

CULTURA Y MILITANCIA. LA ÉTICA COMO ESTÉTICA Y LA LITERATURA DE COMPROMISO

F. MORALES LOMAS

Cultura y militancia han sido dos términos que han caminado unidos en gran parte de la historia del siglo XX y siguen también de la mano durante este siglo. Pero han sido términos controvertibles, creadores de categorías dialécticas y antinomias, y, en muchos casos, deplorables como instancias que han podido instaurar un acoso a la libertad.

El término militancia, que tiene su origen etimológico en *miles militis*, lleva en su germen esa acepción por la beligerancia y el apremio, y ha sido definido por la RAE como la condición del militante o persona que figura en una organización política pero también el haber o concurrir en una cosa alguna razón o circunstancia particular que favorece o apoya cierta pretensión o determinado propósito. En su esencia existe un impulso a la acción como consecuencia de esa voluntad etimológica del término. Y la cultura, por su parte, posee la enunciación de conjunto de conocimientos que permiten a alguien desarrollar su juicio crítico, pero también un complejo de modos de vida y costumbres, conocimientos y grado de desarrollo artístico, científico, industrial, en una época, grupo social, etc.

Cuando ambos términos confluyen, el artista o el escritor se ha identificado con el agente de transmisión de un modo de pensamiento, de vida o manera de organizar el mundo. Esta militancia cultural ha sido ejercida tanto por ideologías fascistas como comunistas durante el siglo XX y en muchos casos han supuesto una contingencia para la libertad y un intento de convertir ese pensamiento, ese conocimiento artístico, literario o intelectual en

un modo unidireccional, poco crítico, pasivo... de asumir la existencia y sus correlatos.

El llamado “militante” ha solido ser una persona aferrada a una estructura ideológica, a ciertos aspectos de la realidad que le interesaban, un “seguidor” de determinadas ideas estructuradas, algo que terminaba pareciéndose mucho a un ideólogo. Sin embargo, como decía Albert Camus, a ningún ser humano se le puede perdonar el no adoptar una postura definida ante los problemas sociales y políticos de su época; el no actuar en la vida diaria, conforme con esa postura. Y el no intentar hacer de este mundo un lugar algo mejor, sería un acto de indignidad, decimos nosotros.

Otra cosa bien distinta es cuando empleamos esa visión, esa adscripción a un ideario concreto como un ejercicio autoritario, restrictivo o de adoctrinamiento. Durante el siglo XX con harta frecuencia la literatura, la cultura y el arte en general han vivido esta militancia cultural corresponsable de dictaduras de toda laya. La famosa quema de libros por parte de los nazis en Berlín en 1933 es todo un paradigma de estos peligros. Y, desde luego, en el momento actual con los procesos de globalización y el desarrollo del pensamiento único, la violación de derechos fundamentales, la sostenibilidad del planeta... la cultura y la información en general se han convertido en productos del proceso de producción y han sido objeto de un profundo manejo y conducción en la transmisión de un modo de vida preciso, de un modo de ver el mundo impuesto desde instancias neoliberales que, además, se han revestido engañosamente como portadoras de la libertad, cuando en ellas se encuentra el substrato de enormes desigualdades e injusticias y de grandes intereses económicos y políticos corporativos que cotizan en Bolsa y que aprovechan la ignorancia y la miseria para hacerse fuertes. Un sistema capitalista en su vertiente neoliberal que instaura desde esa superestructura de

poder un despotismo cultural preciso y necesita que la literatura y la cultura en general se hallen al margen de cualquier militancia que la contradiga. Y, entre los innumerables ataques que se precipitan sobre este ejercicio activo cultural, está la consideración de la instrumentalización de la cultura o la infravaloración de la misma por su escasa calidad como objeto artístico y literario proyectado.

Y ante esta coyuntura, como ante la coyuntura de las primeras décadas del siglo XX, nos debemos plantear de nuevo cuál debe ser el papel del artista, del escritor, del poeta en esta época de la posmodernidad, en la que se aspira a que otro mundo sea posible, y en la que surgen artistas militantes y activistas del mundo de la cultura (por ejemplo, los *copyleft*, que producen recursos para la comunicación de los movimientos sociales bajo esta licencia) que activan formas particulares de activismo basadas en diversas representaciones artísticas o escriturales de protesta y denuncia.

Desde luego que no se puede permanecer ajeno a la historia y se debe aprender de ella. Ya existía un abundante precedente de cultura y militancia en los años 30 del siglo XX que no condujo a esta por muy buenas creaciones artísticas y culturales. En esos años se habla, por ejemplo, de una literatura al servicio del proletariado. El escritor culto se plantea cuál debe ser su lugar, o seguir al margen de las demandas sociales o romper con la burguesía que tiene el monopolio de la creación de los bienes culturales y crear un tipo de arte o de cultura como «agitación», en la que el artista trataría de inyectar problemática «social» o «política» a un tipo de obra literaria que se rige por concepciones estéticas propias, como dijo Luckács en *Sociología de la Literatura* (1968: 108-109). Y, en consecuencia, se atreve a dar a la palabra una función de testimonio y protesta.

En esta coyuntura en el creador surge un problema: la falta de armonización entre su lenguaje propio y el del cultivo de una literatura de clase al que se aspira. Lo que condujo al desinterés hacia este tipo de poesía *engagé* o proletaria. Francisco Ayala decía al respecto: «Lo que ha querido darse una y otra vez por literatura proletaria no pasaba de ser sino versiones degradadas, y muchas veces caricaturescas, de la literatura burguesa; o, dicho en otros términos, mala literatura».

En esos años 30, por ejemplo, existía en la lírica española dos corrientes, la purista y la revolucionaria, como reflejo de un ámbito social en que las clases y los intereses estaban muy divididos. Para ello se proponía un intercambio cultural entre pueblo y poeta, artista proletario y burgués. Tanto Prados como Alberti recurrieron conscientemente a este tipo de encuentro con la clase obrera, tratando de superar la tradicional desconfianza y fobia de las masas ante los intelectuales, escisión sociológica que se echa de ver en el doble tipo de la creación poética de guerra. Es una época en que el escritor necesita ese encuentro con el pueblo. Surge el poeta del pueblo, *Vientos del pueblo*, en la versión de Miguel Hernández, y la nueva poesía comprometida que comienza a surgir no arranca ya de la experiencia individual, sino de una vivencia multitudinaria que el poeta pretende intuir e interpretar como portavoz de la colectividad. Surge así el poeta militante que necesita de una lírica que busque la transformación social creándose una alianza en este caso entre esa idealización del pueblo en acción y el poeta como vanguardia. Un momento en que incluso la estética machadiana permite considerar la «sentimentalidad colectiva» respondiendo a una consciencia de este hecho social radicalmente nuevo en el que Machado renueva su visión estética con la sustitución del pensamiento “élite-masa” por la “masa-pueblo”. Este representa la autenticidad, mientras que aquella no es sino su degradación.

Nunca en estos años se había dado en las letras españolas una conciencia tan clara de la relación esencial y orgánica entre el arte y la vida, entre el artista y la sociedad, y jamás se habían intentado resolver los indudables problemas artísticos que esta nueva visión planteaba. Una poesía, que, en palabras de Serrano Plaja, cantara y luchara por una ordenación universal y activamente humana. Esta poesía, que no debía ser exclusivamente poética, debía reunir los valores de historia y de humanidad, emanando de una sensibilidad que estuviera en la calle. Y, por tanto, el escritor sentiría la necesidad de proclamar sus nuevas convicciones, de comprometer su obra, de someterla a unos objetivos prescritos por la sociedad en lucha, en línea con ese militante cultural al que nos referimos. En revistas y periódicos se proclamaba, en consecuencia, una creación artística de urgencias políticas y sociales.

Desde sus orígenes, por ejemplo, el discurso artístico o literario lleva inmerso en su eventualidad el síndrome de una consecuencia. A través de la palabra (en el comienzo fue el verbo) el ser humano adquiere las atribuciones de persona y desde entonces ya no será lo mismo. Este descubrimiento de la razón de ser del discurso literario conforma las grandes razones de la humanidad. Intentar descubrir la realidad o la naturaleza (incluso imitándola o superándola), profundizar en los recovecos del ánimo o de la conciencia, asistir al parto de las sensaciones y al libre fluir del sentimiento o del conocimiento, crear su identidad y descubrir nuevos mundos desde la encadenada melodía de los fonemas forman el flujo inmanente de un discurso que en su nacimiento se dota de sentido.

Es evidente que la cultura no posee alma cándida sino que está contaminada de ideología. Su discurso contiene de manera implícita una

“axiología invisible”, unas propuestas éticas, o no, que entran a formar parte de la educación y de la transmisión de modelos culturales a los lectores, que evolucionan en diversidad y complejidad ética en función de la edad, la formación cultural, el conocimiento, la capacidad de discriminación y, por tanto, la competencia moral del destinatario.

Pero todo ello no estaría completo si faltara una actitud de compromiso en la concepción o procreación de ese discurso: un compromiso con la libertad, con la vida, con intentar hacer de este mundo un lugar algo mejor. El creador tiene una responsabilidad moral por su influencia en los receptores de su obra aunque en ese proceso debe darle la importancia que se merece a su creación eliminando su valoración panfletaria, su poder de avío o instrumento, y activando principios de calidad artística, literaria o creadora con el frontispicio determinante de la experiencia vital que ahonde en el ser humano y haga confluir la realidad con la propuesta estética de la creación, siguiendo un discurso que fusione ética y estética, como decía Fernando Savater (1982): “Me interesa la ética porque hace la vida humanamente aceptable y la estética porque la hace humanamente deseable”.

En su origen el término que se ha aclimatado mejor a esa propuesta del creador es el de compromiso, que tiene mucho que ver etimológicamente con una realidad de ámbito jurídico (del latín *compromittere*), por cuanto solo habría compromiso si dos contendientes someten su litigio a un mediador, aceptando por anticipado su resolución. El compromiso entonces está cargado de respeto por la palabra dada a otro que se transforma en árbitro de una situación. El que se compromete, por tanto, tendrá sobre sí la obligación de cumplir la palabra prometida. Pero, literariamente, ¿con quién se compromete el creador de cultura?, ¿a quién promete algo?, ¿qué es lo que promete?... El compromiso, que en su origen puede asumir tanto la acción como su

antónimo, para nosotros tiene un sentido activo, desde el momento en que el escritor asume una intervención en los asuntos de la vida o de la existencia y no permanece ajeno al fluir de los acontecimientos de la historia o del paso del tiempo. Esta necesidad de injerencia o de intrusismo creo que le da al escritor o al creador su verdadera dimensión como ser humano. Ya dijo Camus que para él los escritores que no se comprometen, pierden su valor como creadores y como individuos.

Sin embargo, desde siempre las palabras, como el ser humano, han estado dotadas de una dulce o ingrata ambigüedad (pero diría más: de una jubilosa libertad) y este intrusismo en la existencia puede llegar a ser peligroso si su finalidad es la destrucción de esa misma libertad creadora o la radicalización en un ámbito para la opresión. Quiero decir que el compromiso en manos de unos descerebrados puede llegar a la ruina de la humanidad como ha sucedido en el pasado siglo, por lo que se debe tener mucho cuidado con el término y asumir al mismo tiempo una militancia cultural en los valores y principios que nos hacen más humanos, en aquellos que no nos conviertan en seres dependientes o alimañas.

Indiciariamente sabemos que el compromiso (sin entrar en realidades concretas) es una virtud de cualquier escritor y tiene una carga de obligaciones y responsabilidades. La humanidad avanza si se compromete. Obviamente, la práctica demostrará que no todos los escritores se comprometen y, en algunos casos, ven ese compromiso como instrumentalización, manipulación o adoctrinamiento. Decía el escritor Alfredo di Bernardo (2009) lo siguiente:

Me defino, primero, como escritor y después como una categoría que sería militante cultural porque creo que la tarea del artista no se agota en su actividad, específica y técnica, sino que se extiende al

utilizar esas facultades en función de algún fin que ayude a modificar la realidad en que está.

No obstante, no siempre se puede decir que el compromiso ha hecho avanzar a la sociedad (los casos concretos están ahí de un lado y de otro para que cualquiera extraiga sus consecuencias en los regímenes estalinistas, fascistas o nazis) porque conducido por un camino aciago puede pervertir su origen, que desde mi punto de vista siempre es positivo. De ahí la necesidad de cargarlo de valores que redunden en beneficio del género humano. Si el escritor defiende en sus obras literarias la equidad, la libertad, la defensa de la vida digna, la solidaridad, la existencia de la diferencia desde la ecuanimidad, la justicia..., en definitiva, los derechos fundamentales, estará construyendo un discurso ético, una literatura de compromiso que llevará a los seres humanos por derroteros de avance y progreso. Algunos poetas prefieren dejar este discurso para la filosofía. Así lo he oído en algunas ocasiones y reclaman para sí la insuficiencia de permanecer incontaminados con la impureza del compromiso. Es una postura presente en escritores actuales que ven los términos de compromiso y militancia como una vuelta de tuerca de los “rojos” de antaño que vuelven hogaño.

Para nosotros la estética ha de estar cargada de ética. No quiero decir de moralidad o inmoralidad (que son términos contaminados socialmente) sino de compromiso con los valores que acompañan al ser humano. La creación cultural no es ni un ente abstracto ni un ente seráfico. El creador o el escritor en general poseen un pensamiento, una ideología de la que se abastecen y comunican en sus creaciones y en ellas siempre existirá esa carga no solo emocional sino de actitud ante el mundo. Nada es cándido en la creación porque, como bien afirma Espino Barahona (2001), pues

Lectura y escritura son, desde esta perspectiva, operaciones ideológicas, discursividades o prácticas sociales mediadas por usos, costumbres y valores determinados socialmente (...) Cuando se escribe y cuando se lee no existen "inocentes". Todos estamos imbuidos en un sistema o en un cruce de sistemas axiológicos desde el cual juzgamos la realidad y la representamos mediante la escritura y la lectura. La producción y comprensión de discursos se realiza siempre desde «un lugar ideológico y social determinado».

Digámoslo claramente, la creación artística y literaria, como diría Bajtín, son medios estéticos de evaluación del mundo, y el texto es siempre ideología.

Desde luego que no concibo la estética sin la ética, porque entonces devaluaríamos el discurso estético que formaría parte del museo de cera de la inanidad. Hay una imbricación o debiera haberla entre ambas de tal forma que no pudiera existir la una sin la otra, como materia y espíritu, palabra y sentido, fonemas y conceptos. En la misma palabra estética va incluida la ética (estética). Y en este sentido, como dijo Kant en la *Crítica del Juicio*, la belleza (el texto pictórico o escrito) se convierte en un símbolo moral, o como dijo Wittgenstein, ética y estética son lo mismo.

Se sabe, como decía Todorov, que el intelectual se halla entre el polo de la solidaridad (dirigirse a los otros) y la soledad (su tarea), y para él lo más satisfactorio será alternar ambas posturas, pero siendo consciente de que hay un deber de responsabilidad en él, como en su momento evidenció Simone Weil en *Cahiers du Sud* sobre el gravamen de los surrealistas, los dadaístas y otros escritores en el hundimiento de Francia ante la amenaza hitleriana. Claro

que existe una responsabilidad del intelectual, una responsabilidad que se siente afectada por la marcha del bien público, pues, como bien dijo Sartre, la escritura nunca es una estructura inocente. Y como también reflexionó la filósofa norteamericana Martha Nussbaum (1995: 44):

Los griegos no consideraban, ni nosotros debemos hacerlo, que ser poeta fuese un asunto neutral desde el punto de vista ético. Las decisiones estilísticas –las elecciones de ciertos metros, imágenes y vocabularios- se relacionan estrechamente con una determinada concepción del bien.

La ética sería la sustancia en el plano de la expresión, lo que da valor o sentido al escrito. Y el compromiso del escritor debiera ser y es, en muchos casos, consigo mismo y con esa sustancia que está en el sentido de las cosas.

Ahora bien, es evidente que la literatura con mayor valor moral es, según argumenta Savater, la que no da las respuestas acabadas, sino la que hace preguntas sobre las que el lector se interroga. En su obra *La tarea del héroe*, el héroe es un individuo cuya virtud nace de una exigencia interior y cumple la norma de modo personal, reinventándola para sí mismo y haciéndola atractiva para los demás, apostando por una actitud crítica y ampliando las posibilidades del pensamiento. El creador debe ser una persona que reconozca y valore las diferencias, que sea sensible a las riquezas de su cultura y a las que engendran las demás y se reconozca a sí y acepte al otro.

Cuando en el pasado se ha hablado de compromiso literario se ha asociado (salvo casos excepcionales), *grosso modo*, con el intelectual de izquierdas que asume la defensa de las reivindicaciones del proletariado durante el siglo XX. Decía en este sentido Jiménez Millán (2001) que

La noción de compromiso en literatura o en arte ha sido asociada al *engagement* sartriano, es decir, a una actitud moral característica de un sector de intelectuales de izquierda en los años cuarenta y cincuenta. Sin embargo, la interrelación entre literatura y política – también entre poesía y política- es constante desde el romanticismo a nuestros días y afecta a posiciones ideológicas muy distintas, incluso opuestas.

Efectivamente, los presupuestos teóricos sobre lo que debe ser entendido por compromiso son la piedra angular para delimitar el terreno literario o artístico. Así Jiménez Millán situaría ese compromiso social en el romanticismo. Y hablaría de diferentes tipos de compromiso.

En esta línea preguntamos nosotros: ¿acaso no había compromiso literario en los escritores fascistas? La respuesta es afirmativa. Desde que Pareto elabora su versión ideológica, muchas serán las obras que generen esa dinámica fascista. Lo que nos lleva a pensar que el compromiso literario también lo asumen como tal pensadores fascistas. Por esta razón, decía Vázquez Rial () que

En el siglo de Sartre, el arte en general y la literatura en particular tenían que ser o estar comprometidos, es decir, artistas y escritores debían ponerse al servicio de una causa, promover una ideología, servir al proletariado universal, a la raza aria o a cualquier otro mito fundacional de porvenires utópicos. En esto fueron iguales los comunistas, los fascistas y, como prueba de que la batalla de la

propaganda estaba perdida desde el principio, muchos pensadores independientes, liberales, católicos, ateos militantes, socialistas, pacifistas y, por supuesto, anticomunistas y antifascistas, comunistas antifascistas y fascistas anticomunistas. Y hasta no hace mucho, probablemente hasta el filo mismo de la centuria, la noción de compromiso continuaba vigente y se escribían artículos y ensayos al respecto (yo mismo he firmado alguno). El filósofo francés solo introducía en la idea de *engagement* un matiz de guerra fría: para él, comprometerse significaba comprometerse con la izquierda. Desconocía así la mitad de la literatura de su propia época, desde D'Annunzio, Pound o Chesterton hasta sus coetáneos y paisanos Drieu o Céline, pasando por los sospechosos Camus y Malraux: casi todos los que no comulgaran con su propia visión del mundo.

Efectivamente, el compromiso de Sartre en los años cuarenta venía de lejos, de la política literaria del PCUS, del realismo socialista. Un discurso que comienza a desarrollarse en Europa en los años 30 y permite hablar de realismo socialista. Un proyecto de estética que bebe en las fuentes del marxismo. Como tal proyecto de estética (a excepción de algunos ensayos de Plejanov y Lafargue) el primer documento importante son los escritos de Lenin sobre Tolstoi que pueden ser reunidos bajo el título de “Espejo de la revolución”. Por esta razón histórica, en 1925 se produce en el seno del Comité Central del PCUS una resolución trascendental sobre el marco de la literatura proletaria y más tarde un artículo de Zdanov titulado “El realismo socialista”. Importantes serán también, poco después, los estudios de Toeplitz sobre “La ideología realista burguesa” y el Dnieprov titulado “En defensa de la estética realista”.

El afán por la denuncia y el discurso ético oscureció al estético, y la literatura perdió, tanto como ganó la vida. En palabras de Roland Barthes (1972: 32-33), opuesto a esa relación de cultura y militancia, una escritura que “tiene por misión el hacer coincidir fraudulentamente el origen del hecho y su avatar más lejano, dando a la justificación del acto la caución de su realidad”. Esta circunstancia, insiste, Barthes, producirá un nuevo escribiente, “situado a mitad de camino entre el militante y el escritor, extrayendo del primero una imagen ideal del hombre comprometido, y del segundo, la idea de que la obra escrita es un acto”. Acto al servicio de un ideal, acto militante, acto canónico que aspira a desarrollar un principio, también para desgracia de la ética.

La idea también la había puesto de manifiesto Gramsci (1977: 134 y ss.), al referirse a los intelectuales franceses de los años veinte -cuando después de la Primera Guerra Mundial y la Revolución Rusa- miraban hacia Rusia y la muerte del pensamiento burgués, y hacía referencia al libro de Emmanuel Brel, *Mort de la pensée bourgeoise*, cuando decía que “después de la muerte de Zola y de Jaurés nadie sabe hablar ya al pueblo del pueblo y nuestra <literatura de estetas> muere por su egocentrismo”. Gramsci (1977: 136) apostaba por una literatura cercana al pueblo (¿comprometida?) que había sido excluida de la vida espiritual: “Es cierto que la literatura se aleja del pueblo y se convierte en un fenómeno de casta”. Este vocablo nos suena hoy día especialmente en boca de algunos dirigentes políticos españoles alternativos. Para ello propondrá (todavía no ha aparecido el concepto de *engagement* de origen sartreano) “la necesidad de escribir para el pueblo libros adecuados y de investigar, junto con el análisis del pasado, los criterios en que debe inspirarse una literatura popular” (Gramsci, 1977: 197). Y por esta razón muchos bucean en escritores del pasado para intentar elucidar lo que debe ser considerado en cada momento como compromiso social. Una

idea que también había sido defendida por Antonio Machado en su *Juan de Mairena*, esa realidad popular como consustancial al hecho poético. La poesía solo tiene sentido si nace en ese venero popular (“Si vais para poetas, cuidado vuestro folklore. Porque la verdadera poesía la hace el pueblo”) que engendra cualquier acto creador. Y cita para ello el famoso poema: “La pena y la que no es pena/todo es pena para mí;/ ayer penaba por verte;/ hoy peno porque te vi”. O esta otra: “Tengo una pena, una pena,/ que casi puedo decir/ que yo no tengo la pena:/ la pena me tiene a mí”. A esto es a lo que Mairena-Machado llaman poesía popular para distinguirla de la erudita o “poesía de tropos superfluos y eufemismos de negro catedrático” (Machado : 291).

Años más tarde Celaya (1972: 212) -tomando prestadas ideas de Núñez de Arce que nos parecen de una gran trascendencia- delimita el objeto de estudio del escritor y, en concreto, del poeta cuando dice:

La poesía, para ser grande y apreciada, debe pensar y sentir, reflejar las ideas y pasiones, dolores y alegrías de la sociedad en que vive; no cantar como el pájaro en la selva, extraño a cuanto le rodea y siempre lo mismo.

Un concepto que será premonitorio para la consolidación de compromiso ideológico del escritor con la sociedad, o en términos gramscianos, con el pueblo. Y rechaza Celaya esa reducción al absurdo en la que, a veces, ha caído el concepto del escritor burgués o el escritor comprometido con estas palabras: “La verdadera tensión dialéctica de la que nace la poesía actual viva no es la que, ideológicamente, contrapone un <realismo socialista>, que encarnaría el progresismo, a una <vanguardia> formalista, de esencia burguesa y conservadora, sino la que se produce en la

conciencia de los poetas por una primacía del fondo burgués en que viven sobre cualquier especie de ideas, aun de aquellas en que creen, pues no pueden olvidar que, como los propios marxistas recuerdan constantemente, escritores de ideas conservadoras, como Balzac, crearon obras revolucionarias y escritores de filiación marxista, como los vanguardistas rusos, obras retrasadas en relación con su época”.

Hay autores que consideran que el compromiso estético y literario viene ya desde Courbet o Goya y conectaría directamente con los escritores románticos. Sin embargo, es entre 1870 y 1917 cuando corren cincuenta años con muy importante prensa revolucionaria, surgen libros, periódicos, revistas, carteles, que intentan trasladar una visión revolucionaria a su modo. Lo novedoso del siglo XX es que germinan nuevos modelos en torno a 1917, con la conformación de la URSS y la idea de destacar los valores del proletariado. En ese recorrido histórico, entre 1924 y 1931 en España existe un compromiso de determinados intelectuales con la Dictadura pero se deja notar ya la influencia de la revolución rusa, de José Díaz Fernández y su nuevo romanticismo, de Giménez Caballero, del futurismo de Marinetti, de las revistas anarquistas del periodo (*Revista Blanca*, *Revista Nueva*, *Generación Consciente*), de García Maroto, de Acín, de Maside, de Shum, de Francisco Mateos, de Alberto Sánchez, etc.

Será hacia 1929 cuando aparece en la escena cultural española una nueva generación de intelectuales que están en contra de la Dictadura (Valle-Inclán y Unamuno serán dos casos paradigmáticos) y sienten la necesidad de cambios sociales. Surgen así las primeras revistas y editoriales dirigidas y animadas por esta nueva generación llena de espíritu propagandístico y militante. En 1927 Arderius fundó la editorial Oriente, en compañía de Díaz-Fernández, José Antonio Balbontín, Díaz Caneja, Justino Azcárate y Giménez

Siles, entre otros. Algunos de estos escritores, como Arderius y Díaz Fernández, revelan ya el compromiso intelectual del escritor. Estos, junto a Antonio Espina, dirigirán la revista *Nueva España*. La publicación apareció en enero de 1930 y, según su manifiesto programático, pretendía servir de enlace de la generación de 1930 y el más avanzado de las izquierdas españolas. Su tirada inicial fue de 40.000 ejemplares. En sus páginas aparecieron trabajos de Zugazagoitia, Gorkin, Sender, etc., manteniéndose en la vanguardia de la lucha contra la dictadura y abogando por un nuevo republicanismo.

También habrá que tener en cuenta unos años antes –precedente de *Nueva España*- la aparición de *Post-Guerra* (en 1927) con los intelectuales Julián Gorkín, Juan Andrade, Arderius, Giménez Siles, Díaz Fernández, etc. Ya en este año de 1930, “nadie cree en las posibilidades de la vanguardia: del homenaje a Góngora, es decir, del elogio a las formas puras y a la palabra esencial, se había pasado a la expresión de la angustia y de la rebeldía en libros como *Sobre los ángeles*, *Poeta en Nueva York*, *Pasión de la tierra*, *Un río, un amor* y *Cuerpo perseguido*” (Jiménez Millán, 2001: 104). Se ha producido un cambio radical de estética. Esta va asociada a una necesidad de cambio social.

Como ya hemos indicado en 1930 aparece “El nuevo romanticismo”, un ensayo que llama explícitamente a la politización del escritor español y que habría de marcar el rumbo de la novela social durante la Segunda República y a marcar propiamente el concepto de militancia cultural. En la reseña sobre este ensayo, afirmaba Antonio Espina, que el arte y la literatura habían de convertirse en instrumento al servicio de la transformación social y, en consecuencia, existe una asunción ética de las estéticas que se pliegan a esas necesidades sociales. De nuevo, por tanto, el binomio ética-estética, se conforman como baluarte de la literatura de compromiso. Lo que nosotros

llamamos la ética de la estética. En estos momentos se apunta como posible nueva dirección de la vanguardia una literatura de compromiso, destinada a ser instrumento de cambio social.

Esta nueva generación, que convive con los restos de la generación del 98 (Valle-Inclán y Unamuno levantan sus voces contra Primo de Rivera), quiso asumir desde muy pronto las responsabilidades a que le llamaba su hora histórica, ya que pocas fechas en la historia habrán aparecido tan estimulantes para el hombre español. Esta generación, a la que se podría llamar de la Segunda República, se encontró dispuesta desde el primer momento a no privar a la lucha política de la magna ayuda de las letras, apoyándose en la cultura de la lucha revolucionaria. La llegada de la República acarrea un cambio (por otro lado, también visible en Europa, es la época de las asociaciones de escritores y artistas).

Esta nueva visión del intelectual comprometido con la República y con la creación literaria lo veía el escritor salmantino Díaz Fernández de este modo: “Saludemos al nuevo romanticismo del hombre y de la máquina - escribía- que harán un arte para la vida, no una vida para el arte”. Al término vanguardia aplicado a una clase de arte demasiado restrictiva, opone Díaz Fernández, el término avanzada. La verdadera vanguardia -decía el novelista salmantino- será aquella que ajuste sus formas nuevas de expresión a las nuevas formas de pensamiento. Ideas que ya llegaban desde Gorki y se basaban en conceptos como libertad del individuo, - en la línea, por ejemplo, de Barbusse y Remarque, escritores que novelaron la angustia del hombre en las trincheras durante la Primera Guerra Mundial-, toma de conciencia, despertar desde la sumisión a la revolución, una trayectoria desde la ignorancia a la lucidez proletaria. Sin embargo, no era una literatura ajena a la fantasía, al compromiso ético y social, a la experimentación cultural más

fructífera, a la sorpresa devenida de la búsqueda implacable de nuevas formas expresivas.

En consecuencia, se sabe que desde principios de la década de los años treinta, los intelectuales van abandonando progresivamente el arte puro que había defendido con tanto ahínco en España Juan Ramón Jiménez y derivan hacia un arte comprometido (lo que se llamará pasado el tiempo en el ámbito lírico «poesía impura» o «rehumanización» de la lírica) que objetiva otros procesos más arraigados con las gentes y sus quehaceres diarios así como con la voluntad de hallar en la literatura un instrumento utilitario para transformar la sociedad:

Los aspectos formales se van subordinando totalmente a la expresión vigorosa de la ideología, el mensaje social y la entrega entusiasta a una causa. Este proceso de la politización creciente de la vida cultural y artística, el empuje arrollador de los acontecimientos que obligan al escritor a tomar partido y el fortalecimiento y triunfo de la literatura (sobre todo de la poesía) comprometida y revolucionaria durante los años de la República hasta 1936 (Cano Ballesta, 1978: 213).

En esta coyuntura debe encontrarse y se halla inmersa la obra de Miguel Hernández, como bien advertía Rafael de Cózar (2010: 36) en estas palabras:

Miguel Hernández es, sin duda, uno de los poetas que mejor representa esa línea de rehumanización que se impone en los años de la República.

Esta visión que adquiere durante la República carta de naturaleza está en muchos escritos que van surgiendo desde entonces como la proclama citada de Díaz Fernández. Pero también se tendrá en cuenta el Congreso de escritores y artistas revolucionarios en Karkov, el concepto de realismo socialista de Gorka, la literatura proletaria de Ivanov, Sholajov... son otros hitos en ese andamiaje en el que insistirá Cózar, que nos habla de la cercanía de la poesía de Hernández a los planteamientos sociales de la época:

A veces las convicciones morales determinan la estética de un escritor, sobre todo cuando las circunstancias le impulsan, o le obligan hacia una determinada línea¹.

Miguel Hernández murió en 1942 y el concepto de compromiso literario por antonomasia, el compromiso sartreano, se construye a partir de 1948, cuando su texto *¿Qué es la literatura?* y su teoría sobre la estética de la recepción. Sin embargo, cuando leemos a Sartre, su obra, sus entrevistas y los comentarios en torno a su concepción del compromiso literario, no podemos por menos que recordar que unos años antes el modelo de intelectual comprometido ya había tomado posición en el ámbito de la literatura republicana española gracias, entre otros, a Miguel Hernández.

Desde tiempo inmemorial se ha suscitado la antinomia que ha movido a muchos escritores sobre si el escritor debía hacer frente a su mundo interior y vivir ajeno al exterior o lo contrario. Ya Benedetto Croce había realizado una advertencia ante las veleidades de los intelectuales y su identificación con el *statu quo*. Los criterios de Sartre sobre el intelectual fueron un punto de

¹ Ibidem, p. 39.

inflexión en el mundo, pero los paradigmas (como Miguel Hernández) hacía tiempo que se habían puesto en funcionamiento.

Hay dos elementos inherentes a Hernández que supondrían la esencia del compromiso literario desarrollado más tarde: el conocimiento de una época (la toma de conciencia de la misma: Hernández sin duda la tuvo) y su praxis (la actuación en el campo de batalla para llevar a cabo las ideas, amparadas en el caso de Hernández por obras como *Viento del pueblo*, entre otras).

Sartre hablaba así de una suerte de humanismo vinculado al mundo contemporáneo y también de una capacidad crítica no exenta de una actuación política (es decir, social) que debía estar presente en el intelectual comprometido, que se acercaba de este modo al político o, si me apuran, al combatiente, al soldado (tanto como lo fue Miguel Hernández):

Estos tres elementos me parecen indispensables: tomar al hombre, mostrar que está vinculado al mundo en su totalidad, hacerle sentir su propia situación, para que se encuentre en ella, y se encuentre a disgusto, y, al mismo tiempo, darle los elementos de una crítica que pueda facilitarle una toma de conciencia. Eso es, más o menos, lo que puede la literatura, a mí parecer (...) Los grandes escritores de hoy, como Kafka, son igualmente filósofos. Esos escritores-filósofos que, al mismo tiempo, quieren integrarse en una acción, yo los llamaría intelectuales; quiero decir que no son políticos, pero que son compañeros de viaje de los políticos (Semprún, 1965: 78-86).

En consecuencia, el escritor comprometido debía escribir para sus contemporáneos con ojos presentes y no futuros, porque es en la época en la que a cada uno le ha tocado vivir cuando debe mostrar su esencia de escritor y su apelación a las musas. Según Fernando Tazo:

Está claro que Sartre ve el rol del intelectual como un agente que debe plegarse a las clases oprimidas de varias formas, no únicamente desde su denuncia verbal (intelectual clásico); esta representación de intelectual es la del que pone también el *cuerpo*, la figura del que denuncia, del que devela las formas encubiertas que tiene la clase dominante en tal y cual circunstancia de dar vigencia a su ideología; es, por tanto, una figura *intervencionista* a todo nivel; resulta evidente, por un lado, como Sartre quiere escapar de esa construcción "cerebral" que se ha hecho del intelectual clásico, para configurar uno que, a raíz de su conciencia desgraciada, se sitúe, volviéndose concreto y activo, solidario con una clase a la que no pertenece (la oprimida), abogado y conscientizador (sic) de las masas, denunciador de injusticias de clase, portavoz de los oprimidos y, sobre todo, alguien que tome la mayor distancia posible de su condición *a priori* de orgánico al poder, esto es, de su condición de técnico del saber práctico.

La conciencia de haber tomado una postura y las razones de esta toma de postura son inherentes al mismo. El objetivo es crear un mundo humano desde esa percepción inicial de la libertad del hombre. Si este es consciente del valor de la libertad y acepta su trascendencia última implicará una conducta auténtica que asume responsablemente y, por tanto, es partidario de

una situación, de una época que debe mostrar, sobre la que tiene el deber de influir con su obra a través del compromiso humano (el humanismo), que lleva indefectiblemente a la creación de unos valores sostenidos sobre la solidaridad y la humanidad como se revela en estos versos de “Juramento a la alegría” de *Vientos del pueblo*:

*Alegraos por fin los carcomidos,
los desplomados bajo la tristeza:
salid de los vivientes ataúdes,
sacad de entre las piernas la cabeza,
caen en la alegría como grandes taludes.*

Por tanto, se debe escribir desde la conciencia de que se está tomando una postura con los más desfavorecidos socialmente (“los carcomidos y desplomados” del poema). En un diálogo con Semprún decía Sartre:

Pienso que debemos contentarnos con dar esa imagen del mundo a las gentes de esta época, para que puedan reconocerse en ella y que, luego, hagan con ella lo que puedan (...) La literatura tiene una función de realismo, de amplificación, en efecto. Y, además, una función crítica (Semprún, 1965).

De todo ello resulta que lo contemplativo debe ser ajeno al sentir del escritor, pues posee una carga de especulación innecesaria. El escritor siempre está comprometido, incluso con sus silencios, pero hay un punto más allá que es la implicación en la gnosis de la toma de postura plena y “consciente”. Así dirá Sartre:

Ya que el escritor no tiene modo alguno de evadirse, queremos que se abrace estrechamente con su época; es su única oportunidad; su época está hecha para él y él está hecho para ella. (...) Ya que actuamos sobre nuestro tiempo por nuestra misma existencia, queremos que esta acción sea voluntaria (Semprún, 1965).

Y esta misma visión de integración en la época y de compromiso absoluto con unos valores precisos puede ser entendida en Miguel Hernández al leer estos versos tan sonoramente contundentes de “Recoged mi voz”:

*Cantando me defiando
y defiando mi pueblo cuando en mi pueblo imprimen
su herradura de pólvora y estruendo
los bárbaros del crimen.*

La dicotomía está presente y se evidencia en estas palabras, pero a ellas y su espíritu no son ajenas estas otras de su amigo Rodríguez Spiteri (1978-79: 62):

Capacidad para la reforma que filtra las ideas que tienen vigencia y vivifican al vivir en contacto con los problemas de la propia generación (...) Averigua las direcciones esenciales, al sentir que la realidad sobrepasa a la razón para construir una humanidad viva en su reencarnación.

De ello colegimos que Miguel era muy consciente del papel del intelectual ante una situación muy concreta, afirmada contundentemente a través de su obra y de los valores de los que imprimió sus textos, cuya cercanía a los postulados del humanismo que años más tarde afirmaría Sartre son evidentes,

pues era sabedor de que el arte se debe centrar en esa plena conmoción del ser humano y debe crear obras de intensa humanidad². En la dedicatoria del libro *Viento del pueblo* a su amigo Vicente Aleixandre podemos encontrar con meridiana claridad los principios que sostienen su entrega y su función social como intelectual:

Nuestro destino es parar en las manos del pueblo. Sólo esas honradas manos pueden contener lo que la sangre honrada del poeta derrama vibrante. Aquel que se atreve a deshonorar esa sangre, son los traidores asesinos del pueblo y la poesía, y nadie los lavará: en su misma suciedad quedarán cegados (...) Los poetas somos viento del pueblo: nacemos para pasar soplando a través de sus poros y conducir sus ojos y sus sentimientos hacia las cumbres hermosas (Luis y Urrutia, 1977: 289).

En consecuencia, la lírica de Miguel Hernández se alimenta de un compromiso ético y estético en la praxis, un compromiso con el ser humano en su conjunto, con su humanidad derrotada o excelsa, con la sociedad y sus agravios, con sus vencimientos, y con la obra como evolución personal, como portadora de una consistencia envolvente e imperecedera. Una poesía portadora de una humanidad desgarradora que asume la autenticidad de los valores humanos y los hace propios. Dice Pérez Bazo (1992) al respecto:

Lo que entendemos por humano –es decir, comunicación intimista o interpretativa de lo colectivo- aparece, en efecto, a lo largo de la poesía del alicantino; ahora bien, con distintos grados y matices. Precisamente aun siendo humana en su totalidad –pues trata del hombre- esos grados y matices la estructuran en ciclos –y, por tanto, en núcleos y formulaciones tópicas- en los que dicho rasgo se ciñe al individualismo intimista, o, por el contrario, se

² Es interesante en este sentido su escrito “Hay que ascender las artes hacia donde ordena la guerra”, *Nuestra Bandera*, 118, 21 de noviembre de 1937, p. 4.

incrementa con otros social e ideológico, bien porque éstos condicionan aquél, bien porque lo personal y lo colectivo se reúnen en perfecta simbiosis.

Surgirán así, y de modo automático, conceptos como pureza e impureza literaria, siendo la impureza la que representará ese compromiso social del escritor. Y es la lucha contra la Dictadura de Primo la que aceleró toda la génesis de ese compromiso del intelectual. Lo que aparecerá a la vez es un <nuevo humanismo>, “determinante en la configuración ideológica de la literatura comprometida a lo largo de la década de los treinta (...) Una marcada tendencia a la conciliación entre vanguardia política y vanguardia artística, de la cual se aceptan los avances en el terreno de los procedimientos técnico-formales” (Jiménez Millán 2001).

Una idea que debe ser realizada pues siempre se ha supuesto que el compromiso literario significó una pérdida del referente vanguardista de principios de siglo y un dejarse caer en brazos del realismo socialista que se proponía desde Rusia. Algo muy lejos de la realidad, como estamos viendo, la impureza en literatura no significará, en absoluto, el abandono de las conquistas formales llevadas a cabo por la vanguardia, produciéndose así una especie de síntesis dialéctica entre vanguardia y compromiso, a pesar de los detractores o de una línea marcadamente ortodoxa que siguieran a pie juntillas los supuestos teóricos que llegaban desde la Unión Soviética.

Lo que nos llevaría a entrar de lleno en la polémica en la que mediaría Díaz Fernández cuando publica en *Nueva España* dos fragmentos de su libro *El nuevo romanticismo*. Donde de nuevo aparecerán conceptos como humano y humanismo, y la idea de que se debe seguir en esa estela.

Algo que ya había predicado de otro modo Gramsci. Ese concepto de humanismo se entenderá como una acción que impulse el cambio en la

sociedad, aunque también entrará en descalificar las tendencias de vanguardia. Ahora bien, esto no significa que se deba caer, como decimos, en brazos del realismo sino que se deben incorporar las aportaciones de las vanguardias innovadoras para construir una nueva literatura que abandone todo tipo de retoricismos y se centre en ese nuevo humanismo civil, que, a mi modo de entender, es la línea que debe seguir la construcción artística.

Finalmente, como dice Isabel Tejerina, en la hora del «neoliberalismo» y el «pensamiento único», hay que mantener sin desmayo el esfuerzo de lo posible para seguir aspirando a la justicia global indispensable, a través libros auténticos, ética y estéticamente, libros sinceros y llenos de fuerza interior: la literatura verdadera y necesaria que no morirá nunca. Porque los libros no van a salvar a la humanidad ni nos darán todas las respuestas, pero ampliarán nuestra comprensión de lo que somos y el conocimiento de los otros, y seguro que nos inducirán a formularnos nuevas preguntas para avanzar.

¿Hacia un mundo de libertad, igualdad y justicia? Eso ya depende también de nosotros...

BIBLIOGRAFIA

BARTHES, R. (1972). *El grado cero de la escritura*. Madrid: S.XXI.

CANO BALLESTA, J. (1978). Miguel Hernández, poeta comprometido, periodista y narrador épico, en AA. DD. (1978). *En torno a Miguel Hernández*. Madrid: Castalia.

CELAYA, G. (1972). *Inquisición de la poesía*. Madrid: Taurus.

CÓZAR, R. DE (2010). Miguel Hernández y la rehumanización literaria en la República, *República de las Letras* (número dedicado a Miguel Hernández), 116, 36.

DI BERNARDO, A. (2009). Declaraciones al diario El litoral.com. Recuperado de <http://www.ellitoral.com/index.php/diarios/2009/01/03/nosotros/NOS-05.html> (Consultado el día 30 de junio de 2015).

ESPINO BARAHONA (2001). De Étikos y de Litterae: contornos teóricos para un curso de ética y literatura, *Espéculo*, Universidad Complutense, s. p.

GRAMSCI, A. (1977). *Cultura y literatura*. Barcelona: Ediciones 62.

JIMÉNEZ MILLÁN, A. (2001). *Promesa y desolación. El compromiso en los escritores de la Generación del 27*. Granada: Editorial Universidad de Granada.

LUIS, L. DE Y URRUTIA, J. (1977) (Eds.). *Miguel Hernández. Obra poética completa*, Madrid: Ed. Zero.

MACHADO, A. (1937). *Juan de Mairena*. Madrid: Hora de España.

NUSBAUM, M. (1995). *La fragilidad del bien*. Madrid: Visor.

PÉREZ BAZO, J. (1992). Síntesis ética y estética de Miguel Hernández: Cancionero y romancero de ausencias, en *Miguel Hernández cincuenta años después : actas del I Congreso Internacional* (Coord. José Carlos Rovira Soler), Alicante, Elche, Orihuela, 623-633.

RODRÍGUEZ SPITERI, C. (1978-1979). Tallo cortado para plantarlo en el alto monte de Miguel Hernández, *Litoral*, 73-74-75, 62.

SAVATER, F. (1982). *La tarea del héroe*. Madrid: Taurus.

SEMPRÚN, J. (1965). Conversación con Jean Paul Sartre, *Cuadernos del Ruedo Ibérico*, 3, 78-86.

TAZO, F. El Sartre marxista y la teoría del compromiso. Recuperado de <http://www.monografias.com/trabajos28/sartre-marxista-teoria->

compromiso/sartre-marxista-teoria-compromiso.shtml#a1(Consultado el día 12 de mayo de 2015).

VÁZQUEZ RIAL, H. (). ¿Adónde ha ido a parar la literatura comprometida?, *La ilustración liberal*, 24.

WILHELMI, J. (Ed.) (2003). *Ética y literatura en el ámbito hispánico*. Lund: Editorial Heterogénesis.