

LITERATURA COMPROMETIDA,
ENTRE INMERSIÓN Y DISTANCIAMIENTO

Geneviève Champeau

Université Bordeaux Montaigne

Orcid: <<https://orcid.org/0000-0001-6030-6501>>

EL ARTE O LA VIDA

El arte o la vida, tal era la alternativa que planteaba Ortega y Gasset en los dos ensayos en los que definía la peculiaridad de la actividad artística, en un contexto de cuestionamiento modernista de la mimesis realista. «El escritor ha de hacernos olvidar [...] la realidad que deja fuera de su novela» escribía en *Ideas sobre la novela* (1925a: 171). Lo ilustra en este ensayo mediante las metáforas del autor gusano que teje un hermético «capullo mágico» (174) y de un «Ulises al revés que se libera de su Penélope cotidiana y entre escollos navega hacia el brujerío de Circe» (91). Define la peculiaridad de la mirada estética por la distancia contemplativa que aleja de la inmersión en lo vivido. *La deshumanización del arte* expone una minificción en la que un mismo acontecimiento, la agonía de un hombre ilustre, se percibe desde cuatro puntos de vista: el de la esposa, el de un médico, el de un reportero y el de un pintor, los cuales encarnan diferentes grados de participación o distanciamiento ante el luctuoso acontecimiento, siendo los dos polos extremos, por una parte, la participación afectiva de la esposa en la escena («está dentro de ella»), y, por otra, la distancia contemplativa del pintor solo atento a factores exteriores como luces, sombras y valores cromáticos (1925b: 88-90). En esta distancia contemplativa que genera el goce estético desinteresado reside la

deshumanización del arte. Por consiguiente, una literatura lastrada de ideas políticas, ideológicas, simbólicas o satíricas hace colisionar dos mundos heterogéneos y «adquiere un aire de falsedad» (172).¹ La participación afectiva en lo vivido la sustituye Ortega por la inmersión del lector en el mundo creado, conseguida gracias a una serie de recursos formales como una acción mínima (157-159, 164), la consistencia psicológica de los personajes (154), la verosimilitud y «una generosa plenitud de detalles» (176). El filósofo, que confiesa ser «bastante indocto en materia de novela» (129), no deja de considerarla productora de una ilusión de realidad (175).

Aurore Turbiau nos invita, a propósito de la literatura comprometida en el contexto francés, a no esquematizar la historia literaria en función de sistemas de oposiciones reductores (2019: 6),² tarea a primera vista difícilmente realizable en lo que refiere a la historia de la novela española del último siglo, a lo largo del cual los debates estéticos quedan a menudo vinculados a debates ideológicos y tensiones sociopolíticas. En los años treinta, en la estela de Díaz Fernández, la novela del nuevo romanticismo se politiza y, bajo el franquismo, los defensores del realismo social se oponen término a término a Ortega, como se comprueba en los escritos críticos de Juan Goytisolo o en las páginas de la revista *Acento Cultural* en su primera época (1958-1961). Contra el hermetismo, el arte como comunicación (Nieto 1960: 13); contra la disociación entre arte y vida, la figura ejemplar de Antonio Machado, hombre antes que poeta (Garciasol y Vélez 1959: 14-16);³ contra la gratuidad del arte, la idea de servicio (Sastre 1965: 179); contra el elitismo, una literatura nacional y popular (Goytisolo 1959: 6 y 11), una empresa de solidaridad humana (Nieto 1960: 17); contra la primacía de la forma, la supeditación de la escritura al mensaje (López Pacheco 1958: 5; Castellet 1959: 5-8).

Si bien el balancín entre literatura autotélica, por una parte, y *responsable* —según el término escogido por Díaz Fernández, compartido por Sender y el crítico literario Guillermo de Torre—,⁴ por otra, ocupa un lugar destaca-

¹ Solo secundariamente puede suscitar «resonancias vitales» (Ortega y Gasset 1925b: 173).

² «Il est important d'éviter de grossir à trop gros traits l'histoire littéraire en fonction de systèmes d'opposition réducteurs» (Turbiau 2019: 6).

³ En cambio, para Ortega, el poeta empieza donde el hombre acaba.

⁴ Estima Guillermo de Torre que «en rigor, el término que debería haber cundido no es el de literatura comprometida, sino el de literatura responsable. Porque, en definitiva, la

do en la historia literaria del siglo xx, no se ha de ocultar que las estrategias narrativas y la misma concepción del compromiso introducen también el cuño de la diferencia en el campo de los *comprometidos* o *responsables*. Pueden distinguirse al menos tres estrategias distintas, que examinaré a partir de una selección de novelas: 1) el modelo inmersivo y trágico que cultivan los novelistas del nuevo romanticismo de los años treinta y del realismo social de los años cincuenta y sesenta; 2) el modelo grotesco y tragicómico que corre a ambos lados de la guerra civil; 3) el modelo reflexivo que ejemplifica, en los umbrales del siglo xxi, Isaac Rosa. Cada estrategia modula de un modo peculiar la distancia respecto al mundo contado, al lector y al propio lenguaje, con el objetivo de conseguir un efecto pragmático sobre las representaciones, incluso sobre el comportamiento de los lectores ciudadano. Cada una articula, también a su manera, la relación entre ética y estética. Las distintas propuestas subrayan la diversidad de la producción narrativa vinculada al compromiso literario.

ESTRATEGIA INMERSIVA

En contextos sociopolíticos altamente conflictivos, el nuevo romanticismo y el realismo social impulsan la inserción de la literatura en los conflictos ideológicos y los movimientos sociales de su época. Las novelas de los escritores comunistas Arderús y Arconada en los años treinta, de Ferres, Grosso, López Salinas y López Pacheco un cuarto de siglo después, del ácrata Sender y del socialista Más se adecuan a la definición sartreana del compromiso literario, aunque retrospectivamente para los primeros: inserción en los debates y combates políticos, rehabilitación de la temática social, análisis crítico del presente y voluntad de cambio, cuestionamiento de la autonomía del campo literario, vinculación de la estética a un proyecto ético o político (Sartre 1948).⁵ «Ahora, todo arte verdaderamente humano es expresión de un sistema de acción colectiva» escribe Díaz Fernández a propósito de su

literatura comprometida no supone sustancialmente otra cosa que la afirmación taxativa de la responsabilidad insoslayable del escritor» (1968: 242).

⁵ Véase también a este propósito Denis (2000).

literatura de avanzada (1985: 137), precisando que no hay que confundir responsabilidad del escritor y óptica partidista.

En un marco realista, los mencionados aspiran, por la vía de la verosimilitud, a una verdad histórica de corte metonímico. Más escribe en *El rebaño hambriento en la tierra feraz* que «[l]o que pasaba en Carlona era lo que estaba pasando en la mayoría de los pueblos y de las aldeas de España» (1935: 166). Lo recalca la misma estructura de la novela al introducir entre sus dos partes un «Intermedio» dedicado a la historia contemporánea en el que los nombres de los políticos se ven apenas alterados (Primo de Rivera pasa a ser Prilo de Civera, Berenger, Terenguer, etc.) mientras que otros se conservan íntegros: Castelar, Salmerón, Pi y Margall (1935: 153). En los años sesenta, impera entre los escritores sociales la conciencia de contribuir, como lo escribe Rafael Conte, a la elaboración de «un gigantesco cuadro de la comunidad nacional que hace pensar en la obra de un Balzac múltiple» (1961: 39).

La realidad extraficcional se enfoca con un doble objetivo de denuncia y de cambio mediante una acción colectiva. En el nuevo romanticismo, destacan las temáticas del sublevamiento insurreccional y la huelga, tanto en *Campesinos* (1931) de Arderius como en *Los pobres contra los ricos* (1933) y *Reparto de tierras* (1934) de Arconada.⁶ Por motivos obvios, durante el franquismo la lucha solo se sugiere oblicuamente por las reacciones de los personajes. Así, en *La zanja* de Grosso, después de una manifestación reprimida delante de la Casa del Sindicato, un personaje declara: «matar el gusanillo no han podido», «el gusanillo no muere» (1961: 223, 225), lo que deja presagiar futuras luchas. Emerge también, en *La mina* (1960) de López Salinas, de los sordos rumores de protesta de los mineros de la cuenca, tras la muerte de varios obreros en el derrumbe de una galería mal estibada: «como si toda la muchedumbre formara un solo cuerpo y una sola voz, un grito único y continuado rasga el aire de la tarde. Todas las voces de protesta fundidas en una sola terrible voz» (1960: 223). A continuación, la novia de una de las víctimas se convierte en una alegoría de la revolución: «Carmela, la novia de Luis, subida en una piedra gritaba con aguda voz. Su pañuelo parecía flotar al aire como una bandera» (223). Solo *La huelga* (1967) de Isabel Álvarez

⁶ En cambio, en *El rebaño hambriento en la tierra feraz*, el socialista Más aboga por la negociación.

de Toledo puede dedicarse en su totalidad a la preparación de una huelga porque se publica en París.

El objetivo pragmático de estas novelas es, mediante la lectura, preparar al ciudadano para esta acción colectiva,⁷ presentándole las mentalidades y los comportamientos que la obstaculizan (fatalismo, servilismo, individualismo, falta de compañerismo, vicios que alteran la voluntad como el alcoholismo) y los que la favorecen (compañerismo, solidaridad, moral personal ascética, disciplina).⁸ Este programa didáctico motiva la presencia de personajes ejemplares y antiejemplares, en el marco de un binarismo y una disyunción axiológica característicos del relato antagonico, una de las modalidades de las novelas de tesis según Susan Suleiman (1983: 69-78). *Reparto de tierras* de Arconada opone la figura del poeta que huye a Madrid a la del joven médico rural, Pedro Alfar, quien, al descubrir la situación del campo, abandona su escepticismo para hacerse «militante convencido» (1970b: 395) y formar nuevos revolucionarios.⁹ Por su parte, las novelas del realismo social destacan la ejemplaridad de los jefes de cuadrilla que enmarcan y educan a los obreros: Genaro Infantes y Trinidad en *El capirote* de Grosso y El Asturiano en *La mina* de López Salinas (Champeau 2011: 55-76).

Esta educación por el ejemplo exige la inmersión del lector en la ficción y un antagonismo axiológico que facilite identificaciones y rechazos. A ello contribuye la calificación diferenciada e hiperbólica de personajes represen-

⁷ En su V Congreso de 1954, el PCE promovió la creación de un amplio Frente Nacional Antifranquista y en 1959 la Huelga Nacional Pacífica.

⁸ Aunque se puede dudar del impacto político de una literatura con un número limitado de tiradas (José Corrales Egea 1965: 3 y 30; Juan Goytisolo en la encuesta de Eduardo Rico 1971: 16), observamos que estas novelas no se dirigen a las capas proletarias diegetizadas, las cuales no leen, sino a los lectores efectivos de la clase media a los que se pretende implicar en la lucha antifranquista.

⁹ *Reparto de tierras* de Arconada censura a Diego, el estudiante que permanece encerrado en la biblioteca del Ateneo de Madrid cuando el pueblo sale a la calle a saludar la proclamación de la República (1970: 169), y al boticario don Sebastián, entusiasta del teatro de Zorrilla, Echegaray, Espronceda y Camprodón, e indiferente a una política que, sin embargo, le afecta, ya que impide la representación de la obra que ha dirigido (1934: 119). Ejemplares son también el campesino Blas, que alecciona a sus compañeros en *Campesinos* de Arderius, así como Floriano y su mujer Guadalupe, que abandonan su sueño de pequeños propietarios en *Reparto de tierras* de Arconada.

tativos (Gil Casado 1968: 46-51; Vilches de Frutos 1982: 39-40): vicios y rasgos caricaturescos por un lado, condición trágica de los perdedores por otro, lo que hizo hablar a los detractores del realismo social de la «honrada alpargata» (Mínguez 1969: 3). La comunicación literaria echa mano del *pathos*. Díaz Fernández justificaba su referencia al Romanticismo por el hecho de promover la afectividad frente al arte intelectual y elitista de las vanguardias. Frente a los academicismos, la literatura de avanzada será un arte de la afectividad que, como los románticos, levante «las barricadas del corazón» (1985: 41). En las novelas citadas de los años treinta, las oposiciones de clase se dramatizan mediante una escalada de violencias y una progresión de la tragicidad que suele encontrar su clímax en un estallido final de gran calibre, mientras que las del realismo social, expuestas a la censura, optan a la fuerza por un final luctoso (muertes por enfermedad o accidentes del trabajo) con proyección simbólica.¹⁰ Eminentemente subjetivo, el nuevo romanticismo no vacila en recurrir a un patetismo exacerbado, más contenido en las novelas pseudo-objetivas del realismo social. Hacia el principio de *Campesinos* de Arderius, el jornalero Blas hincó los dientes en el corazón crudo de una res que acaba de desollar delante de sus hijos hambrientos, después de que el recaudador le embargara el producto de la recolección de aceitunas;¹¹ por su parte, otros personajes se topan de noche con un vecino que lleva a hombros el cadáver de su mujer hacia el cementerio porque no tiene con qué pagar el entierro (2009: 131-134). Bajo la pluma de Arconada, las frases breves, la abundancia de signos de afectividad, puntos de admiración e interrogación intensifican aún más el dramatismo de ciertas escenas, a lo cual contribuyen también la carga afectiva de numerosas imágenes —con ribetes a veces vanguardistas— así como la preeminencia de escenas nocturnas dominadas por una luna lorquiana.

¹⁰ Muere tuberculoso un obrero en *La zanja* (1961) de Grosso, novela de título simbólico; lo mismo ocurre en *El capirote* (1966), del mismo autor, donde un jornalero tuberculoso muere bajo un palio de Semana Santa, en una escenificación casi teatral y patética de la sociedad sevillana; mueren, como se ha dicho, varios miembros de una cuadrilla en *La mina* de López Salinas y también un jornalero aplastado por una cuba de vino en *Dos días de septiembre* (1966) de Caballero Bonald.

¹¹ «¡Ju, ju, ju! Rió desenchajado, con el corazón de la oveja a medio comer entre sus manos rojas. Por su boca escarlata chorreábale una baba sanguinolenta» (Arderius 1931: 35).

LA VETA GROTESCA

Antes y después de la guerra civil, otras estrategias compiten con la inmersión trágica para zambullir al lector en el presente histórico y despertar su conciencia social. Al lado de la concepción de la literatura comprometida de tipo sartreano ya evocada, se da otra que, sin dejar de representar el aquí y ahora, pone el acento en los valores universales en los que se asienta la censura de situaciones concretas. A ella se refiere Guillermo de Torre cuando escribe: «La mejor definición de la literatura comprometida, en suma, a mi parecer, estaría dada por aquellas obras donde el escritor es fiel a su época —sometiéndola a un proceso crítico— y donde tiende asimismo a traducir su afán de absoluto, sin engañar su lucidez relativista» (1968: 245).¹²

A principios del siglo xx, se cultivó en España una veta grotesca situada en la encrucijada entre una tradición nacional —que corre de Quevedo a Valle-Inclán pasando por Goya— y la reacción expresionista de las vanguardias europeas ante el naturalismo y el impresionismo. Kayser, uno de los más destacados teóricos de lo grotesco, estima que España e Inglaterra son sus tierras de predilección, aunque solo dedica unas pocas líneas a aquella, mencionando solo *El Quijote* (2010: 215). Esta estética abarca a autores diversos, no todos adscritos a una ética del compromiso. No se tomará en cuenta *La España negra* (1920) de Gutiérrez Solana, relato de un viaje en el que la crítica del atraso y el oscurantismo de la sociedad española de principios del siglo xx ilustra una obsesión ontológica por la insuperable finitud del hombre. El nihilismo de *Justo el evangélico. Novela de sarcasmo social y cristiano* (1929) y de *El comedor de la pensión Venecia* (1930) de Arderius las aleja de la noción de compromiso. Del mismo modo, alejará, más tarde, de ella el conformismo moral del cuento de Aldecoa «Ave del paraíso» (1965), calificado por su autor de “disparate”.¹³ Tampoco puede hablarse de compromiso social a propósito del tremendismo de Camilo José Cela, que estetiza lo grotesco. A los esperpentos de Valle-Inclán, plato demasiado fuerte para este artículo, solo se

¹² Retoma una definición ya presente en *Problemática de la literatura* (1958: 200).

¹³ *Los Abel* (1948) y *Fiesta al Noroeste* (1952) de Ana María Matute presentan también rasgos grotescos en la calificación de los personajes (animalización, rasgos propios de títeres, deformaciones físicas, etc.) sin comprometer una estética globalmente realista.

aludirá por su influencia en las obras seleccionadas. Este estudio se centrará en *La noche de las cien cabezas* (1934) de Ramón J. Sender¹⁴ y, dentro de la narrativa del exilio, en *Muertes de perro* (1958) de Francisco Ayala.

En las antípodas de la versión bajtiniana vitalista, festiva y popular de lo grotesco, Sender y Ayala cultivan la vertiente oscura de una estética de la deformación —los espejos cóncavos— y de la ambigüedad, que se aleja del realismo mezclando los campos y los reinos, destruyendo los órdenes existentes¹⁵ y generando una sensación de «inquietante extrañeza» (Kayser 2010: 21-33)¹⁶ en la representación de un mundo que es el nuestro y a la vez no lo es, un mundo enajenado, desquiciado, incluso absurdo. La potencia heurística de las obras reside en la distancia que establecen conjuntamente esta representación insólita de la realidad¹⁷ y un lenguaje analógicamente mimético conforme al precepto de Max Estrella en *Lucas de bohemia*: «deformemos la expresión en el mismo espejo que nos deforma las caras y toda la vida miserable de España» (Valle-Inclán 1924: 226). La metáfora, el símbolo, incluso la alegoría son recursos privilegiados de este lenguaje analógico, brazo armado de la sátira, cuya fuerza corrosiva recalca Ayala comentando las memorias de Tadeo Requena, doble de Luis Pinedo como narrador en *Muertes de perro*. Las memorias del secretario del dictador tienen

¹⁴ El autor había ideado incluirla en una trilogía de literatura comprometida, junto con *O. P. (Orden Público)* (1931), que ficcionaliza el encierro del autor, al que se acusaba de conspirar contra la dictadura de Primo de Rivera, en la Cárcel Modelo en 1927, y *Viaje a la aldea del crimen* (1933), crónica novelada sobre el asesinato de quince campesinos anarquistas en la aldea gaditana de Casas Viejas. Renunció a este proyecto en el exilio, cuando quiso superar la etapa del idealismo libertario. Véase la introducción de Luis Calvo Carilla a la *La noche de las cien cabezas* (Sender 2018: 14).

¹⁵ La animalidad emerge en el hombre, lo vegetal adquiere una inquietante vitalidad, los objetos poseen vida propia, mientras que los humanos se convierten en figuras de cera, muñecos, y máscaras, amenazados por la locura (Kayser 2010: 119, 307-308).

¹⁶ Véase también Luque Amo (2016: 43-57).

¹⁷ «Il présente le réel, mais sous un jour inhabituel et surprenant. Il opère un déplacement radical dans la manière de percevoir» (Astruc 2010: 42). Díaz Fernández justifica el arte caricaturesco de un Grosz o un Dix en nombre de la «síntesis», o sea la estilización (1985: 173).

el poder corrosivo de una mirada que volatiliza, disipa, vacía, corrompe, destruye en fin todos los objetos donde se posa, dejándolos reducidos a una pura apariencia irrisoria; poder tremendo del que quizá él mismo no se daba cuenta, o no se daba cuenta cabal, como si, con una especie de rayos X, viera la calavera bajo la carne, y una absurda danza de esqueletos en los movimientos de la gente (1990: 56).

Por otra parte, en *La noche de las cien cabezas* un personaje pregunta: «—¿Y usted? ¿Quién es? / —Un jefe político. / —¡Ah, sí! Lo conozco por las caricaturas. La verdad es que los caricaturistas no exageran tanto como parece» (2018: 131).

La enunciación grotesca abandona la estricta lógica temporal y causal del relato realista en beneficio de una sintaxis narrativa fragmentaria característica de la prosa modernista (Ródenas de Moya 1998: 80). La parte central de *La noche de las cien cabezas*¹⁸ yuxtapone visiones caóticas de la sociedad burguesa del momento en una noche de delirio, mientras que en *Muertes de perro*, el narrador Pinedo se queja de que «[sus] apuntes resultan demasiado desordenados, y hasta se [le] ocurre que caóticos, tal vez —añade— a causa del desarreglo general en que todo se encuentra hoy» (1990: 134). A la discontinuidad del relato contribuyen el multiperspectivismo y la polifonía que desplazan el monologismo de las novelas inmersivas y cuestionan una verdad histórica monolítica, recalcando así la dimensión discursiva de su elaboración.¹⁹

La veta grotesca sustituye la estrategia inmersiva por la metáfora distanciadora del espectáculo. Los primeros capítulos de *La noche de las cien cabezas* establecen un dispositivo teatral que recuerda tanto a *El diablo cojuelo* (1641) de Vélez de Guevarra como, por otra parte, a la valleinclanesca perspectiva

¹⁸ La novela compone un tríptico de extensión desigual: a una primera parte de factura realista, distópica, dedicada a las tribulaciones económicas, sociales y políticas de la clase obrera, sigue la parte central, dedicada a una sátira moral de la sociedad española de los años treinta que desemboca en una utopía final, de corte alegórico, que celebra al hombre nuevo generado por el socialismo.

¹⁹ Subrayado por Jordi Gracia y Domingo Ródenas de Moya (2011: 429).

desde la otra orilla.²⁰ Dos pobres diablos recién muertos de frío en sendos nichos vacíos de un cementerio, Evaristo el Rano y El Metalúrgico, se convierten en espectadores de una escenografía fantástico-grotesca que ocupa lo esencial de la novela: un montón de cabezas cercenadas por una simbólica tromba revolucionaria viene a caer entre las tumbas donde sus soliloquios y diálogos pintan la descomposición sociopolítica de la sociedad española de los años 1933-1934.²¹ Lo que se escenifica en *Muertes de perro* es el dispositivo enunciativo: la novela se presenta como el trabajo preparatorio del narrador Luis Pinedo que recopila, selecciona, transcribe, manipula y comenta documentos de todo tipo para escribir posteriormente un libro, a veces calificado de novela, sobre la dictadura populista del centroamericano Bocanegra, el «padre de los pelados». Este *work in progress* desvía la atención del lector de la historia hacia las condiciones de su elaboración, y reconcilia de este modo compromiso y reflexividad.

Este distanciamiento espectacular no corta los puentes con el mundo real, sino que lo enjuicia, en la línea del esperpento y la metáfora del mundo como teatro de marionetas. Son recurrentes, en las dos novelas, los términos «monigote», «muñeco», «pelele», «títere» y «máscara», que convocan la desproporción, la deformación y, retóricamente, la hipérbole, la ironía y la parodia, para marcar la diferencia entre el mundo de los personajes y la axiología de los autores. La tragedia humana se convierte en tragicomedia. La obra de Sender se subtitula *Novela del tiempo en delirio* y parodia los versos de *Macbeth* (V, 5), aludiendo a «una mala comedia representada todos los días por un coro imbécil» (2018: 318). En cuanto a *Muertes de perro*, se define desde el íncipit como una «grotesca danza de la muerte». Por lo demás, dialoga explícitamente con la tragicomedia clásica española, en comentarios metatextuales que explicitan la propia práctica narrativa de Ayala: una alternancia de escenas trágicas y episodios bufos.²²

²⁰ «Mi estética es una superación del dolor y de la risa como deben ser las conversaciones de los muertos, al contarse historias de los vivos. [...] Yo quisiera ver este mundo con la perspectiva de la otra ribera» (Valle-Inclán 1930: 102-103).

²¹ «Entre las elecciones de noviembre de 1933, de las que surgió el gobierno de la CEDA, y la revolución izquierdista de octubre de 1934» (Leonardo Romero Tovar 2015: 500).

²² «En medio de los actos de tragedia se intercala de vez en cuando, como en el teatro clásico, algún entremés bufo» (1990: 62); «papeles bufos unas veces y otras dramáticos» (1990: 90).

Además de comprometerse con el presente, las dos novelas integran el registro sociopolítico en una ontología que les hace rebasar los territorios de lo grotesco. En *La noche de las cien cabezas*, la sátira del individualismo burgués participa de una reflexión más global sobre la existencia (Ressot 2003). El novelista aboga por una fusión del individuo en un todo indiferenciado, por la disolución de lo que llama *persona* (la careta, el rol social) en una forma de *hombría*²³ instintiva mediante el regreso a lo elemental, a lo irracional (remito a su teoría de los ganglios).²⁴ En la tercera parte de la novela, de corte épico, el himno al hombre nuevo que entona Sender, en un momento en que se acerca al comunismo, es la vertiente política de esta ontología en la cual la disolución de las individualidades en el colectivismo socialista se expresa mediante la metáfora de la colmena (2018: 319-322). La doble cara política y ontológica de la novela acarrea una ambivalencia funcional de ciertos personajes a la vez blanco de la sátira y portavoces ocasionales del autor.

Si bien *Muertes de perro* trata de las perversiones ocasionadas por el ejercicio de un poder dictatorial, Ayala no pretende escribir, como lo hace Valle-Inclán en *Tirano Banderas* (1926), una novela del dictador *stricto sensu* sino, como él mismo lo declara, llevar a cabo «sustancialmente [...] una exploración del sentido de la vida dentro de circunstancias variables», lo que hace primero en un contexto dictatorial y luego, en *El fondo del vaso* (1962), en un contexto democrático más próspero.

La verdad —escribe— es [...] que en ninguna de las dos novelas se trata de sistemas políticos sino en la medida en que ellos crean un determinado ambiente cuyas condiciones se prestan para exponer diversamente la condición humana: primero de la nobleza bajo la dictadura; luego, en la prosperidad y la democracia. El verdadero tema de esas novelas, lo que en ellas me propongo sustancialmen-

²³ Sender da a este término un significado radicalmente diferente del usual: es lo propio del hombre auténtico.

²⁴ Mientras que la razón tiene como órgano el cerebro, lo subconsciente procede de los ganglios. Las masas, escribe Sender, hablan con los instintos: «La inteligencia de las masas no es el cerebro sino los ganglios» (1988: 169). Según Jean-Pierre Ressot, Sender saca esta teoría de los ganglios de Schopenhauer, el cual se inspiró probablemente en el hinduismo (2003: 478).

te, es una exploración del sentido de la vida dentro de circunstancias variables (1968: 542-543).

Lo cual le lleva a colocar en el centro del dispositivo actancial no al dictador y los mecanismos del poder, sino su entorno y los comportamientos individuales. Los personajes se libran de la calificación monolítica propia de la estrategia inmersiva. Por grotescos que sean, despiertan en algún momento la simpatía o la compasión del narrador. Incluso uno de los protagonistas, Tadeo Requena, accede a cierta ejemplaridad al final de su trayectoria vital, cuando el cínico secretario de Bocanegra, amparado por el poder supremo, después de asesinar al dictador, se convierte, a su vez, en una «mosca en una telaraña» (1990: 167) y toma conciencia de lo absurdo de la existencia, puro «disparate».²⁵ Deambulando por primera vez por la ciudad, al lado del tonto y también absurdo Ángelo Rosales, adquiere un grado de humanidad del que carecía anteriormente.

El compromiso literario de Ayala reside, por otra parte, en una enunciación irónica que implica al lector. El narrador Pinedo es conjuntamente una encarnación diegética del lector, al reunir y comentar documentos, y del autor de un libro por escribir. Su implicación en el mundo contado se debe primero a la narración en primera persona que le atribuye el papel de testigo hasta que un golpe de efecto final lo convierte en actor. El aparente observador de acontecimientos entre trágicos y estafalarios acaba siendo él también un criminal: en un grotesco enfrentamiento conclusivo de dos tullidos en sendos sillones de ruedas (1990: 190), asesina al viejo Olóriz, su doble en el ejercicio del poder en la sombra. En términos sartreanos, todos estamos embarcados. A diferencia de Valle-Inclán y más tarde de Cela, Ayala implica a narrador y destinatario en el espectáculo del mundo «forzando a una participación que a muchos les resulta insoportable» (1972: 97-98). Por eso los personajes no resultan del todo deshumanizados, tan siquiera Bocanegra y su estafalaria esposa. Por otra parte, en *Muertes de perro* el dispositivo enun-

²⁵ «Me dio por cavilar que cuanto yo pienso, procuro, maquino, deseo y proyecto en este mundo carece de sentido; que mi existencia —no esto ni lo otro, sino mi existencia misma— es toda ella un puro disparate» (1990: 165). Saliendo del palacio, redescubre la ciudad y se acerca —casi se identifica—, al «absurdo Ángelo», un niño tonto, él mismo asociado a un perro errante (1990: 166-168).

ciativo irónico, mediante el desengaño final del lector, invita al saludable ejercicio antidogmático de la duda y mantiene abierto un margen de incertidumbre epistemológica que las referencias recurrentes al azar confirman.

EL DISTANCIAMIENTO METADISCURSIVO

Una tercera estrategia novelística para una ética del compromiso se afirma a principios del siglo XXI. Es heredera del cuestionamiento posmoderno del lenguaje y del *linguistic turn*.²⁶ Me refiero a un realismo reflexivo que en vez de producir una ilusión de realidad (primera estrategia) o recurrir a un lenguaje analógico y caricaturesco (segunda estrategia), cuestiona las bases discursivas de las representaciones sociales de lo real. Es lo que hace Isaac Rosa al enfocar la realidad desde el lenguaje.

Este es el aporte del novelista a la noción de *responsabilidad* del escritor, la cual él mismo prefiere a la de compromiso. En el ensayo de Díaz Fernández la *responsabilidad* era antes que nada un principio ético: vuelta a lo humano (1985: 45), compromiso con el presente y con las generaciones venideras (57-58), rehabilitación de lo social y lo político (74, 78). El promotor de la literatura de avanzada no pasaba de generalidades acerca del estilo: adecuación de las formas de expresión a «las nuevas inquietudes del pensamiento» (1985: 58), recursos modernos como la estilización, la metáfora, el antirretoricismo (1985: 73). Rosa, en cambio, además de evitar las connotaciones negativas del término compromiso, asociado a una forma de realismo asertivo y autoritario (Bonvalot 2019: 352), tiene un concepto más abarcador de la *responsabilidad*, que remite no solo a las intenciones del autor, sino también a «algo que no es decisión del autor porque le antecede, se le presupone» (2010: 32), o sea valores y representaciones que vehicula el lenguaje, porque ninguna representación es neutra. Cuestionar el orden social es cuestionar el orden formal con el cual la realidad se configura (Rosa 2019). El novelista desplaza así el acento hacia la misma escritura, politizándola al concebirla como espacio de confrontación. «Mi punto de partida —escri-

²⁶ A partir de la filosofía analítica, afectó las ciencias humanas, en particular la historiografía, desde los años ochenta. Jesús Izquierdo Martín y Pablo Sánchez León aplican esta metodología a la guerra civil española en *La guerra que nos han contado. 1936 y nosotros* (2006).

be— es siempre la realidad y a esa realidad incorporo esas representaciones que la construyen, en un permanente pulso con ellas» (2010: 44).²⁷ Ilustraré brevemente esta forma de distanciamiento reflexivo a partir de *El vano ayer* (2004), novela dedicada al tema entonces candente de la memoria histórica, y *La mano invisible* (2011) que trata de la visión del trabajo en la economía liberal.

Son novelas altamente dialógicas porque el pulso con las representaciones hegemónicas exige un intertexto masivo, variado y exhibido en vez de fundido en la narración. Este intertexto incluso adquiere una función estructural. *El vano ayer* progresa sobre la base de una serie de hipótesis narrativas que deconstruyen los códigos y estereotipos de las novelas de la memoria histórica; por su parte, *La mano invisible* nace de la confrontación de dos referencias intertextuales que enmarcan el relato: por una parte, *La riqueza de las naciones* de Adam Smith,²⁸ una de las bases teóricas del pensamiento liberal a la que alude la metáfora del título, y por otra, en el epílogo, una cita del filósofo José Luis Pardo sobre la alienación del hombre en trabajos poco cualificados, que termina con esta pregunta: «cómo contar algo allí donde no hay nadie, donde cada uno deja de ser alguien» (2011: 379). Para rebatir la teoría del bien común de Adam Smith y afrontar el reto incluido en la cita de José Luis Pardo, visibilizar al trabajador, el novelista imagina una enigmática representación en una nave industrial abandonada donde una docena de trabajadores representan su propia actividad laboral delante de un público que comenta el espectáculo.²⁹

Como en el teatro brechtiano, que recuerda constantemente a los espectadores que es teatro para impedir la ilusión representativa y la identificación, se desnaturaliza la representación por el cuestionamiento metadiscursi-

²⁷ Por eso Anne-Laure Bonvalot habla de «realismo de la mediación» (2019: 239).

²⁸ Se explicita en el capítulo dedicado a la administrativa que copia *La riqueza de las naciones* (2011: 295). La novela incluye, por otra parte, referencias a Bernard Mandeville, David Ricardo, Karl Marx, y a manuales para ejecutivos (2011: 288).

²⁹ Los actores seleccionados para desempeñar el papel que es el suyo en la vida real son eliminados sucesivamente, como en las emisiones de telerrealidad. En cuanto a los espectadores, recurren al léxico de la televisión, del cine, de las redes sociales (2011: 251-253).

vo que pasa a ser la materia del relato en *El vano ayer*³⁰ y por la escenificación del trabajo poco cualificado que no solo vuelve visible a los actores sociales, sino que lleva al público y a los mismos trabajadores actor a un acto reflexivo acerca de la representación. «Seguimos sin saber de qué va todo, cuál es el objetivo, adónde nos llevan» comentan, intranquilos ante la misteriosa actuación (2011: 218). Esta ambigüedad, incompatible con las interpretaciones unívocas, despierta la sospecha y suscita una distancia crítica acentuada por lo que Anne-Laure Bonvalot llama una «poética de la interrupción» y de la constante rectificación o epanortosis.³¹

Siendo la construcción discursiva de lo real el meollo de la poética de Rosa, los verdaderos protagonistas de estas novelas son las instancias de enunciación y recepción ampliamente diegetizadas. *El vano ayer* organiza un tira y afloja entre el autor diegético y sus lectores y *La mano invisible* un vaivén entre escenario y público. En la tensión entre las dos instancias reside el objetivo pragmático de estas ficciones. Rosa, que pretende sacudir y no seducir a su destinatario, fustiga, como Cortázar en «Continuidad de los parques» (1964), la recepción comodona de los aficionados a las novelas escapistas, como las que escribe el profesor Julio Denis en *El vano ayer*, y del público que, en *La mano invisible*, reduce lo extraño del experimento a lo familiar y conocido: «circo, performance o lo que sea» (2011: 344). Promueve, en cambio, una recepción lúcida, vigilante, crítica, la del «lector imperitante» que interpela al autor en *El vano ayer*. Simétricamente, en *La mano invisible*, el ambivalente informático que inventa un programa de control de los trabajadores sugestivamente nombrado «Panoptico» acaba siendo también el personaje más lúcido, el que reprocha a los demás actores su irresponsabilidad: «no os he mentado —declara—, sois vosotros los que nunca habéis querido saber a qué me dedicaba» (2011: 343). Desplazar la mirada para llevar al destinatario a cuestionar los esquemas mentales que suelen configurar sus representaciones de la realidad, en novelas metadiscursivas, aunque no auto-

³⁰ Amélie Florenchie muestra cómo Rosa desmonta irónicamente los estereotipos de las novelas sobre la guerra civil y la manipulación de la información en *¡Otra maldita novela sobre la guerra civil!* y *El vano ayer* (2011: 131-149).

³¹ Anne-Laure Bonvalot analiza una poética de la epanortosis, ampliación o rectificación de una afirmación anterior, y de la palinodia, otra figura de la retractación (2019: 156-171).

télicas, de factura posmoderna, si bien con intencionalidad ético-política, es un objetivo que se cumple en el ámbito de la comunicación literaria concebida como escuela de la sospecha que capacita al ciudadano para el ejercicio de la lucidez y la distancia crítica. No se le puede reprochar a Rosa, como le pasó al realismo social, el no encontrar a sus lectores ni tachar de ingenua su concepción del compromiso, puesto que se ejerce en el ámbito del discurso.

CONCLUSIÓN

Lejos de ofrecer un panorama completo de las estrategias del compromiso en la narrativa española del último siglo, estas calas solo pretenden contribuir a superar los esquemas de análisis dicotómicos y explorar algunas propuestas que concilien ética y estética en términos que no sean de exclusión o supeditación.

La veta grotesca y el realismo metadiscursivo buscan este equilibrio que anhelaba Díaz Fernández en su literatura de avanzada: aunar el compromiso con el presente y las generaciones futuras a través del invento de lenguajes adaptados a las nuevas circunstancias. El lenguaje analógico, caricaturesco e irónico de la veta grotesca que se cultivó siguiendo los pasos de Valle-Inclán, el multiperspectivismo de Ayala, la acumulación caótica de visiones e imágenes de Sender, el realismo reflexivo de Rosa, la valoración de lo especular y lo espectacular son prácticas que hacen compatibles el compromiso ético-político y la visibilidad de la escritura. Se vuelve entonces caduca la metáfora orteguiana según la cual un arte que fijara simultáneamente la mirada en el jardín —lo real extraficcional— y el cristal de la ventana —la forma— sería un arte bizco (1925b: 75-76). Las escrituras del compromiso, al menos parte de ellas, en particular en fechas recientes, reivindican este estrabismo literario. Lo comprueba el crítico Dominique Viart a propósito de las recientes escrituras de lo real en Francia:

Ce sont des entreprises critiques à double raison : parce qu'elles se saisissent de questions critiques – celles de l'homme dans le monde, de l'Histoire et ses discours déformants, de la mémoire et de ses parasitages incertains... – et parce qu'elles exercent sur leur propre manière, sur leur mise en œuvre littéraire, un regard sans complaisance [...]. La critique porte bien à la fois sur l'objet et sur son traitement, sur la matière et sur la manière (2006: 192).

BIBLIOGRAFÍA. LITERATURA PRIMARIA

- ARCONADA, César [M.] [1933] (1970a): *Los pobres contra los ricos*, en *Obras escogidas*, tomo I, Moskvá: Progreso.
- [1934] (1970b): *Reparto de tierras*, en *Obras escogidas*, tomo I, Moskvá: Progreso.
- ARDERIÚS, Joaquín [1931] (2009): *Campesinos*, Madrid: Gorki.
- AYALA, Francisco [1958] (1990): *Muertes de perro*, Madrid: Debate.
- CABALLERO BONALD, José Manuel (1962): *Dos días de septiembre*, Barcelona: Seix Barral.
- GROSSO, Alfonso (1961): *La zanja*, Barcelona: Destino.
- (1966), *El capirote*, México: Joaquín Mortiz.
- LÓPEZ SALINAS, Armando (1960): *La mina*, Barcelona: Destino.
- MÁS, José (1935): *El rebaño hambriento en la tierra feraz*, Madrid: Imprenta de Juan Pueyo.
- ROSA, Isaac [2004] (2008): *El vano ayer*, Barcelona: Seix Barral.
- (2011): *La mano invisible*, Barcelona: Seix Barral.
- SENDER, Ramón J. [1934] (2018): *La noche de las cien cabezas. Novela del tiempo en delirio*, prólogo de José Luis Calvo Carilla, Zaragoza: Rasmia.
- TOLEDO, Isabel de (1967): *La huelga*, París: Éditions de la Librairie du Globe.

BIBLIOGRAFÍA. LITERATURA SECUNDARIA

- ASTRUC, Rémi (2010): *Le renouveau grotesque dans le roman du XX^e siècle*, Paris: Garnier.
- AYALA, Francisco (1968): «El fondo sociológico en mis novelas», *Cuadernos Hispano-americanos*, 228 (diciembre), 537-547.
- [Ínsula 1963 (octubre)] (1972): «Entrevista con Francisco Ayala» por José R. Marra López, en *Confrontaciones*, Barcelona: Seix Barral, 3-10.
- BONVALOT, Anne-Laure (2019): *Fictions politiques. Esthétiques de l'engagement dans l'Espagne contemporaine*, Paris: Garnier.
- CASADO, Gil (1968): *La novela social española*, Barcelona: Seix Barral.
- CASTELLET, José María (1959): «Técnicas narrativas, tiempo histórico, novela colectiva», *Acento Cultural*, 4 (febrero), 5-8.
- CHAMPEAU, Geneviève (2011): «La ejemplaridad en el realismo social», en Amélie Florenchie e Isabelle Touton (eds.), *La ejemplaridad en la narrativa española contemporánea (1950-2010)*, Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/Veruert, 55-75.

- CONTE, Rafael (1961): «Evolución narrativa de tres novelas de hoy», *Acento Cultural*, 12-13 (junio), 32-39.
- CORRALES EGEA, José (1965): «¿Crisis de la nueva literatura?», *Ínsula*, 223 (junio), 3 y 10.
- DENIS, Benoît (2000): *Littérature et engagement. De Pascal à Sartre*, Paris: Seuil.
- DÍAZ FERNÁNDEZ, José [1930] (1985): *El nuevo romanticismo. Polémica de arte, política y literatura*, edición, estudio y notas de José Manuel López de Abiada, Madrid: José Esteban Editor.
- FLORENCHIE, Amélie (2010): «Isaac Rosa o la escritura responsable», en Amélie Florenchie e Isabelle Touton (eds.), *La ejemplaridad en la narrativa española contemporánea (1950-2010)*, Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert, 131-149.
- GARCIASOL, Ramón de y Carlos VÉLEZ (1959): «España en la poesía de Antonio Machado», *Acento Cultural*, 5, 14-16.
- GOYTISOLO, Juan (1959): «Para una literatura nacional popular», *Ínsula*, 146 (enero), 6 y 11.
- GRACIA, Jordi y Domingo RÓDENAS DE MOYA (2011): *Historia de la literatura española. Derrota y restitución de la modernidad 1939-2010*, tomo VII, Madrid: Crítica.
- IZQUIERDO MARTÍN, Jesús y Pablo SÁNCHEZ LEÓN (2006): *La guerra que nos han contado. 1936 y nosotros*, Madrid: Alianza.
- KAYSER, Wolfgang [1957] (2010): *Lo grotesco. Su realización en literatura y pintura*, Madrid: Machado Libros.
- LÓPEZ PACHECO, Jesús (1958): «Realismo sin realidad», *Acento Cultural*, 1 (noviembre), 5-7.
- LUQUE AMO, Álvaro (2016): «El expresionismo de *La España negra*: violencia y *Unheimlich* en la literatura de Gutiérrez Solana», en Cristóbal José Álvarez López, Juan Manuel Carmona Tierno, Ana Davis González et al. (coords.), *Tuércela el cuello al cisne. Las expresiones de la violencia en la literatura hispánica contemporánea (siglos XX y XXI)*, Sevilla: Renacimiento, 43-57.
- MÍNGUEZ, Alberto (1969): «Clases sociales y narrativa en España», *Revista de la Universidad de México*, 5-6 (enero-febrero), 2-4.
- NIETO, Ramón (1960a): «Literatura y escándalo», *Acento Cultural*, 7 (mayo-abril), 13-20.
- (1960b): «Función social de la literatura», *Acento Cultural*, 9-10 (julio-octubre), 10-16.
- ORTEGA Y GASSET, José [1925a] (2009a): *Ideas sobre la novela*, Madrid: Castalia.
- [1925b] (2009b): *La deshumanización del arte*, Madrid: Castalia.

- RESSOT, Jean-Pierre (2003): *Apología de lo monstruoso. Una lectura de la obra de Ramón J. Sender*, Huesca: Instituto de Estudios Altoaragoneses; Gobierno de Aragón: Departamento de Educación, Cultura y Deporte.
- RICO, Eduardo (1971): *Literatura y política*, Madrid: Cuadernos para el Diálogo/EDICUSA.
- RÓDENAS DE MOYA, Domingo (1998): *Los espejos del novelista. Modernismo y autorreferencia en la novela vanguardista española*, Barcelona: Península.
- ROMERO TOVAR, Leonardo (2015): «La noche de las cien cabezas de Ramón J. Sender, en relación con Goya», en Miguel Ángel García, Ángela Olalla Real y Andrés Soria Olmedo (eds.), *La literatura no ha existido siempre. Para Juan Carlos Rodríguez. Teoría, historia, invención*, Granada: Universidad de Granada, 499-508.
- ROSA, Isaac (2010): «La ejemplaridad hoy: un pacto de responsabilidad con los lectores», en Amélie Florenchie e Isabelle Touton (eds.), *La ejemplaridad en la narrativa española contemporánea (1950-2010)*, Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert, 27-33.
- ROSA, Isaac, Alice PANTEL, Évelyne COUTEL e Isabelle BLETON (2019) «Conferencia de Isaac Rosa», Lyon: ENS de Lyon/DGESCO. Disponible en línea: <<http://cle.ens-lyon.fr/espagnol/litterature/entretiens-et-textes-inédits/entretiens/conferencia-de-isaac-rosa>> [Consulta: 16 de julio de 2023].
- SARTRE, Jean-Paul (1948): *Qu'est-ce que la littérature?, Situations II*, Paris: Gallimard.
- SASTRE, Alfonso (1965): *Anatomía del realismo*, Barcelona: Seix Barral.
- SENDER, Ramón J. [1936] (1988): «El novelista y las masas», en José Esteban y Gonzalo Santonja (eds.), *Los novelistas sociales españoles 1928-1936. Antología*, Barcelona: Anthropos, 159-170.
- SULEIMAN, Susan (1983): *Le roman à thèse ou l'autorité fictive*, Paris: PUF.
- TORRE, Guillermo de [1951] (1958): *Problemática de la literatura*, Buenos Aires: Losada.
- (1968): *Ultraísmo, existencialismo y objetividad en literatura*, Madrid: Guadarrama.
- TURBLIAU, Aurore (2019): «La notion d'engagement littéraire: parcours français et horizons comparatistes», *Hypothèses*. Disponible en línea: <<https://engagees.hypotheses.org/163>> [Consulta: 29 de junio de 2021].
- VALLE-INCLÁN, Ramón del [1920] (1924): *Luces de bohemia*, en *Opera Omnia*, vol. XIX, Madrid: Renacimiento.
- [1921] (1930): *Los cuernos de don Friolera*, en *Opera Omnia*, vol. XVII, Madrid: Imprenta Rivadeneyra.
- VIART, Dominique (2006): «Fictions critiques: la littérature et la question politique», en Jean Kaempfer, Sonia Florey et al. (eds.), *Formes et engagement littéraire (XV^e-XX^e siècles)*, Lausanne: Antipode, 185-204.

VILCHES DE FRUTOS, Francisca (1982): «El compromiso en la literatura: la narrativa de los escritores de la generación del nuevo romanticismo», *Anales de Literatura Española Contemporánea*, 7.1, 31-58.