

Función social de la literatura

Por Francisco Ayala (Granada, 16 de marzo de 1906) ¹

Existe hoy bastante discusión en España acerca de cuál debe ser el fin de la actividad literaria o, en otros términos, cuál es la función que a la literatura corresponde cumplir en el seno de la sociedad. (Sin ir más lejos, véase en el número 4 de esta revista el artículo que Guillermo de Torre dedica a comentar el libro de Marra-López sobre la narrativa del exilio.) Este tipo de discusiones, cualquiera sea su empaque doctrinal, apuntan siempre hacia la práctica y tienen un fuerte carácter preceptivo; las posiciones que en ellas se enuncian suelen ser postulaciones programáticas. Si nos proponemos el esfuerzo de tomar alguna distancia ampliando así nuestra perspectiva histórica —a lo cual nos invita el planteamiento mismo del tema en la forma en que se nos ha dado— quizá descubriremos que, en el terreno de los hechos, y a lo largo del tiempo, la literatura ha cumplido las funciones sociales más diversas, aunque, en cuanto arte, sus productos hayan siempre de salvarse o sucumban en el olvido según la calidad estética lograda, que es en definitiva el criterio de toda creación artística. Ese esfuerzo de alejamiento que propongo en busca de una cierta objetividad no ha de ser, por lo demás, hazaña difícil para quienes, en el curso de su vida, han tenido la experiencia de dos épocas muy diversas, y aún se han asomado a otras fases históricas de signo distinto —penoso privilegio concedido a los hombres de mi generación por el aceleramiento casi vertiginoso del cambio social, una de cuyas mutaciones críticas por sí sola hubiera bastado ya para desconcentrar una existencia humana, cuanto más los virajes tremendos impuestos al proceso histórico por obra de dos guerras mundiales y, ahora, esta portentosa postguerra.

Diría yo, pues, que dentro de la multiplicidad de funciones sociales eventualmente desempeñadas por la literatura, desde los chantajes del Aretino y la amistosa tercería de

1 *Revista de Occidente*, 2ª época, nº 10, enero 1964. Este ensayo fue escrito para ser publicado en el número doble de noviembre-diciembre, 1963, consagrado al tema «40 años después (1923-1963)». 1923 fue el año en el que se fundó la *Revista de Occidente*.

Garcilaso en sus exhortaciones famosas *A la flor de Gnido* hasta las delicuescencias de un Juan Ramón Jiménez, cabe hacer —y ello sería quizás aplicable a todas las artes— una clasificación principal según que la función dominante sea de utilidad inmediata o bien de recreación. Los palacios barrocos y las catedrales góticas que tantos turistas visitan en nuestros días, las vasijas griegas o chinas que admiramos en los museos, fueron fabricados —con arte— para servir a usos perfectamente definidos, aunque el decoro suntuario que constituye su adorno añade una intención de prestigio a favor de la estructura de poder en la correspondiente sociedad, y envuelve, en relación con tal propósito, un elemento de placer lujoso. Este último pasará a primer término en aquel arte, incluso el literario, cuya función capital sea recreativa. Sirve de diversión este arte, en un sentido u otro, a quienes puedan darse su lujo, que no necesita ser magnífico, como en el caso del gran señor; puede ser también el lujo modesto de la gente menuda. Desde la orquesta de cámara que se costea un príncipe melómano hasta el disco de *rock'n'roll* en que se gasta el estudiante su dinero del domingo, la escala es por demás amplia.

Ahora bien, dentro del conjunto de las artes, el caso de las literarias es notoriamente el más complicado. La literatura se hace con palabras, y las palabras con signos, comportan ideas que nunca tienen esa neutralidad relativa de los materiales con que el pintor pinta su cuadro y el escultor esculpe su estatua. Si en todo caso el arte puro es una aspiración inalcanzable, la poesía pura es desde luego empeño desesperado. En la expresión estética lograda mediante formas literarias se alojará siempre un elemento intelectual cuya eliminación completa, si posible fuese, haría fútil del todo la obra misma. Y ese elemento intelectual es perturbador, porque lo que pudiéramos llamar contenido racional de la literatura compite en su propio derecho con la forma artística, disputándole el interés de los lectores. Estos reciben simultáneamente con la impresión estética un mensaje intelectual que no consiente el mismo grado de subordinación a que otros materiales se someten, pues su importancia para la calidad de la obra resulta decisiva. El mensaje podrá disimularse, adelgazarse deliberadamente, y llegar a ser muy tenue; pero puede también alcanzar en cambio una intensidad enorme, acrecentada por las virtudes de la expresión poética. La literatura, pues, no sólo suscita emociones estéticas, sino que transmite siempre, a la vez,

una explícita interpretación de la realidad.

Hechas estas sumarias indicaciones de carácter general cuya finalidad se reduce a enmarcar el tema propuesto, habrá de permitírseme que evoque la situación de la literatura en España —y nunca olvidemos que España está en Europa, en el mundo; durante los pasados decenios se ha pretendido ignorarlo, y a la vista están las consecuencias—; cuál era aquí, digo, la situación de las letras cuando me inicié yo en su ejercicio, hace precisamente cuarenta años.

La terminación de la primera guerra mundial había difundido por todo el Occidente una exaltadísima sensación de euforia más allá de la feliz relajación que de ordinario sigue a los períodos de rigor extremo. El triunfo de los aliados, además de poner término a la contienda, parecía confirmar y dar culminación a la gran ola «progresista» que, con diversas fases y bajo diferentes aspectos, avanzaba por el planeta desde el Renacimiento. Ahora, ese triunfo militar significaba, creíamos, el triunfo definitivo de la civilización, la libertad, la democracia, el socialismo y los sentimientos humanitarios.

Ciertamente, no todo era perfecto; ciertamente, quedaban por hacer muchas cosas; pero la vía estaba expedita, y no había motivo para preocuparse: era cuestión de tiempo y de detalle —aquí un retoque, una reforma allá, y el resultado del *happy world* estaba a la vista—. Incluso la revolución rusa se insertaba dentro de este cuadro. Trastorno pasajero ocasionado en el oriente europeo por el rezago de la autocracia zarista, ofrecía *otro* camino, más o menos plausible, hacia el socialismo, que en definitiva contaba con las simpatías de todos los espíritus progresistas, o en el peor de los casos con su benévola curiosidad. En cuanto al fascismo italiano... ¡un fenómeno marginal de pintoresca extravagancia!

En semejante atmósfera de confianza y seguridad que sólo después hubo de parecer insensata, y de espontaneidad social muy efectiva, la literatura pudo avanzar, al lado de la pintura y de la música, en la dirección del arte por el arte, es decir, de la pura gratuidad estética, que venía marcada desde el siglo anterior y había de culminar en lo que Ortega describió como deshumanización del arte —sin preconizarla—. ¿Por qué tenía la literatura que cargarse de intenciones ajenas —políticas, económicas, sociales, metafísicas—, si cada una de éstas disponía de su vehículo idóneo en la sociedad? El arte no debía ser sino arte; y

el literario, como los demás, aspirar a la pureza.

Si se contempla retrospectivamente el panorama de la actividad intelectual en la España de aquel período, su producción librera, sus revistas, sus periódicos, aquellos estupendos diarios, es inevitable repetirse la pregunta: ¿Por qué las novelas o los poemas habían de portar un contenido político o postular tales o cuales reivindicaciones sociales? Desde luego, a nadie, si de ello gustaba, se le impedía hacerlo así, y ahí están para prueba las diatribas —no sólo en verso, sino poéticas— de Unamuno contra Primo de Rivera y el rey, y un par de novelas de Ramón Sender y Pepín Díaz Fernández, favorecidas por el éxito y el aplauso. Pero, dada la atmósfera espiritual de la época, es muy comprensible que la entonces nueva generación viera esa poesía y esa novela político-social como fruto de una actitud anticuada, como supervivencia romántica y naturalista; en verdad, lo era, más bien que anticipo, según algunos piensan ahora, de las tendencias que vendrían a predominar tras de la guerra. Las condiciones de aquella hora propiciaban claramente el cultivo de una literatura de intención artística.

Debo confesar que el término «deshumanización» no me satisfizo nunca. Empleado con propósito descriptivo, como originalmente lo usó Ortega, tiene virtudes irritantes —quizás lo eligió por ellas— en cuanto que hurga en las bien arraigadas connotaciones morales de «humano» y «humanidad». Implicaría una admisión tácita de que los valores estéticos están fuera del ámbito humano, siendo como ajenos al hombre. Empleado con ánimo derogatorio y polémico, arroja toda la indignación moral que de aquellas connotaciones dimana sobre quienes, seres depravados y protervos, se propusieron deshumanizar el arte. Lo cierto es que su empeño —cultivar un arte primordialmente orientado por el valor estético— constituye un motivo perfectamente humano y sirve a un fin social muy claro en las condiciones culturales que en su momento prevalecían. No conviene olvidar que, por vez primera desde hacía siglos, España había vuelto a encontrarse instalada de lleno en Europa. La vieja aspiración europeizadora que la generación del 98 convirtiera en clamor desesperado, se había cumplido por fin, incluso con la intensidad que supone la paradoja unamuniana de «hispanizar a Europa»; pues, gracias al esfuerzo sostenido que culminaría en la generación siguiente, y de modo muy concreto en las que se han llamado «las

fundaciones de Ortega y Gasset», los jóvenes de la entonces nueva generación, en lugar de recibir modas de fuera e imitarlas con provinciano retraso, estaban en condiciones de aportar al conjunto europeo el ingrediente español —hispanizando a Europa—, y en efecto así lo hicieron. Pudieron hacerlo así con todo aplomo —quizás con un aplomo insolente— porque pisaban el suelo firme de la seguridad intelectual creada por sus mayores. Eran españoles europeos, o europeos españoles, que vivían y producían —para tomar la frase de Ortega— a la altura de los tiempos.

Por lo demás, sería erróneo atribuir a los cultivadores de la literatura que se moteja de «deshumanizada» una despreocupación «burguesa» por las cuestiones político-sociales, pues lo contrario es cierto. Algunos, más artistas que intelectuales —y entre ellos, Gómez de la Serna, la gran figura mundial de aquella nueva literatura— desarrollaron su interpretación estética de la realidad sobre un fondo de total indiferencia hacia cualesquiera otros aspectos; pero esto depende en último término de personales idiosincrasias. A Picasso el cubismo no le impidió, un día, adherirse al partido comunista. Y dentro del campo de las letras españolas de aquel período, pudimos ver al autor de *Luna de copas*, Antonio Espina, editando una revista de lucha política republicana en colaboración con Díaz Fernández, autor del *El blocao*; o a García Lorca «devolviendo» sus clásicos del siglo de oro al pueblo «elemental» de nuestras aldeas. Y ¿caso Jorge Guillen, el poeta puro por antonomasia, no ha terminado escribiendo ese *Maremagnum* que la policía hubo de requisar?

Lo cierto es —y esto es también lo significativo— que, en general, los escritores de vanguardia tenían una conciencia político-social bien despierta, en íntima conexión con su actividad literaria. En general —repito— consideraban este tipo de literatura como el propio de la nueva época en perspectiva, el adecuado al hombre nuevo que la sociedad había gestado y ya estaba dando a luz más o menos laboriosamente. Por contraste con la vilipendiada burguesía decimonónica, este hombre nuevo era, para ellos, el obrero liberado. Activismo, deportismo, culto de la juventud, anti-intelectualismo, entusiasmo por las máquinas, etc., fueron los temas de ese canto plural a un mundo libre, ágil, aséptico y eficiente, al mundo de la tecnología, que se dibujaba en el horizonte histórico.

Antes hice alusión al crédito que, con universal simpatía, abrieron a la revolución rusa

los intelectuales de entonces. Es oportuno recordar aquí que, en el aspecto artístico y literario, aún no se había apretado en la Unión soviética el control del Estado, ni se había afirmado la doctrina del llamado realismo socialista; y si los partidos comunistas proclamaban que «el arte es un arma», esa declaración de principio no parecía deber coartar la libertad creadora del artista que la esgrime. Nombres como el de Mayakowski eran para nosotros nombres de vanguardia, y representaban el mismo espíritu futurista que el de un Marinetti en Italia, sin que ello implicara suscribir las respectivas ideologías ni aceptar desde luego sus fórmulas personales en el orden de la creación poética... ¿Acaso la propia editorial *Revista de Occidente* no publicó por aquellos días *El tren blindado*, de Ivanov, y otras novelas de la revolución rusa?

Podrá argüirse *a posteriori* exhibiendo los errores e ilusiones falsas de aquella actitud; podrá mostrarse, a base de la experiencia suministrada por las actuales masas, que el obrero «liberado», en lugar de responder a aquel arquetipo humano, repite en un nivel de más baja ramplonería las concepciones y los gustos del tan denigrado burgués; podrá recordarse que los ejércitos de Hitler, en su

alta tecnificación, estaban formados precisamente por soldados-obreros y hasta si se quiere soldados-ingenieros, cuya eficiencia superior había de descargar sobre la tierra cantidades inauditas de sufrimiento, pues el *happy world* soñado entonces es —dada la humana condición— mera utopía, y su contrafaz se llama Hiroshima. Pero todo esto, advertido a partir de experiencias ulteriores, no obsta para que la literatura de preguerra (o «deshumanizada», como se la califica ahora con intensificado acento peyorativo) respondiera en su día a un claro sentido social, según las condiciones históricas del momento. Daba expresión a un concepto del mundo dentro del cual compete al arte una función propia, de recreación estética, sin asumir las que corresponden al alegato político-social, para el que se encuentran en la sociedad otros canales adecuados y propios. Cuestión aparte es la de si esa relativa independencia respecto de criterios ajenos favorece o perjudica a la calidad de la obra. Yo diría que ésta depende, a final de cuentas, de un factor tan aleatorio como la innata capacidad del artista, sus aptitudes y su eventual

genialidad. Quizá no sea del todo irónica la explicación de Nervi cuando atribuye a estrictas razones de economía la belleza conseguida en sus estructuras de cemento; pero tampoco a Picasso le ha impedido la graciosa libertad del cubismo ser uno de los más grandes pintores de la historia. Ciertamente, la literatura —según antes se indicara— comporta en su materia misma un elemento discursivo que afecta de modo más que accidental a la calidad de la obra; y es claro que, siendo así, resultará más o menos arduo el propósito de pureza artística según la índole del escrito emprendido. No creo atribuible a la sola casualidad el hecho señalado tantas veces de que fuera más una generación de poetas que de prosistas, más de líricos que de narradores, la que floreció en España durante el período inmediatamente anterior a la guerra. Sin duda, la magnitud y el número de sus poetas excelentes no podía sino oscurecer por comparación a prosistas que, en sus propios términos, eran muy estimables y, en todo caso, signos de interés. El que ahora empieza a acusarse en los medios de la crítica académica hacia la obra de un Benjamín Jarnés, debiera hacer que quienes con gesto perentorio las desdeñan reconsiderasen su actitud. Los intentos de éste, los de Antonio Espina, Valentín Andrés Álvarez y varios otros, mejor o peor logrados (y estoy persuadido de que algunos han de contar en la historia de nuestra literatura), merecen cuando menos cuidadosa atención, pues representan experimentos diversos para someter la realidad a un tratamiento de estilización intensa de acuerdo con la tendencia predominante en su tiempo.

Dicho esto, debemos reconocer también que tendencia semejante favorece la expresión de la subjetividad invitando al despliegue lírico mediante los más atrevidos y refinados recursos, mientras que se presta mal a los fines narrativos y discursivos. Por eso indicaba que no es obra de la sola casualidad el neto predominio de los líricos en la generación «deshumanizada». Pero, de todas maneras, el factor decisivo será siempre la imprevisible e incontrolable genialidad del artista, del creador literario en prosa o en verso —la gracia de poeta que el cielo quiso o no quiso darle—; pues, por debajo del contexto histórico y de las bogas que éste impone (la de una alegre despreocupación juvenil con su proclividad frívola, para el período en cuestión), está siempre la esencial condición humana, a la que el poeta verdadero alcanza por cualquier camino, iy tanto más conmovedoramente, a veces, cuando

sigue el de un jugueteo al parecer desprovisto de transcendencia!

En Europa, la catástrofe desencadenó de inmediato una nueva y opuesta boga literaria —la basada en el pensamiento existencialista— dentro de cuya orientación general elaboraron sus interpretaciones de la realidad los escritores genuinos y originales, mientras que los simples secuaces ofrecían al mundo el espectáculo risible de sus remedos a base de una fraseología que el manoseo hizo pronto ridícula, tal como había ocurrido un siglo antes al abaratarse el patetismo de los románticos. En España, segregada de Europa a aquellas horas, clausurada e inmovilizada por efecto de sus particulares circunstancias, lo que siguió fue un casi total vacío literario. Alimentándose de ciertas corrientes secundarias de nuestra tradición inmediata —Baroja, Solana, Eugenio Noel— acertó Cela a producir en su memorable *Familia de Pascual Duarte* un testimonio poderoso de la tremenda condición humana; y varios líricos empezaron —y hoy todavía continúan— a protestar en el lenguaje envuelto de la poesía contra todo aquello de que en prosa discursiva no podía protestarse. Después, ahora, con la apertura del país al mundo y su creciente reintegración a Europa, viene a postularse en fin como novedad última la literatura *social*, es decir, una literatura aplicada a combatir situaciones o estructuras económico-políticas que se estiman injustas y a propugnar acaso, como alternativa, tales o cuales soluciones, más o menos concretas.

Es probable que esta preceptiva literaria, al asignar a poetas y novelistas la tarea de suplir por procedimientos indirectos aquella función de crítica político-social cuyos canales ordinarios se encuentran obturados, responda en efecto a la anómala realidad histórica de la España contemporánea; y desde luego estoy seguro de la buena fe de quienes la sostienen. La desdicha está, sin embargo, en que esa postulación, nacida de las singulares condiciones españolas, al enlazar con las corrientes europeas tiene que hacerlo mediante la tesis de la literatura comprometida, cuyo compromiso —ahí, en la Europa libre— no es sino aceptación voluntaria de la ideología en que se apoya el «realismo socialista». Eso constituye, literalmente, una desdicha, pues, resultado del anacronismo español, se presta a las más dañosas confusiones.

En verdad, la protesta y las reivindicaciones político-sociales que tímidamente insinúan aquí diversos novelistas no han pasado hasta ahora de ser una reiteración —y por cierto,

mucho menos vigorosa y no más refinada artísticamente— de la actitud que en España representaron hace treintaitantos años *Imán*, de Sender, y *El blocao*, de Díaz Fernández, quienes, combinando residuos de naturalismo con el entusiasmo por las novelas de la revolución rusa, erigían su esfuerzo literario sobre el fondo de una realidad social donde la presencia de un proletariado consciente, organizado y combativo era factor esencial capaz de darle sentido.

Mucho ha cambiado el mundo de entonces acá. No en la «patria del socialismo», sino en Estados Unidos y Europa, y bajo el capitalismo siempre objeto de abominación, el desarrollo económico social ha avanzado hasta un punto en que las organizaciones obreras mismas se han convertido en formidables grupos de intereses dentro del sistema, y en que hablar de proletariado es ya pura retórica: los «proletarios» franceses e ingleses son esos turistas cuyos gastos, junto con las remesas de los proletarios españoles contratados en Alemania, están sirviendo de palanca para sacar a la pobre España del hondón del «subdesarrollo». En esa Europa próspera y socialmente avanzada —mucho más avanzada socialmente que la Unión Soviética— el *engagement* de numerosos escritores no pasa de ser un lujo más que se conceden, el último toque de la *sophistication*, mediante el cual asumen verbalmente posiciones hostiles frente al sistema de cuyas ventajas disfrutaban sin aprensión, mientras en el fondo se pliegan al conformismo y convencionalismo del partido comunista, ya a un paso de hacerse gubernamental dentro de ese mismo sistema. Cabe preguntarse, pues, qué relación puede haber entre ese elegante *engagement* de muchos intelectuales europeos y los escritores españoles empeñados en denunciar, por contraste con la opulencia de los ricos, la miseria y desamparo de la población indigente de su patria, si no es la de un mimetismo bastante superficial. La situación que ellos atacan representa el anacronismo viviente de España. Y es el caso que sólo se permite denunciarla a medida que la incorporación del país a la vida económica europea va corrigiéndola y eliminándola; con lo cual, si ese

tipo de literatura resulta anacrónica para el mundo por referirse a un viviente anacronismo histórico, lo es también para la misma España porque expresa una realidad

que va dejando de ser típica: condena las chabolas cuando desaparecen, y lamenta el desempleo cuando empieza a haber demanda de mano de obra en el país.

Por otro lado, también la fustigación española de esa que ahora suele designarse como *dolce vita* es mero reflejo e imitación de una boga europea nacida de condiciones que apenas, y sólo en forma incipiente, comienzan a darse en España, como algún comentarista hubo de apuntar a propósito de cierta novela premiada internacionalmente e internacionalmente aniquilada por la crítica.

En suma: la teoría de la función social de la literatura, tal cual se la entiende y propugna hoy entre nosotros, no parece tener demasiado que ver con la sociedad española, ni cumplir en ella función apreciable, como no sea la de permitirles a los nuevos escritores que, a la salida del túnel tenebroso en que nacieron o debieron alcanzar la adolescencia, procuren orientarse y ensayen a tientas sus posibilidades.

Sería en exceso injusto hacer, como ha habido quien las haga, recriminaciones —que no críticas— a los sostenedores de esa posición. Rara vez en la historia se dan para una generación literaria condiciones tan difíciles como las que han encontrado estos jóvenes que ahora escriben en España. No hace falta recapitularlas, ni ponderar su gravedad; son por demás evidentes. Violentemente amputados de su tradición cultural y segregados del exterior, vinieron a hallarse de pronto en un estado adánico que les ponía en trance de descubrir mediterráneos. ¿Acaso tienen la culpa ellos? Para colmo, el mundo al que han abierto los ojos es cambiante en grado sumo, y por si fuera poco, muy menesteroso de esquemas intelectuales capaces de interpretar su huidiza realidad.

Pero esta situación tan precaria es precisamente la que nos indica cuál puede y debe ser hoy en día la función de la literatura. Ya sea bajo forma discursiva, ya sea (pues la perplejidad —es sabido— paraliza el razonamiento) a través de los medios intuitivos y adivinatorios propios del poeta; en fin, de la manera que a cada cual le sugiera su peculiar talento, los escritores han de buscar la radical autenticidad del ser humano a través de una interpretación directa y *sin compromiso* —la sinceridad constituye el único compromiso del verdadero artista— de la concreta coyuntura histórica en que se encuentra. Después de todo, no cosa distinta es lo que se ha venido procurando en Europa y América desde los

tiempos atroces de la guerra hasta ahora. En medio del marasmo, la literatura que de modo muy genérico y vago cabe designar como existencialista buscaba al hombre esencial en su desamparo, en el clamor —a veces mudo— de su abandono, de su anonadamiento. La truculencia y la asquerosidad, obscenidades demasiado atroces y dolorosas para que pudiera tomárselas, como el vulgo quiere, por mero pasatiempo de mal gusto, fueron los recursos más usados para evocar la nada última contra la cual, desesperadamente, se afirma el hombre. Y pienso que ahora, en medio de la prosperidad asombrosa que ha seguido, esta literatura de la *dolce vita* responde al mismo propósito: es el *memento mori* del milenio atómico; es la mostración del vacío bajo la faramalla de la trivialidad —una exhortación, de nuevo, a la autenticidad humana, una búsqueda del hombre.

Difícil resulta conjeturar lo que traerá el futuro próximo; pero, sea lo que fuere, los escritores españoles, cuyas circunstancias han sido tan adversas hasta el presente, tendrán que abocarse a la realidad inmediata de modo directo, con prescindencia de ideologías caducas (en verdad, *todas* lo son) y de formas recibidas, que al serlo se convierten en fórmulas. Haciéndolo así es como se dará ocasión para que surjan las obras de alta calidad, poderosas y originales, a que las personales capacidades de cada uno alcancen.