis puede ser tan prolongado? ¿Está en *crisis permanente* la conciencia burguesa?

La sociología marxista responde a ello afirmativamente, en el sentido de que la burguesía —desde el momento en que accedió al poder— se ve hostigada desde diversos frentes: desde arriba (por la nobleza desplazada), desde abajo (por el proletariado) y *desde dentro* de ella misma (por sectores «pequeño-burgueses», que se sienten desfavorecidos, o por ciertos intelectuales). Un aspecto fundamental: la burguesía había proclamado los ideales de «libertad, igualdad y fraternidad»: pero pronto los conculca, los vulnera, en buena medida. Y entonces, esos mismos ideales serán esgrimidos contra ella por los sectores oprimidos. O por intelectuales nacidos en el seno de la burguesía que se vuelven contra ella (es la llamada «traición de clase»; Marx dijo que «la burguesía produce sus propios enterradores»).

A ello se responderá —desde un campo ajeno al marxismo— que es propio de la burguesía el segregar posturas críticas e inconformistas; pero ello no va en detrimento de su fuerza: al contrario, pone a prueba su capacidad de adaptación. Así, la burguesía es capaz de asimilar, por ejemplo, las críticas de los intelectuales (y hasta de convertirlos en modas...). Y es igualmente capaz de «salvarse» haciendo concesiones a la clase obrera (mediante negociaciones, convenios, etc.). ¿No eran ingenuas —se dirá— las profecías, que ya en el siglo xix, veían próxima la muerte del capitalismo? La historia más reciente más bien parece mostrar un progresivo «aburguesamiento» de las masas, paralelo a cierta «desmovilización» de los intelectuales. Y, como apuntábamos, los sectores dirigentes de la burguesía parecen haber recuperado las riendas de la economía y la confianza en sus *valores*: individualismo, iniciativa privada, competitividad, libre mercado... Cosas, por lo demás, que incluso hacen suyas en cierta medida— algunos partidos socialistas (o socialdemócratas).

Con todo, y aunque haya que revisar la validez actual del concepto de «crisis de la conciencia burguesa» (muy problemático, desde un punto de vista teórico)¹, parece que siguen en pie tres grandes

¹ El concepto “conciencia de clase” está algo gastado. Hace referencia a una concepción de la ideología como “máscara”, “falsa conciencia”, “conciencia falseada” (como si existiese una conciencia capaz de saberse). La ideología es inconsciente y necesita producirse, habitando en la contradicción. Por otro lado, la distinción burguesía / proletariado es algo metafísica. La estratificación de clases es más compleja y dinámica, básicamente enclavada en la contradicción entre capital / trabajo. Mantenemos esta terminología en esta lección para facilitar la comprensión de los debates intelectuales de estos años. Los intelectuales de entonces *sí creían* en la “concienciación” de las clases, y en la literatura o la filosofía como instrumentos para “concienciar” a las “masas” o “clases”, “despertarlas” del sueño de la dominación (cf. Platón y el mito de la caverna)...

contradicciones de la sociedad burguesa que señala el historiador J. L. Romero:

a) El deslumbrante desarrollo tecnológico no va acompañado de un análogo progreso social; b) los ideales de desarrollo del individuo chocan con un aumento alarmante de la masificación;
c) el ideal de «participación» va acompañado de un proceso de «marginalidad». Se trata, sin duda, de contradicciones generadoras de nuevas desazones.

• Lo apuntado en los párrafos precedentes podría servir de base a un apasionante debate en un campo interdisciplinario. Quede aquí como invitación a más hondas reflexiones.

• En cualquier caso -y para no alejarnos del campo más propio de este curso de Literatura- limitémonos a señalar lo sintomático que es, en la sociedad burguesa, el tipo del intelectual caracterizado por su **conciencia crítica** («crítica» en dos sentidos: en el sentido de que *critica* a su sociedad y en el sentido de que vive una *crisis* de su propia conciencia de clase). Ejemplo elocuente será Sartre, a quien nos referiremos enseguida.

• Sin remontarnos ahora más atrás, veamos lo que sucede tras la crisis desencadenada en 1929. Según Arnold Hauser, «la historia de los años treinta y tantos es la historia de un periodo de crítica social, de radicalización de las actitudes políticas». Fascismo y comunismo —dice— coinciden en proclamar el fin de la burguesía, del liberalismo y del parlamentarismo. «Pero —añade— en ninguna parte, hay mayor certeza de la crisis por que está pasando el modo burgués de vivir que entre la burguesía misma, y en ninguna parte se habla tanto del fin de la época burguesa.»

• Y centrándonos en los años de la guerra mundial y la inmediata posguerra, lo que acabamos de señalar conduce a una división cada vez más profunda entre los intelectuales, según la postura que adopten ante las luchas sociales e ideológicas. De ahí surge el auge de una «literatura comprometida» o de una «concepción dialéctica de la obra literaria». Veámoslo.

Concepción dialéctica de la obra literaria. La literatura comprometida.

Ante todo, aclaremos en qué sentido se emplea aquí la palabra *dialéctica*. Tradicionalmente, se aplicó a una actividad del pensamiento que descubría las contradicciones de una argumentación o a una confrontación entre posturas contradictorias. Sin embargo, aquí se hace referencia al sentido que la palabra adquirió después de Hegel, para quien la dialéctica era un proceso de confrontaciones que caracterizaba la marcha de la historia. Marx partió de esta idea al afirmar, más concretamente, que el motor de la historia son las contradicciones y luchas económico-sociales, es decir, las oposiciones y antagonismo de clase.

Así pues, hablar de una «concepción dialéctica de la obra literaria» como rezan algunos programas- equivale a hablar de «una literatura que se hace eco de las oposiciones o luchas sociales y toma partido ante ellas». Dicho con una expresión más consagrada, se trata de la **literatura comprometida**.

Como sabemos, con tal expresión se designa una literatura que no se limita a *reflejar* la realidad, sino que quiere *explicarla* e incluso contribuir a *transformarla*. El escritor «comprometido» se lanza con su obra en medio de las luchas sociales, quiere intervenir en la marcha de la historia, aspira a que su obra sea «útil».

Siempre ha habido arte comprometido, frente al llamado «arte puro». Pero la teoría de la literatura comprometida (*littérature engagée*) fragua a raíz de la II Guerra Mundial, y su formulación más notable se debe al filósofo y escritor francés Jean-Paul Sartre.

Profundamente sacudido en su responsabilidad de hombre y de escritor por la guerra, la ocupación alemana y la Resistencia, Sartre expuso sus ideas, entre otras páginas, en su citado ensayo *¿Qué es la literatura?* (1947). He aquí sus ideas fundamentales (Cf. también el Documento I):

—Sartre se alza contra el escritor «puro», al que considera, en realidad, comprometido con el orden vigente: los silencios —dice— tienen tanta resonancia como las palabras. El escritor «es cómplice de la opresión si no se alía con los oprimidos».

—El escritor debe «abrazarse» con su época. E insiste en esto: «Si se me presenta el mundo con sus injusticias, no es para que yo las contemple fríamente, sino para que las ponga de relieve con mi indignación.» Tras las exigencias estéticas hay un «imperativo moral». Y así, la literatura debe ejercer *una función social*: «contribuir a que se produzcan ciertos cambios en la sociedad».

—El escritor, que es normalmente de origen burgués (y Sartre se incluye a sí mismo), debe abandonar los intereses de su clase y volverse contra ella: «debemos ser sus enterradores, aun a riesgo de enterrarnos con ella».

—Pero «tomar partido» no equivale a militar en un partido político. El escritor se compromete desde cierta concepción del hombre y no por obediencia a un partido. Más: Sartre afirma que la literatura se envilece si se hace propaganda (y en particular, rechazó la adhesión del escritor a un comunismo estalinista, cuya política le pareció «incompatible con el ejercicio honesto de la profesión literaria»).

—Por ello, rechazó un arte «panfletario» y populista, de baja calidad; porque «en la literatura comprometida, el *compromiso* no debe, en ningún caso, hacernos olvidar la *literatura*». Y atraemos la atención sobre esta frase lapidaria: «No se es escritor por haber escogido decir *ciertas cosas*, sino por haber escogido decirlas *de cierta forma*.» Ello impone unas preocupaciones formales que le llevaron a rechazar formas viejas y gastadas (de ahí su dura crítica a la literatura oficial rusa, anclada, como veremos, en el «realismo socialista»).

Es de destacar la *amplitud* de la visión sartriana. No se queda en un compromiso «político» en un sentido reducido (aunque lo sea en un sentido amplio). Y además incluye un compromiso estético (descuidado por otras concepciones más restringidas de la literatura comprometida).

Desde la perspectiva que nos interesa en este curso, cabe observar que las ideas de Sartre cuentan con importantes antecedentes en la literatura española de los años 30 (recuérdese la trayectoria de la «Generación del 27» y la llegada de la guerra civil española; la novela social de aquellos años). Pero, a su vez, el ejemplo del autor francés tuvo un eco decisivo en los escritores españoles de posguerra que cultivaron una literatura «social», como hemos de ver. Pero detengámonos aún brevemente en el panorama general.

LA LITERATURA SOCIAL: TENDENCIAS²

La literatura comprometida puede adoptar muy diversas modalidades. Ya vimos cómo la protesta social podía adoptar un *lenguaje surrealista*. En otras ocasiones, revestirá forma de *parábola* (en Brecht, como veremos, y en otros). Puede discurrir por los cauces de la *fantasía* (un ejemplo sería George Orwell, que recurre a la técnica de la fábula en *Rebelión en la Granja* [*Animal Farm*] o a la novela de anticipación en la titulada *1984*, alucinante visión del totalitarismo).

² Recordemos que, respondiendo a las dos corrientes dominantes del pensamiento europeo de posguerra, dos son las líneas más visibles en la literatura del momento; la *existencial* y la *social*. De la primera ya nos ocupamos en el cap. 3a; hacemos ahora unas calas en la segunda.

Sin embargo, lo más frecuente es tratar los temas sociales con diversas formas de *realismo*. Dejando aparte, de momento, el llamado *realismo mágico* (el de ciertos novelistas hispanoamericanos, por ejemplo), nos fijaremos en tres modalidades.

1. El realismo puro. Ha sido llamado también «objetivista». Sus cultivadores (ciertos novelistas alemanes, algún español...) se presentan como puros espectadores: no toman partido ante la realidad que reflejan (por ello, Sartre los tildó de «irresponsables»). En realidad, el puro objetivismo es raro: la selección de la realidad o su presentación denuncian a menudo la posición del autor, y así su testimonio se sitúa en las fronteras del realismo crítico.

2. El realismo crítico. Es el practicado por quienes no aceptan la realidad que ven en torno. La *disconformidad* o la *rebeldía* son sus rasgos básicos. Realismo crítico era ya el de ciertos escritores del siglo xix (piénsese en un Clarín o en un Zola). En el xx, por esta línea puede llegarse hasta una mayor o menor *distorsión de la realidad* (p. e., de tipo expresionista), pues ya no se trata simplemente de «reproducirla», sino de «explicarla», poniendo al descubierto sus mecanismos profundos y «denunciándolos». En esta línea se sitúa buena parte de los novelistas europeos que luego citaremos.

Aunque sólo nos corresponde aquí hablar de autores *europeos*, es inexcusable aludir a la decisiva influencia de los novelistas norteamericanos de entreguerras: la crudeza y la distorsión de Faulkner (*Santuario*, *El ruido y la furia*), el vigoroso fresco colectivo de John Dos Passos (*Manhattan Transfer*), la denuncia social de Steinbeck (*Las uvas de la ira*), etcétera.

3. El realismo socialista. Fue, como dijimos, la doctrina literaria oficial en la URSS. En 1934, el Estatuto de Escritores Soviéticos daba la siguiente definición: «El *realismo socialista* es el método fundamental de la literatura y de la crítica soviética. Exige del artista una representación verídica e históricamente concreta de la realidad en su desarrollo revolucionario. Además, debe contribuir a la conversión ideológica de los trabajadores a un espíritu socialista.» En realidad, se trata de una *literatura de propaganda*, con sus simplificaciones (el «héroe positivo», el «buen obrero», el «cruel patrono»). El escritor debe ser un «ingeniero de almas» (según palabras de Stalin); es decir, ha de «adoctrinar». Y en lo formal, paradójicamente, adoptará las más pobres técnicas del realismo «burgués» (se condenó duramente cualquier intento de renovación estética, motejado de «formalismo»). Pasada la etapa estalinista, el realismo socialista es desbordado en ciertos países del Este. En Occidente, su influencia fue escasa, pero ciertos aspectos de aquella corriente pueden percibirse, precisamente, en el llamado *social-realismo* español (téngase en cuenta).

LO SOCIAL EN LA NOVELA Y EN EL TEATRO EUROPEOS

Tanto por la índole de este curso como por razones de espacio, se excluye la posibilidad de analizar -por someramente que fuese- la obra de tantos novelistas y dramaturgos como destacan en esta línea. Nos limitaremos a simples menciones (remitiendo al panorama esbozado en el primer tema) y presentaremos un caso significativo de cada género.

La novela Sartre

- El panorama de la novela social europea incluiría a autores que van, en Inglaterra, del ya citado Orwell hasta Allan Sillitoe; en Alemania, de Heinrich Böll o Günther Grass; en Italia, los «neorrealistas» y los realistas críticos como Vittorini, Pavese, etc. En la Europa del Este,

el «realismo socialista» tendría su más digno representante en Mijaíl Alexándrovich Shólojov (1905-1984); entre los «disidentes», estarían Borís Leonídovich Pasternak (1890-1960) o Alexandr Isáievich Solzhenitsin (1918-). Pero detengámonos en el autor francés del que acabamos de hablar como teorizador de la literatura comprometida.

Jean-Paul Sartre (1905-1980) destaca, ante todo, por su pensamiento existencialista (de esta vertiente de su obra hablamos en el cap. 3a). Pero con lo existencial se entretajan ya aspectos sociales y políticos, tanto en algunos de los cuentos de *El muro* como en algunos de sus dramas (por ejemplo, *Las manos sucias*).

Con todo, lo que ahora nos interesa es una obra narrativa en que puso en práctica sus teorías sobre la literatura comprometida: *Los caminos de la libertad*. Se compone de tres novelas, tituladas *La edad de la razón* (1945), *La prórroga* [o “El aplazamiento”] (1945) y *Con la muerte en el alma* (1949). En ellas se recoge una etapa dramática de la historia de Francia, desde la preguerra a la ocupación alemana en 1940. Su gran tema es la situación del hombre en la historia y su búsqueda de la libertad, por diversos caminos (solitarios o solidarios). Técnicamente, utiliza desde la técnica del diario íntimo (en la primera novela) hasta el procedimiento de «novela colectiva» (en la segunda aparecen muchos personajes de diversos países, en un montaje paralelo). Tanto por su atención a las formas narrativas como por su postura ideológica resueltamente antifascista, *Los caminos de la libertad* responde, en efecto, a la doctrina de Sartre que antes hemos expuesto. Señalemos que el autor no escribiría otras novelas (sí obras filosóficas y teatrales), pero no abandonó sus posturas críticas.

El teatro. Brecht y el distanciamiento

En el teatro social europeo, habría que estudiar, entre muchos otros, a los *angry young men* (los «jóvenes airados» ingleses), con John Osborne a la cabeza; a los irlandeses Sean O'Casey y Brendan Behan; a los suizos Max Frish y Friedrich Dürrenmatt; a los alemanes Bertold Brecht o Peter Weiss, etc.

Bertolt Brecht (1898-1956) es —como anticipamos en 1a— una figura que marcó profundamente los enfoques del teatro social. Su obra es la mejor ilustración de la «concepción dialéctica» de la literatura tanto por sus contenidos como por sus aspectos técnicos. Su carrera teatral comienza en los años 20. Con *La ópera de cuatro cuartos* (1928) inicia lo que sería su concepción dramática y, por la misma época, escribe sus «piezas didácticas» (*La excepción y la regla*, etc.). Pero sus obras más importantes coinciden con los años del nazismo: siendo judío y marxista, Brecht tuvo que salir al exilio, donde escribió - entre 1935 y 1945- piezas como *Los fusiles de la madre Carrar* (sobre la guerra española), *Madre Coraje* (situada en la época de la Guerra de los Treinta Años), *Terror y miseria del Tercer Reich*, *El círculo de tiza caucasiense*, etc.

Por su contenido, el teatro de Brecht habla de la condición del hombre en medio de las contradicciones sociales. El hombre se debate entre fuerzas opuestas, porque la sociedad se funda en una lucha constante. A la bondad y la generosidad, se oponen la injusticia y el interés, en un mundo dominado por la explotación y el dinero. Sus protagonistas no suelen ser «héroes», sino criaturas contradictorias y hasta ejemplos de alienación.

Su original concepción escénica está al servicio de su concepción dialéctica de la sociedad: es, como él dijo, «la dialéctica en el teatro». Ante todo -y frente al teatro realista- sus obras son parábolas que encierran un «sentido crítico». Pero es el espectador quien debe sacar la lección, deduciéndola de la actuación de los personajes. Por eso, a un teatro «dramático» (o

tradicional), Brecht opone un teatro épico. Como dijo R. Barthes, «para Brecht, la escena cuenta, la sala juzga; la escena es épica, la sala es trágica». Quiere ello decir que frente a unos dramas que «hacen vivir» unos conflictos al público, que «lo meten» en la acción, Brecht se propone distanciar al espectador de lo que sucede en el escenario, procurando mantener alerta su capacidad de reflexión y de crítica ante lo que ve.



Bertolt Brecht, del que parte una «concepción dialéctica» del teatro.

Se sirve para ello de múltiples recursos. A veces, cuenta de antemano lo que va a suceder, para que el espectador no esté pendiente del desenlace; rompe la acción por medio de canciones, en las que se invita al público a pensar; hace aparecer carteles con reflexiones; convierte a un actor en juez de su personaje... A ello se añaden intencionados recursos escénicos: una escenografía antirrealista, incluso con la tramoya al descubierto; utilización de máscaras; exageración de la «teatralidad» en la actuación de los actores, etc. Todo ello constituye el método de la distanciamiento brechtiano que está –insistimos– al servicio de la citada concepción dialéctica de la realidad y del teatro (cf. Documento II).

La huella de Brecht en el teatro de la posguerra sería decisiva. Sus seguidores componen una de las grandes líneas del teatro contemporáneo. En España, fue conocido tardíamente, por razones de censura; pero su influencia será visible en autores y directores escénicos, como tendremos ocasión de comprobar.

Lo social en la literatura española contemporánea

- Los temas sociales —como sabemos— ocupan un lugar importante en la literatura española posterior a 1939, sobre todo durante unos años. Pero recordemos que esta línea contaba ya con importantes antecedentes, con manifestaciones anteriores de una literatura «comprometida» -en un sentido amplio o estricto-, que ya era síntoma de la llamada «crisis de la conciencia burguesa».

Recuérdese la actitud crítica de los «jóvenes del 98», la agria visión de la sociedad en Baroja y, sobre todo, las posiciones antiburguesas de Valle-Inclán o Antonio Machado.

Piénsese igualmente en el giro hacia lo humano y lo social en ciertos poetas del «27»: era ejemplar el caso de Lorca en *Poeta en Nueva York* o en sus últimos dramas y Alberti sería un perfecto ejemplo de «traición de clase», mientras que Miguel Hernández se «comprometía» desde sus orígenes humildes.

Remitimos, en fin, a lo dicho al final del cap. 7a sobre los «prosistas del 27» y la *novela social* de preguerra. Enlacemos ahora con lo que esbozamos en el cap. 1b acerca del desarrollo de nuestra literatura tras 1939.

España ha salido de la guerra civil profundamente destrozada. Y, en lo cultural, se ha producido una irreparable ruptura con las ricas corrientes anteriores: unos escritores han muerto, muchos se han exiliado³, otros guardan silencio... Así, por lo pronto, los años 39-42 son, en palabras de Martínez Cachero, «*años de convalecencia*».

- Pero pronto aparecerá, una literatura inquietante y hasta cargada de angustia: una «poesía desarraigada», novelas como *La familia de Pascual Duarte* de Cela (1942) o *Nada* de Carmen Laforet (1945), un drama como *Historia de una escalera* de Buero Vallejo (1949), etc. En esta línea, domina el enfoque existencial; sin embargo, tras el malestar vital y las angustias personales, se perciben unas raíces sociales concretas, aun cuando los autores no tuvieran (o no pudieran a causa de la férrea censura del momento) una intención social patente.

- En los años cincuenta, el panorama cambia sensiblemente. Hay, a partir de 1951, una tímida liberalización; el régimen intenta una mínima apertura que le atraiga cierto reconocimiento internacional (ingresará en la ONU en 1955). Y ello coincide con la aparición de nuevas promociones de escritores inquietos y con propósitos críticos más decididos. Entonces, en los distintos géneros, comienzan a señalarse objetivos comunes. Y hacia 1955, un buen número de escritores coinciden ya en un mismo camino: el del llamado «social-realismo» o, mejor, realismo social. Si se consulta el “cuadro cronológico” II, se observará que, entre 1954 y 1956 aparecen obras tan representativas como éstas:

Poesía: *Pido la paz y la palabra* de Blas de Otero y *Cantos iberos* de Gabriel Celaya.

Novela: *Los bravos* de Fernández Santos, *Juego de manos* de Goytisolo, *El Jarama* de Sánchez Ferlosio, etc.

Teatro: *Hoy es fiesta* de Buero Vallejo y *La mordaza* de Alfonso Sastre.

Todas estas obras tienen en común un claro enfrentamiento con realidades sociales concretas, presidido por un afán de denuncia y un anhelo de una sociedad más justa.

- Ciertos escritores exponen en **manifiestos** una nueva concepción del arte y de la misión del escritor en la sociedad, coincidiendo en gran medida -como se podrá apreciar en lo que sigue- con las doctrinas de Jean-Paul Sartre sobre la literatura comprometida. Veamos uno muy representativo: el titulado *Arte como construcción*, que publica el dramaturgo Alfonso Sastre en 1958, con el subtítulo de *El social-realismo: un arte de urgencia*. Véanse varios de sus párrafos:

«El arte es una representación reveladora de la realidad [...] Entre las distintas provincias de la realidad, hay una cuya representación o denuncia consideramos urgente: el problema social en sus distintas formas.»

«Lo social es una característica 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

³ Sobre la novela española en el exilio, véase el Anexo II de la lección 10a.

florecedo de excelentes obras artísticas.»

«La principal misión del arte en el mundo injusto en que vivimos consiste en transformarlo.»⁴ ...De ahí que plantee la necesidad de un arte «de urgencia», orientado a «una reclamación acuciante de justicia».

Para Sastre y otros, la creación debía ser «un acto moral» y «útil». Además, debe dirigirse a un público lo más amplio posible («a la inmensa mayoría», como dirá Blas de Otero), despertando conciencias y canalizando esfuerzos de renovación social. Debía ser, en suma, un arte popular. A tales preocupaciones -insistimos- responde lo más característico de la poesía, la novela y el teatro de los años 50 y parte de los 60, como iremos viendo.

- Menores serán las preocupaciones estéticas. Ciertamente es que el mismo Sastre insistía en que «sólo un arte de gran calidad estética es capaz de transformar el mundo» y señalaba «la inutilidad de la obra artística mal hecha». Pero no siempre se atendieron estas exigencias. Por otra parte, se pensó que un arte «social» y «popular» requería una estética realista (coincidiendo con el realismo socialista ruso). Ello supuso evidentes limitaciones: el escritor -salvo excepciones- ejerce una estricta «mímesis» y se veda cualquier elemento imaginativo o poético. Por otra parte -y también salvo excepciones-, hay una despreocupación por la belleza y los primores técnicos, considerados como «un lujo» condenable. Se busca, en fin, un lenguaje sencillo: «Escribir como quien respira», aconseja el poeta Celaya, uno de cuyos libros lleva el significativo título de *Tranquilamente hablando*.

- La literatura social nos dejó -en sus diversos géneros- obras importantes (que iremos destacando), pero también una masa de títulos mediocres. Fue, sin duda, un generoso empeño, «a la altura de las circunstancias». Pero ¿cómo «transformar el mundo» con libros que -pese a lo deseado- sólo llegaban a una minoría de lectores? Al cabo de unos años, el desengaño y el cansancio conducirán a la búsqueda de nuevos caminos para la creación literaria: ampliación temática, experimentación técnica, etc. (aunque ello no suponga necesariamente el abandono del inconformismo social).

Estas son algunas de las nociones que iremos ampliando en los capítulos siguientes.

Queremos insistir en que lo expuesto en esta lección -presente sólo en ciertos programas- únicamente debe contribuir a situar en un contexto más amplio una de las corrientes de la literatura española del periodo que vamos a estudiar. Esa línea de literatura social —supervalorada en su momento e infravalorada luego— se halla plenamente justificada, en nuestro país, por las circunstancias históricas: dictadura de Franco, terrible represión en la posguerra... pero, en cualquier caso, debemos situarla entre otras corrientes -como haremos-, sin darle el lugar privilegiado que podría deducirse de las páginas precedentes.

⁴ Cf. Karl Marx, *Tesis sobre Feuerbach* (escrito por Marx en 1845; publicado por primera vez por Engels en 1888, como apéndice a la edición aparte de su *Ludwig Feuerbach y el fin de la filosofía clásica alemana*): «[XI] Los filósofos no han hecho más que interpretar de diversos modos el mundo, pero de lo que se trata es de transformarlo.»

DOCUMENTOS

I La literatura comprometida según Sartre.

• Traducimos a continuación un fragmento de *¿Qué es la literatura?* Corresponde a la IV parte de dicha obra, que versa sobre la «Situación del escritor en 1947». El texto, como se verá, es marcadamente representativo de la postura sartriana. Para situarlo, resumiremos las ideas que lo preceden.

Según Sartre, en 1780, la burguesía carece aún de conciencia de clase, pero el escritor trabaja para ella, criticando los mitos de la vieja clase dominante (la aristocracia del Antiguo Régimen) y desarrollando los ideales de libertad, igualdad, fraternidad, etc. Hacia 1850, en cambio, la burguesía ha adquirido conciencia plena y posee una ideología sistemática: es ahora el proletariado el que muestra aún una conciencia informe. Y el escritor, aunque no se dirige a la clase obrera, la sirve -en cierto modo- criticando los valores burgueses. Sartre pasa luego a examinar las causas que ahondan la crisis de la burguesía en el siglo xx (son complejas, y no podemos detenernos en ellas), para concluir que su conciencia se tambalea y, más que nunca, busca el apoyo de los escritores. Pero, ¿cuál ha de ser, según Sartre, la actitud de éstos? Veámoslo.

La burguesía se ha convertido —objetivamente— en el *hombre enfermo* y ha entrado —subjetivamente— en la fase de *conciencia desgraciada* [...] Los mejores de entre sus miembros intentan defender aún, si no sus bienes —a menudo convertidos en humo—, al menos las auténticas conquistas burguesas: la universalidad de las leyes, la libertad de expresión, el «habeas corpus». Ellos son los que constituyen nuestro público. Nuestro *único* público. Han comprendido, leyendo los viejos libros, que la literatura estaba, por esencia, del lado de las libertades democráticas. Y vuelven sus ojos hacia ella, suplicándole que les dé razones para vivir y mantener la esperanza; tal vez nunca, desde el siglo xviii, se ha esperado tanto del escritor.

Nosotros no tenemos nada que decirles. Ellos pertenecen, a pesar suyo, a una clase opresora. Víctimas sin duda, e inocentes, pero —con todo— tiranos todavía y culpables. Todo lo que podemos hacer es reflejar en nuestros espejos su conciencia desgraciada; es decir, acelerar un poco la descomposición de sus principios. Nos corresponde la ingrata tarea de echarles en cara sus faltas, cuando éstas se han convertido en maldiciones.

También nosotros somos burgueses y hemos conocido la angustia burguesa, hemos sentido el alma desgarrada. Pero ya que es propio de la conciencia desgraciada querer salir de ese estado infeliz, no podemos permanecer tranquilamente en el seno de nuestra clase. Y como no nos es posible salir de ella alzando el vuelo y dándonos aires de una aristocracia parásita, es preciso que seamos sus enterradores, aun si corremos el riesgo de sepultarnos con ella.

Volvemos nuestros ojos hacia la clase obrera, que podría ser hoy para el escritor — como lo fue la burguesía en 1780— un público revolucionario. Un público virtual aún, pero especialmente presente.

II Un texto de Bertolt Brecht.

Para ilustrar tanto las ideas de Brecht como su concepción teatral, habría que traer aquí, al menos, una escena de alguna de sus piezas. No disponemos de espacio para ello. Sirva de muestra un poema suyo, la Canción del autor teatral, de la que traducimos un fragmento.

Soy autor de teatro. Enseño
lo que he visto. Y he visto
mercados de hombres que comercian con el hombre.
Esto es lo que yo enseño como autor de teatro.

5

Cómo unos hombres hacen planes en sus guaridas
preparando sus porras y hablando de dinero;
cómo otros hombres esperan en las calles;
cómo se urden trampas los unos a los otros,
rebosantes de ilusiones;
cómo se dan cita,
cómo se ahorcan entre sí,
cómo se aman,
cómo defienden su presa,
cómo devoran...

10

15

Esto es lo que yo enseño.
Cuento lo que se dicen.
Lo que le dice la madre al hijo,
lo que ordena el patrono al obrero,
lo que contesta la mujer al marido.
Palabras que imploran o que mandan,
palabras que suplican o que humillan,
que mienten o que muestran ignorancia.

20

25

Os cuento todo eso.

Veo caer la nieve,
veo desencadenarse terremotos,
veo alzarse montañas en medio del camino
y desbordarse ríos.
Pero la nieve lleva sombrero,
las montañas bajan de automóviles
y los ríos furiosos mandan escuadrones de policía.

30

CUESTIONES

- a) ¿En qué sentido puede hablarse de «crisis de la conciencia burguesa»? En todo caso, ¿cómo se explica que el intelectual y el escritor de origen burgués adopten frecuentemente una actitud crítica y hostil ante los intereses y valores de la burguesía?
- b) Sométanse a debate las ideas de Sartre sobre la *literatura comprometida*, partiendo tanto de lo expuesto en la lección como del texto suyo que hemos insertado entre los documentos.
- c) Sartre considera que el escritor «puro» es conservador, ya que -al no cuestionar la realidad- la acepta. Sin embargo, ¿no se ha dado el caso de escritores que, siendo «puros» como escritores, se hallen comprometidos como ciudadanos? Discútase la cuestión, apoyándose en ejemplos concretos.
- d) Otra cuestión suscitada por Sartre es la de la relación o diferencia entre los valores morales (o sociales, o políticos) y los valores estéticos. ¿Están ligados o son cosas distintas? ¿En qué medida hemos de tener presente los unos y los otros a la hora de juzgar una obra literaria? ¿Emitiremos juicios de dos tipos distintos o un solo juicio?
- e) Concepción dialéctica de la obra literaria de Bertolt Brecht. Examínese. Señálense sus puntos de contacto con las teorías de Sartre. Muéstrese cómo los versos transcritos del autor son también un ejemplo de una postura y hasta de una *expresión* dialécticas.
- f) Señálense las afinidades -a veces muy estrechas- y las diferencias que se observan entre la concepción de Alfonso Sastre (el «socialrealismo») y las ideas de Jean-Paul Sartre.