

mite a la publicación de *Tormenta de verano*, de Juan García Hortelano, gracias a la coacción orquestada de los miembros del grupo Formentor; a las reuniones de Marsé y Robles Piquer con motivo de la censura de *Últimas tardes con Teresa* y al escándalo que desencadenó la publicación de los *Canti della nuova resistenza Spagnola 1939-1961* en Italia.

El señor de las letras. Carlos Barral, un editor contra la censura es, en definitiva, un trabajo con numerosas virtudes. Para empezar, es una contribución novedosa a los estudios sobre censura, un campo todavía inexplorado y de vital relevancia para entender las formas y los fondos de la literatura española del siglo xx. Estudiar la censura involucra un trabajo de archivo que muchos estudiosos han obviado a la hora de abordar textos censurados, y que Suárez Toledano reivindica con rigor y afán de historiar. La autora, además, ha recopilado y contrastado una multitud de fuentes orales que ayudan a fijar la imagen del editor. El estudio tiene la voluntad de ampliar lo conocido sobre la experiencia censoria durante el tardofranquismo y trazar una biografía intelectual y editorial de Barral que esquive mitos sobre su figura y sus proyectos culturales. El caso de Barral describe una experiencia llena de matices, irreductible a conclusiones terminantes. En su desempeño hubo éxitos relativos que contribuyeron significativamente a las transformaciones de la cultura española de los años sesenta. También hubo numerosos fracasos derivados a menudo del propio carácter de Barral. Alejándose tanto de la hagiografía como del derrotismo, la visión que aporta Suárez Toledano evita idealizaciones en torno a las posibilidades de crear

una cultura antifranquista en el interior de España y, por tanto, supone una pieza esencial para construir una historia sin vacíos. Una historia comprometida y veraz.

ANDREA DURÁN REBOLLO
(UNIVERSIDAD DE ALCALÁ)

Bénédicte Vauthier / Adriana Abalo Gómez / Raquel Fernández Cobo (eds.): *Modernidades político-estéticas hispanas e historia de los conceptos. Autonomía, engagement, responsabilidad*. Madrid / Frankfurt a. M.: Iberoamericana / Vervuert 2024 (Ediciones de Iberoamericana, 154). 339 páginas.

Bien podría ser que el contenido, el interés y el alcance de este volumen se comprendieran mejor si su título hubiera sido algo por el estilo de “El compromiso literario: historia y crítica del concepto”. A esa divisa, en cualquier caso, es a la que responden sus diferentes capítulos. Tal vez conviniese añadir una apostilla que lo circunscribiera al ámbito hispánico, o al menos a los nodos Barcelona-Madrid-Buenos Aires-Rosario. Pero, por supuesto, el debate hispánico acerca de este asunto estuvo desde el inicio atravesado por títulos de otros ámbitos lingüísticos que suscitaban animadas, a veces enconadas discusiones.

Este volumen colectivo queda vertebrado de un modo sutil por ese diálogo internacional que arranca con *The Irresponsibles*, de Archibald MacLeish. Apareció en inglés en 1940, se tradujo al castellano al año siguiente y fue inmediatamente sometido a debate en la tertulia de Victoria Ocampo. Roger Caillois

se hallaba presente en aquella tertulia y publicó en 1948 *Babel. Orgueil, confusion et ruine de la littérature*, un nuevo hito bibliográfico en el que introducía una sutil diferencia entre el compromiso y lo que él llamaba la “responsabilidad” de los escritores: “la responsabilidad implicaba un estar en el mundo con conciencia solidaria, mientras que el compromiso involucraba un componente prioritario de lucha política” (p. 169). Aquel mismo año de 1948 se recogieron en volumen, bajo el título *Qu’est-ce que la littérature?*, los artículos que Jean-Paul Sartre había publicado unos meses antes en *Les Temps Modernes*, y que durante las décadas siguientes constituirán un término de interlocución ineludible en cualquier polémica relativa al compromiso artístico. La traducción castellana fue “llevada a cabo por Aurora Bernárdez y publicada en Buenos Aires en 1950 a través de la editorial Losada [...], dirigida en aquel entonces por el exiliado español Guillermo de Torre” (p. 292).

El propio Torre retomó poco después –en *Problemática de la literatura* (1951)– la noción de Caillois de “literatura responsable”, que para Torre vendría a ser una literatura autónoma, independiente y en sintonía con un supuesto *Zeitgeist*: una literatura que satisface “el deber de fidelidad a nuestra época”, por decirlo con una fórmula que el mismo autor ya había empleado en *Literaturas europeas de vanguardia* (1925) y que consideraba precursora de algunas de las páginas sartrianas. La propuesta de Torre se sustentaba en la convicción de que “[l]as obras puras, aquellas construidas con toda sinceridad, con un fin desinteresado, iluminadas por la gracia estética,

suelen ser al cabo las más ricas en ecos y consecuencias. Y contrariamente, aquellas otras gravadas desde su concepción por una finalidad extra-artística, ávidas de demostrar algo, aunque consigan su efecto inmediato, no tardan en perder toda resonancia” (cito de la reedición de 1966, p. 180).

La literatura comprometida imaginada por Sartre debía “pintar”, “presentar”, “desvelar”, establecer, en definitiva, una mediación respecto de la realidad, desde una óptica ora miserabilista, ora populista, y no debía tener escrúpulos en cortejar los medios de masas para llegar al público plebeyo. Apenas unos meses tras la publicación de estas tesis en *Qu’est-ce que la littérature*, Theodor Adorno regresó a Europa. Desde su primera juventud, Adorno había sido un entusiasta valedor del dodecafonismo, movimiento que no halagaba precisamente el oído popular. Su escepticismo respecto del arte industrial se hacía ya patente en algunas de las cartas que le remitiera a Walter Benjamin en 1936. Pero donde se haría explícita su crítica al compromiso sartriano sería en la conferencia “*Engagement oder künstlerische autonomie*”, que data de 1962. Allí defendía como más eficaz el *engagement* del arte experimental, asumiendo un principio de homología por el cual la revolución formal cooperaría a la revolución social.

Esa misma disyuntiva entre un compromiso de filiación naturalista y otro de filiación vanguardista presidirá, a finales de los sesenta, la polémica desatada por un célebre ensayo de Óscar Collazos, y opondrá, años más tarde, en el plano de la crítica académica argentina, a David Viñas y a Juan José Saer: “Mientras que

la antinomia planteada por Viñas es de raigambre sartreana, la complejidad por la que aboga Saer es de herencia adorniana” (p. 301). *Mutatis mutandis*, esos dos polos nos dan también, respectivamente, las estaciones de llegada y de salida del proyecto literario de Manuel Vázquez Montalbán, quien entre 1970 y 1974 fue abandonando el experimentalismo de sus escritos “subnormales” y asumiendo, inspirado por Antonio Gramsci y Leonardo Sciascia, que la cultura de masas (la gastronomía *folk* o la copla, presentes ya en *Los papeles de Admunsen* y en *Crónica sentimental de España*, pero también la novela negra) podían ser “instrumento de subversión contrahegemónica” (p. 245).

Mediación sartriana y autonomía adorniana constituyen, como ponen de manifiesto los autores de *Modernidades político-estéticas*, los dos centros gravitacionales de ese doble sistema solar que alumbró la búsqueda de un arte comprometido durante el siglo xx; pero no deberían ocultar por completo otras posturas, en cierto sentido intermedias, como la literatura *de avanzada* que primó en la España de 1930 o la propia propuesta de Guillermo de Torre.

Hasta aquí, resumo –sin duda demasiado rápido– lo que en este volumen hay de reconstrucción de nociones y controversias europeas con derivaciones hispánicas. Ahora bien, parte sustancial del ejercicio historiográfico consiste en tomar distancia respecto de esas propias controversias y nociones históricas, y en poner en evidencia su carácter contingente. Esto es lo que hace, en un capítulo de carácter preliminar y con una formulación muy atinada, Juan Herrero-Senés:

“El defensor del compromiso cree o bien demasiado o bien demasiado poco en la literatura. En el primer caso, porque supone que esta es capaz de provocar un cambio de mentalidad o de impulsar a la acción en la arena social. [...] En el segundo caso, el de la rebaja, nos encontramos con que el defensor del compromiso solo acepta una forma de literatura como válida y capaz de impulsar una transformación, limitando sus posibilidades expresivas” (p. 94). Y unas líneas más abajo sentencia: “Por lo general, los textos literarios no tienen un efecto inmediato no se sabe cuándo ni cómo actúan, ni a quiénes van a influir, ni siquiera si eso va a ocurrir”.

De ahí que resulte singularmente acertado dar un vuelco al volumen en sus últimas páginas para, glosando la obra de Josefina Ludmer, inscribir el compromiso en la etapa de la recepción, en esa pluralidad de momentos en los que el texto, de manera a menudo misteriosa, engendra enunciados o afectos. Los ejercicios del curso de teoría literaria que Ludmer dictó en la Universidad de Buenos Aires en 1985 planteaban las preguntas siguientes: “¿a quién beneficia esta lectura?, ¿a quién pretende beneficiar?, ¿qué proposiciones tiene como consecuencia?, ¿en qué proposiciones se apoya?, ¿en qué situación es pronunciada?” (p. 268). Del relativismo hermenéutico subyacente a estas preguntas se infiere que es la afirmación del compromiso literario de una obra, dentro de determinada comunidad de interpretación, lo que la vuelve comprometida.

ÁLVARO CEBALLOS VIRO
(UNIVERSITÉ DE LIÈGE)