

LITERATURA Y POLÍTICA EN LA ESPAÑA DE LOS AÑOS TREINTA.
UN DIÁLOGO IMPOSIBLE ENTRE GUILLERMO DE TORRE
Y ANTONIO SÁNCHEZ BARBUDO¹

LITERATURE AND POLITICS IN SPAIN IN THE DECADE OF 1930.
AN IMPOSSIBLE DIALOGUE BETWEEN GUILLERMO DE TORRE
AND ANTONIO SÁNCHEZ BARBUDO

Adriana ABALO GÓMEZ
Universität Bern
adriana.abalogomez@unibe.ch

Resumen: En el artículo que sigue se pretende mostrar la interferencia que el *polisistema político*, hegemónico en la España de los años treinta, ejerció sobre el *polisistema literario*, a partir del examen de la polémica sobre *literatura comprometida* que en 1937 mantuvieron Guillermo de Torre y Antonio Sánchez Barbudo en las páginas de *Sur* y *Hora de España*. Su naturaleza, inicialmente de carácter estético, pero trasladada al terreno político en su desarrollo, pone de manifiesto la pérdida de autonomía del campo literario y arroja luz sobre el proceso de polarización entre las dos tendencias literarias vigentes (*arte nuevo* y *literatura comprometida*) que, lejos de tener un fundamento artístico, lo tuvo político. Asimismo, se reparará en cómo esta situación perjudicó —¿invalidó?— la recepción y comprensión de las ideas estéticas que Guillermo de Torre expuso no solo en las páginas de *Sur*, sino en su producción anterior y posterior.

Palabras clave: Guillermo de Torre. Antonio Sánchez Barbudo. Historia de la Literatura Española. Polisistemas. Literatura comprometida.

Abstract: This article addresses the interference between the *political polysystem*, which was hegemonic in the Spain of the 1930s, and the *literary polysystem*, referring to the debate about committed literature that Guillermo de Torre and Antonio Sánchez Barbudo had in 1937 as it was published in the pages of *Sur* and *Hora de España*. Although at the beginning the nature of this debate was aesthetic, it soon took a political nature, showing the lack of autonomy of the literary field and bringing light to the process of polarization between two contemporary literary tendencies at the time: *arte nuevo* and *literatura comprometida*. Far from having an artistic foundation, there was a political stanza. Likewise, the article pays attention to the way in which the abovementioned anomaly

¹ El presente artículo resulta de mi proyecto de investigación posdoctoral, enmarcado a su vez en un proyecto más amplio que financia el Fonds National Suisse de la Recherche Scientifique y dirige la profesora Bénédicte Vauthier en la Universidad de Berna: *Literatura problemática. Problemática sociodiscursiva de textos modernos en prosa de la Modernidad española* (FNS 100012_188957).

damaged —invalidated?— the reception and the understanding of the aesthetic ideas that Guillermo de Torre explained not only in the pages of *Sur*, but also in his previous and following production.

Keywords: Guillermo de Torre. Antonio Sánchez Barbudo. Spanish Literary History. Polysystem theory. Literary commitment.

1. INTRODUCCIÓN

Entre marzo y octubre de 1937, en plena Guerra Civil española, Guillermo de Torre y Antonio Sánchez Barbudo protagonizaron una acalorada y pública polémica sobre el papel del escritor y la función de su obra², reflejo y manifestación del cambio de rumbo que se había operado en el panorama literario español, pero también europeo y aun occidental. A grandes rasgos, este cambio se caracterizó por una radical politización de la literatura y, en último término, su instrumentalización, que se puso al servicio de la apremiante coyuntura político-social que venía agudizándose desde años atrás y acabaría estallando en la Segunda Guerra Mundial.

En tales circunstancias, Guillermo de Torre inició un debate desde las páginas de la revista bonaerense *Sur* para advertir del riesgo que corría la literatura de caer en la tendenciosidad y reivindicar, de paso, un modelo de arte equilibrado. Pero su aportación fue recibida y juzgada por Antonio Sánchez Barbudo desde una perspectiva más bien extraliteraria, quien, con su inmediata respuesta en *Hora de España* desplazó el debate al ámbito al que por aquel entonces le correspondía juzgar las estéticas y poéticas literarias: el político. Como se verá, la posibilidad inclusiva que Torre reivindicó con fuerza en estos artículos de 1937 —un *arte integral*— fue invalidada al juzgarse desde presupuestos que no correspondían.

En las páginas que siguen me propongo desentrañar el contexto de enunciación del mencionado debate y el contenido de los polémicos artículos, con el objetivo de mostrar que la polarización literaria originada en la década de los años treinta entre *arte nuevo* y *literatura comprometida* —reforzada en los años cincuenta, y todavía vigente en la historiografía literaria actual— tuvo un origen político y no estético. Para desarrollar esta hipótesis emplearé el marco metodológico de la *Teoría de los Polisistemas*, porque se inserta en un paradigma que me permite leer la polémica entre Guillermo de Torre y Sánchez Barbudo con una perspectiva más abarcadora. Al trabajar en unas coordenadas menos constreñidas (o más enriquecidas) en las que la literatura no se entiende como un sistema autónomo y autosuficiente, sino como parte de un conjunto de sistemas hermanados (político-social, económico, cultural, etc.), en diálogo constante y

² Raúl Illescas (2006: 291-199) publicó un breve artículo expositivo sobre dicha polémica que se inscribe en el marco de un trabajo de revisión de algunos de los debates que mantuvieron destacados intelectuales en la revista *Sur*.

condicionando sus respectivos elementos constitutivos (canon literario, casas editoriales, premios literarios, publicaciones periódicas, lectores, programas de estudio, etc.), este instrumento teórico, así concebido, obliga a sacar la literatura de su torre de marfil, de su estatus de obra de arte, ajena a problemáticas sociales o políticas, y a plantearla como un discurso social más que dialoga con otros discursos contemporáneos y por lo tanto interfiere y se ve interferido por los mismos. Suscribo las palabras de su teórico Even-Zohar cuando afirma que “there is no reason to isolate it so sharply from all the co-present kinds of discourse of adjacent producers in the same community” (Even-Zohar, 1990c: 35).

Dicho marco conceptual nos permitirá rebasar acercamientos críticos previos y arrojar nueva luz sobre el sempiterno debate *arte nuevo* versus *literatura comprometida*, a partir del intercambio entre Torre y Sánchez Barbudo. La finalidad es superar la comprensión estrictamente literaria que ha venido asumiendo la polarización de estas tendencias como una problemática artística, y poner de realce el sustrato político que la promovió y mantuvo³. La absorción del campo literario por el político explica la imposibilidad de diálogo, y ayuda a entender las razones extraliterarias —de confrontación política, no artística; y por ello de validez discutible⁴— que abrieron una brecha en apariencia insalvable entre el *arte nuevo* y la *literatura comprometida*.

2. CONTEXTO DE ENUNCIACIÓN. UNA COYUNTURA HISTÓRICA CRUCIAL

El intercambio de opiniones que Guillermo de Torre y Sánchez Barbudo mantuvieron en 1937 hay que situarlo en un contexto muy concreto de agudísima crisis cultural y literaria que afectó a la comprensión ontológica de la literatura y a la figura y función

³ Hay dos trabajos críticos que no asumen una oposición o incompatibilidad de naturaleza estético-literaria entre el *arte nuevo* y la *literatura comprometida* y defienden que habría que buscar las verdaderas razones en los enfrentamientos político-sociales de la época. Darío Villanueva en “La novela social. Apostillas a un estado de la cuestión”, advierte que “en *Ideas sobre la novela* (1925) está programáticamente expuesta la poética novelesca que hará suya la novela social del medio siglo” (Villanueva, 1991: 258), cuyo antecedente era el *nuevo romanticismo* de los años treinta. Y, salvando las distancias, Benoît Denis explica en *Littérature et engagement. De Pascal a Sartre* (2000: 17 y ss.) que la vanguardia (*arte nuevo*) y la *littérature engagée* (*literatura comprometida*) habían surgido como dos respuestas independientes pero paralelas a una conjunción de tres factores: la autonomía del campo literario a partir de 1850; el nacimiento de la figura del intelectual a finales del XIX, y la Revolución rusa de 1917.

⁴ Parto de que la intromisión del sistema político en el literario no es algo *externo* que deba ser relegado al estudio de la sociología, sino integrado en el esclarecimiento del segundo porque ha sido fundamental en la constitución de la Historia de la Literatura, más en el momento clave a que me referiré. Por su parte, la teoría de los campos de Bourdieu (*Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*) también podría explicar este asunto porque manifiesta una coincidencia de fondo con los planteamientos de Even-Zohar, como este último confirmó: “the fascinating work of Pierre Bourdieu and several of his collaborators, who, without any real connection to Dynamic Structuralism (Functionalism) or Formalism, have arrived at many similar conclusions” (Even-Zohar, 1990a: 3). No obstante, Bourdieu enfrenta la problemática desde presupuestos más bien sociológicos que literarios.

social del escritor⁵. Desde una perspectiva estética, en España se produjo una fuerte sacudida en las corrientes y poéticas literarias que acabó superponiendo otros modos de carácter más comprometido al *arte nuevo* vanguardista que había prevalecido hasta bien avanzada la segunda década del siglo. Pero esta crisis tuvo un origen claramente extraliterario y debe entenderse como la consecuencia artística de una cadena de acontecimientos políticos y sociales en la historia de Occidente durante los años treinta —si bien venía nutriéndose tiempo atrás—, que afectó a las sensibilidades de los intelectuales y determinó la rotación del eje.

2.1. En el terreno político-social

Una de las claves para entender la politización de la literatura en estos años —incluso antes en España, durante el *trienio bolchevique*, aunque la dictadura primorriverista consiguió frenarla (Fuentes, 1980: 30)— está en la estela de esperanza que dejó la sublevación y el éxito de la revolución soviética. Su ejemplo permitió entrever el comunismo como una alternativa al capitalismo burgués dominante en Europa que estaba quebrando sus democracias y provocando el ascenso de los totalitarismos fascista y nazi, con la subsecuente represión y opresión social. Así, los intelectuales españoles —en paralelo a los europeos, principalmente franceses y alemanes— intuyeron la proximidad de un cambio social, materializado en la consolidación del socialismo. Una idea que provocó la definición y radicalización de sus posicionamientos políticos —“1930 es el año en que todo el mundo se siente impelido a definirse” (Juliá, 2015: 266)—, y la decisión de poner sus plumas al servicio de la causa siguiendo el ejemplo del pueblo soviético. Se podría decir, aceptando la conclusión de Víctor Fuentes, que durante este período: “el norte ideológico ‘occidental’, la filosofía culturalista y cientifista alemana e inglesa y la literatura formalista francesa, que propaga Ortega, es desplazado [...] por el de Oriente: el pensamiento y la acción revolucionaria soviética” (Fuentes, 1980: 37).

El modelo ruso tuvo particularmente en España una magnífica acogida debido al estado de sociedad y política nacional; me refiero al clima de crispación que se venía viviendo en los estertores de la Dictadura Militar de Primo de Rivera. El General había dado un Golpe de Estado en 1923 en connivencia con el monarca y último representante de la Restauración borbónica, Alfonso XIII, e instaurado una dictadura de “ideología contrarrevolucionaria y nacionalista” que rechazaba “el liberalismo parlamentario y se adhirió al catolicismo, la Monarquía, el Ejército y el Imperio” (Townson, 2018: 142). Premisas de un régimen desfasado y contrarrevolucionario, además de duramente

⁵ Prueba de ello son las encuestas que publicaron algunas revistas y periódicos, vgr. *La Gaceta Literaria* en España, en 1927: “Política y literatura. Una encuesta a la juventud española” (Fulgencio Castañar, 1992: 91; Aznar Soler, 2010: 138); o más específicamente la lanzada en 1933 por *Commune* con la explícita pregunta “¿Pour qui écrivez-vous?” que, según analiza Guillermo de Torre en comparación con la que publica *Littérature* en 1919 (“¿Pourquoi écrivez-vous?”), atestigua el cambio de plano: “de las razones puras, aunque escépticas del *por qué*, se habían ya sustituido las razones especiosas —crédulamente contagiadas por la nueva fe— del *para qué* o *para quién*” (Torre, 1966: 94).

represivo y censor, que reavivó las ansias de rebelión. Además, la visita de Primo de Rivera a la Italia de Mussolini en noviembre de 1923 “dejó ver que el fascismo podía ser el modelo para el nuevo régimen” (Townson, 2018: 142) y aun dio más aliento al pueblo para seguir el estímulo y ejemplo de la Unión Soviética y luchar por su libertad.

De esta suerte, la circunstancia particular de la política española fue el caldo de cultivo que dio asiento a las ideas que desde la revolución rusa venían propalándose, agitando las conciencias occidentales, y favoreció la sensibilización y la toma de partido de los escritores españoles. El paso de la politización a la instrumentalización de sus creaciones literarias tuvo el objetivo de ir al encuentro del pueblo y contribuir al cambio. El testimonio contemporáneo de Antonio Espina en *Nueva España* (15/03/1930), bajo el sugerente título “La tonificación de los neutros”, es revelador:

La presión de la dictadura ha originado un brote de interés por la política. La gente va tomando color y calor y una corriente de organización y deseos de actuar arrastra por igual a las clases que más importan en la sociedad de nuestro tiempo: intelectuales y obreros (en Aznar Soler, 2010: 161).

Sin embargo, el fin de la Dictadura no modificó el cariz que iba tomando el horizonte literario. Una vez instaurada la Segunda República española, concretamente a partir de 1933, cuando el centro-derecha consiguió el poder en las elecciones generales y se constituyó un gobierno radical presidido por Lerroux y Gil Robles, tuvieron lugar varios actos represivos (sucesos de Casas Viejas y, sobre todo, revolución asturiana del 34), que produjeron la definitiva radicalización política, social e intelectual. Para el grueso de la crítica, el octubre del 34 fue el detonante y “marca la fecha en que se efectúa el desplazamiento masivo de nuestros intelectuales hacia la causa popular” (Fuentes, 1980: 108). En la misma línea, en ese momento se vio muy próximo el proceso de fascistización (Hitler había subido al poder el año anterior), y por ello “se produjo la evolución hacia el compromiso de una importante mayoría de escritores españoles” (Aznar Soler, 2010: 271). Es decir, en los años del *bienio negro*, la politización del sistema literario fue contundente y habría de ser, durante mucho tiempo, irreversible.

2.2. En el terreno artístico-literario

En el ámbito estético, y también a partir de 1930, el que podríamos llamar *annus mirabilis* de la politización de la literatura en España, se produjeron una serie de eventos que favorecieron el cambio de paradigma. El más revelador fue la publicación de *El nuevo romanticismo. Polémica de arte, política y literatura* (1930) de José Díaz Fernández, que culminaba el final de una época de gestación de una nueva poética, identificada inicialmente como *literatura de avanzada* y, a partir de esta publicación, como *nuevo romanticismo*. Esta se oponía diametralmente al modelo literario —elitista y despolitizado— impulsado por Ortega y Gasset y el círculo vanguardista de los años veinte, pues sus premisas estaban directamente inspiradas en el modelo soviético. De este

modo, se proponía la “vuelta a lo humano”⁶, la necesidad de “comprometerse ante la historia” y la exigencia de ajustar “las formas nuevas de expresión a las nuevas inquietudes del pensamiento”. En fin, “un arte para la vida, no una vida para el arte” (Díaz Fernández, 2006 [1930]: 356-57). Con suma claridad se expresó su autor al respecto:

lo que me extraña es que la gendarmería literaria o intelectual tan abundante en nuestro país, no quiera darse por enterada de que *en este año de 1930* se registra en todos los frentes del arte contemporáneo una *transformación de estilos y de ideas* que significa, sencillamente, el punto de partida de una nueva concepción de la vida (Díaz Fernández, 2006 [1930]: 341 [la cursiva es mía]).

Y unas páginas más adelante concretaba la misión y función de la literatura:

A una ideología, otra. Admitido que *el conflicto humano debe regir la obra artística*. Frente a esa galvanización de la vieja doctrina es preciso establecer la otra, la de la *verdadera vanguardia: el arte social*. Con el mismo empeño que ponen en resucitar el tomismo para su arte esos escritores convertidos, es preciso *vincular la literatura* y toda la obra intelectual *a los problemas que inquietan a las multitudes*, porque ellas buscan la justicia “así en la tierra como en el cielo” (Díaz Fernández, 2006 [1930]: 369 [la cursiva es mía]).

Como es sabido, la defensa de este modelo literario evolucionó demasiado rápidamente hacia un prematuro *realismo social* de carácter militante desatendiendo la exigencia artística defendida en sus orígenes y consolidó su supremacía frente al *arte nuevo* que había dominado hasta el umbral de los años treinta. El inesperado abandono narrativo de Díaz Fernández en la fecha temprana de 1931 probablemente esté relacionado con esta radicalización (Dennis, 2006: 21).

Para entender este proceso conviene poner nuevamente la mirada fuera de las fronteras españolas y ver qué estaba sucediendo en el panorama artístico europeo e internacional, donde se estaba librando la misma batalla que, al tiempo, ejercía su tutelaje en España. Me limitaré a subrayar algunos de los acontecimientos que considero claves.

El 23 de abril de 1932 se constituyó la *Unión de Escritores Soviéticos* que determinaba en sus estatutos que el *realismo socialista* sería el modelo literario aceptado

⁶ Este grupo de escritores empleó términos como *humano* o *rehumanizar* con una intención claramente combativa para mostrar su rechazo al origen de las premisas orteguianas y manifestar su distancia con la literatura vanguardista, que fue acusada en reiteradas ocasiones e incluso tardíamente por la generación del medio siglo de *deshumanizada*. No obstante, quiero aclarar que en su obra homónima Ortega y Gasset no se refiere en ningún momento a la supresión del componente humano en la literatura, sino en el arte plástico, que es cuestión muy distinta. El término *deshumanización* tiene en origen el significado de ‘desrealización’, como con fortuna aclaró Guillermo de Torre en no pocas ocasiones para intentar *desfaçer el entuerto* propalado hasta bien superada la mitad de siglo: “Si lo que el artista pretende es rehuir la transcripción directa de la realidad, en cuanto tema, el término más exacto que corresponde a tal esfuerzo será el antirrealismo o desrealización. El vocablo deshumanización, por no sé qué desliz asociativo mental, parece aludir al sujeto, al artista, no al objeto. [...] Traduciendo ésta por desrealización o antirrealismo se hubieran evitado muy turbios equívocos, y, sobre todo, las iracundas invectivas que tras aquéllos se escondían contra los principios del arte nuevo” (Torre, 1967: 108-109).

y apoyado, tras el definitivo abandono de la literatura proletaria promovida por la *Asociación Rusa de Escritores Proletarios* (Aznar Soler, 2010: 276). Así explica sus postulados Louis Aragon en *Surrealismo frente a realismo socialista*:

El realismo socialista, por ser el método de base de la literatura y de la crítica soviética, exige del artista una representación verídica, históricamente concreta, de la realidad en su desarrollo revolucionario. Además, el carácter verdadero e históricamente concreto de dicha representación artística de la realidad debe combinarse con el deber de transformación ideológica y de educación de las masas dentro del espíritu del socialismo (en Aznar Soler, 2010: 227).

Casi al mismo tiempo, en el corriente año de 1932, se fundaba en Europa la *Asociación de Escritores y Artistas Revolucionarios* (AEAR) auspiciada por Henri Barbusse, y en julio de 1933 en París, su órgano de difusión *Commune*, para trasladar las inquietudes de la nueva situación artística. A la par, nacía en Madrid la revista *Octubre* (junio de 1933) que iba a funcionar como órgano de expresión de la delegación española de la AEAR. Y no menos importante fue la creación de *Nueva Cultura* en Valencia (enero de 1935), tras la que estaba la *Unión de Escritores y Artistas Proletarios* (UEAP), fundada en 1932 (ver Aznar Soler 2010: 221 y ss.).

Pero el acontecimiento literario culminante se produjo en agosto de 1934, me refiero al *Primer Congreso de Escritores Soviéticos* en el que se aprobó y estableció el *realismo socialista* como modelo literario unívoco, apoyado gubernamentalmente. De suerte que con su implantación “se consumaba un error de vastas proporciones históricas que suponía la intromisión del Partido Comunista en el terreno artístico” (Aznar Soler, 2010: 230). Casi un año después, en junio de 1935, tenía lugar en el Palais de la Mutualité de la Cultura de París el *Primer Congreso Internacional de Escritores para la Defensa de la Cultura*, en el que se expuso la misma problemática discutida en el congreso soviético, y las intervenciones de los participantes fueron elocuentes de la difuminación de fronteras que se había operado entre la literatura y la política. Permítaseme recuperar una larga cita de Manuel Aznar Soler, porque su reseña de la miscelánea de temas expuestos en el Congreso, confirma este hecho:

La mayoría de los discursos pronunciados en el Primer Congreso coincidieron en un mínimo común denominador: denuncia de la crisis política, económica y cultural de la sociedad capitalista; condena inequívoca del fascismo que, ya en 1935, había demostrado su radical antihumanismo, su barbarie y su voluntad destructora de la cultura; defensa de una amplia unidad antifascista, que iría a concretarse en la formación de los Frentes Populares; defensa del compromiso del escritor y de una literatura revolucionaria vinculada al nuevo público de obreros y campesinos; defensa del humanismo socialista como talante intelectual de un hombre nuevo en una sociedad sin clases, pero también de una cultura jamás entendida de nuevo como monopolio de una clase social; respeto a las culturas y literaturas de las minorías nacionales, siguiendo el ejemplo de la Unión Soviética; esperanza en la victoria del socialismo y en que, con la derrota del fascismo, fuesen posibles la dignidad humana y la libertad de los pueblos; defensa de los valores de

la nueva cultura socialista, fundamentados en la fraternidad humana, el internacionalismo y la solidaridad (Aznar Soler, 2010: 333-34).

Así, siguiendo la inercia de los tiempos, en los primeros años de la década de los treinta el horizonte literario español también cambió radicalmente. Y no solo en lo que concierne a los productores —intelectuales y escritores— sino que parte de ese giro se debió a la reorientación de la actividad de las revistas, periódicos, casas editoriales, así como al público lector que, además de crecer exponencialmente, acentuó su sensibilidad social y se mostró ávido de lecturas revolucionarias:

La gran difusión de la literatura soviética es un fenómeno de gran interés sociológico y cultural; entre 1926 y 1936 se publicará, sólo de novelas, cerca de un centenar de títulos. La preferencia del lector español por estas novelas revela la semejanza de sus necesidades, anhelos y aspiraciones con las que, inspirados por la gesta del pueblo ruso en sus primeros años de revolución, supieron plasmar con gran talento narrativo aquellos escritores soviéticos (Fuentes, 1980: 38).

Siguiendo el relato de Víctor Fuentes, lo que interesaba, se demandaba, se leía, se traducía y se producía en los años treinta en España eran principalmente libros doctrinarios y políticos, todo tipo de obras sociológicas, libros de viajes, libros sobre cuestiones sociales o filosóficas, biografías, libros de historia. Y “los de la vida soviética continua[ban] ocupando un lugar prominente” (Fuentes, 1980: 45). Todo ello, no hace falta decirlo, en detrimento del *arte nuevo*, en detrimento de la autonomía de la literatura, cuyo *polisistema* se iba mermando al socavarse sus elementos constitutivos fundamentales.

3. LA POLÉMICA. RAZONES POLÍTICAS DE LA POLARIZACIÓN LITERARIA

3.1. La ofensiva

En este contexto se inscribe la primera aportación a la polémica que aquí me propongo rescatar. Guillermo de Torre dio la voz de alarma con la publicación de un primer artículo firmado en enero de 1937, en París: “Literatura individual frente a literatura dirigida” (*Sur* 1, n.º 30). En él, como su explícito título avanzaba, realizó una vehemente defensa de la *literatura individual*, es decir, entendida como un fin en sí misma, en contraposición a la *literatura dirigida*, concebida como un medio para lograr un fin extraliterario, cuyo modelo más inmediato encontraba en el *realismo socialista* soviético, de vasto alcance e inquietantes consecuencias estéticas.

En su desarrollo argumental, Guillermo de Torre recuperó las posturas enfrentadas de dos célebres surrealistas, André Breton y Louis Aragon, a fin de presentarlos como modelos de “cada una de las dos tendencias que dividen enconadamente a todas aquellas que en estas horas, cruciales, portan una pluma en la mano” (Torre, 1937a: 91). André

Breton, por un lado, representaba el “arte nuevo y la literatura individual”; mientras que Louis Aragon, acogido explícitamente al credo del *realismo socialista*, encarnaba “el arte de ambición popular [...] y la literatura dirigida”. Ambas posiciones eran, a ojos de Guillermo de Torre, la consecuencia más inmediata del *Congreso de Escritores para la Defensa de la Cultura* celebrado en París dos años antes, pues en él se había acentuado la polarización de tendencias literarias al resultar “extraordinariamente fértil en consecuencias doctrinales y polémicas” (Torre, 1937a: 92).

Una vez puesta sobre la mesa “esta polémica esencial de nuestro tiempo” (Torre, 1937a: 93), y traídos a colación otros testimonios que habían atendido a la misma problemática para confirmar su trascendencia (*vgr.* un número monográfico de *Esprit*, o la entrada que dedica la *Encyclopédie Française*), Torre fijó la lupa en la idiosincrasia del movimiento literario soviético. Su objetivo era explicar y mostrar cómo y por qué atentaba contra la independencia de las artes verbales y, por consiguiente, debería ser relegado a otro ámbito distinto al artístico. Testimonios afines al suyo, como los de Rolland de Reneville⁷, Pierre Abraham⁸, André Breton⁹ nuevamente y André Malraux¹⁰, le sirvieron para legitimar su razonamiento que, lejos de ser marginal, compartía con muchos de sus coetáneos. En general, todos coincidían en denunciar la esterilidad, pero también la peligrosidad de un arte que había “abandona[do] todo propósito de arte independiente [...] convirtiendo este en un instrumento de propaganda” (Torre, 1937a: 94). Aunque había quien remaba en la dirección opuesta y tal vez haciendo más ruido, figuras que a Torre le merecían los calificativos de “derrotistas de la literatura” y “saboteadores de todo lo que sea dignidad intelectual”, pues rebajaban la “libre expresión literaria y artística” al someterla a las “aberraciones del Estado totalitario” (Torre, 1937a: 98-99). A ojos del crítico, el comunismo y su dogma estético presentaban ciertas concomitancias con el bando fascista al que enfrentaban, pues ambos movimientos habían instaurado una poética literaria ortodoxa para servir a sus respectivos fines ideológicos:

Porque en el fondo sus argumentaciones unilaterales difieren poco de las empleadas en ese último bando [el comunista] por los fascistas y estatistas alucinados. En el fondo, comunistoides y fascizantes de toda laya se dan la mano y se reconocen como hermanos gemelos en el común propósito de *aniquilar o rebajar la libre expresión literaria y artística*, queriendo *reducirla a mera propaganda* [...]. Llevados de su intransigencia doctrinal, quisieran llegar a la eliminación del escritor de vocación, sustituyéndolo por el

⁷ “Cuando un poeta acepta plegar su pensamiento al estado social del momento, sólo consigue rebajarse sin aportar nada en cambio a la revolución” (Torre, 1937a: 95).

⁸ “Embridar al artista a su pesar —con el látigo de la censura o la presión indirecta— es secar la fuente de las más eficaces corrientes sociales; es encaminarse hacia una esterilidad de pensamiento, peligrosa para el artista y aún más para el porvenir” (Torre, 1937a: 95-96).

⁹ “Somos muchos —escribe— aún en el mundo los que pensamos que poner la poesía y el arte al servicio exclusivo de una idea, por ella misma y por enfervorizadora que pueda ser, equivaldría a condenarlos en plazo breve a inmovilizarse; sería meterlos en una vía muerta” (Torre, 1937a: 96).

¹⁰ “El arte no es una sumisión; es una conquista. ¿Conquista de qué? De los sentimientos y de los medios para expresarlos. ¿Apoyándose en qué? En lo inconsciente casi siempre; en la lógica, con frecuencia” (Torre, 1937a: 97).

escritor accidental, es decir, el propagandista con la pluma en la mano (Torre, 1937a: 98-99 [el énfasis es mío]).

Este paralelismo ideológico, que para Torre estaba rigurosamente supeditado al impacto y consecuencias artísticas de la implantación de ambas doctrinas, fue uno de los hilos rojos que Sánchez Barbudo utilizó en su réplica para desplazar el debate estético al terreno político.

Llegando al final del artículo, Guillermo de Torre recuperaba la emblemática figura de André Gide a fin de trasladar algunas de las “agrias verdades” sobre Rusia que el francés había escrito en su obra *Retour de la U.R.S.S.* (Torre, 1937a: 101). El testimonio le servía de apoyo a su planteamiento inicial, según el cual la estética *realista social* era un atentado contra la esencia literaria porque asumía consignas impuestas desde fuera de su comunidad. Aun más, desde una comunidad político-ideológica materializada en el partido comunista:

En U.R.R.S., por bella que pueda ser una obra, si no está en la línea es execrada. La belleza es considerada como un valor burgués. Por genial que pueda ser un artista, si no trabaja en la línea la atención se desvía y es desviada de él; lo que se pide al artista, al escritor es que sea un conformista, y todo lo demás será dado por añadidura [...]. El arte que se somete a una ortodoxia, aunque ésta corresponda a la doctrina más sana, está perdido (Torre, 1937a: 102-103).

Afirmaciones que, sumadas a las últimas que Guillermo de Torre esgrime de Jacques Maritain y Julien Benda, le llevan a posicionarse en el bando de los “disconformistas sin desmayo”, de los “heterodoxos”, de las “conciencias libres”, de los “partidario[s] hasta el fin de no tomar partido” (Torre, 1937a: 103-104), de quienes, en definitiva, protegían la libertad intelectual.

3.2. La réplica

Antonio Sánchez Barbudo dio la réplica a Guillermo de Torre en julio de 1937, en un artículo publicado en *Hora de España*, cuyo título “La adhesión de los intelectuales a la causa popular”, ya hacía prever el desplazamiento del eje del debate. Los términos estético-literarios que sobresalían en el artículo de Torre (“literatura individual”, “literatura dirigida”), habían sido depuestos por otros de resabio político-revolucionario (“adhesión”, “causa”). De ahí que el primer embate de Sánchez Barbudo fuese directamente dirigido a juzgar la posición política de su interlocutor:

Vienen a reiterar la posición ya conocida por nosotros de su autor, que es también la de otros escritores, comentaristas especialmente, *liberales*, que en este trance de la guerra española están al lado del pueblo y del Gobierno legítimo de la República, o al menos parecen estarlo, *pero que temen*, sin embargo, *sobre todo por el espíritu*, y creen que la adhesión de muchos intelectuales a la causa de los oprimidos producirá un descenso en la calidad de la obra de éstos (Sánchez Barbudo, 1937: 166 [el énfasis es mío]).

Resulta significativa la rapidez con que Sánchez Barbudo cambió las tornas, pero incluso más el tono personal de su discurso, al cuestionar la individualidad —¿intelectual? ¿política?— de Guillermo de Torre. Para Barbudo, Guillermo era un *liberal* que defendía un *liberalismo* intelectual y político que la izquierda más radical de la España de los años treinta, la izquierda llamada a sí misma republicana, condenaba con fuerza porque les parecía una posición intermedia inasumible en tiempos de urgencia política. Profundizaré más adelante en esta controvertida cuestión porque creo que aquí se encuentra la clave del sustrato político que motivó el enfrentamiento entre Guillermo y Sánchez Barbudo —también, salvando las distancias, entre Louis Aragon y André Breton—, y que, en último término, sostuvo la polarización entre *arte nuevo* y *literatura comprometida*.

Así, en coherencia con su acercamiento extraliterario, Sánchez Barbudo realizó un primer reproche al crítico a partir de la lectura entre líneas de su frase: “Rusia se rehabilita de muchas cosas al ayudar ella sola [...] a la España republicana”. Con el fin de sancionar este comentario emprendió una vehemente defensa de la actuación política de la potencia soviética en la Guerra Civil española por contraposición a la actitud ítalo-alemana, hasta concluir: “hubiéramos deseado que nos dijese concretamente de qué cosas, según él [Guillermo], se rehabilita hoy Rusia” (Sánchez Barbudo, 1937: 166).

Frente a un posicionamiento, otro, y por ello pocas líneas más adelante Sánchez Barbudo expresaba el suyo a favor y sin reservas de una literatura “eficaz”, “de propaganda”, que “sirv[a] a la lucha, a la guerra” que viene librando el pueblo español, dándole total prioridad al conflicto político-social y subordinando la literatura a sus fines (Sánchez Barbudo, 1937: 167-168). De esta manera volvía a colocarse en la órbita de lo político tras un minúsculo paréntesis y apostillaba la lectura que Guillermo de Torre había hecho del testimonio de André Gide: “los defectos por él [Gide] observados en Rusia no implican que estos hayan de perdurar siempre y, menos, que estos mismos defectos hayan de repetirse en todos los países que pasen por el trance revolucionario que pasó Rusia” (Sánchez Barbudo, 1937: 168).

El tono militante y triunfalista de Sánchez Barbudo incluso llegaba a avanzar la conquista de “un nuevo Siglo de Oro, en el que el arte y la literatura tendrán una grandeza y un esplendor nunca imaginados”, sujeta, y nótese la retórica partidista, a “la transformación económica y el reajuste de la vida social” (Sánchez Barbudo, 1937: 168). Pero no por sus cualidades intrínsecas, cabría puntualizar.

Otra vez volvía a enfocarse en el elogio de la sociedad y política comunista que guiaba la revolución y pronosticaba el triunfo en Occidente, en cuya misión la literatura —aunque “de grandeza y esplendor nunca imaginados”— quedaría relegada a un papel tan instrumental como el de “otros conocimientos y medios técnicos” (Sánchez Barbudo, 1937: 168). La recuperación de la frase de Guillermo de Torre (“en el fondo comunistoides y fascizantes de toda laya se dan la mano...”) resultó el terreno de abono idóneo para desplegar su discurso político —creyendo asimismo que rebatía a Torre

cuando, recordemos, este se estaba refiriendo a sus respectivos impactos en el terreno estético—, y a su admiración por el credo comunista:

En *el fondo* el comunismo y el fascismo no se parecen en nada como no puede parecerse lo claro a lo oscuro. El fascismo, y se lo recuerdo, puesto que usted aquí parece olvidarlo, sólo persigue un fin: sostener a una clase privilegiada que se derrumba, sostenerla por un procedimiento exhaustivo. [...] El fascismo aprisiona y el comunismo libera. El fin del comunismo *en el fondo* es la cultura. Y recordar estos fines es nuestro papel de intelectuales en esta hora definitiva [...] El comunismo, más o menos tarde, irá al triunfo, a la liberación de los hombres, a la cultura; mientras que el fascismo será aniquilado y, mientras subsista, se opondrá a la cultura y escarnecerá o asesinará a los mejores representantes de ella (Sánchez Barbudo, 1937: 169).

Y tirando de este mismo hilo volvía a recriminarle a Guillermo, en una nueva embestida *ad personam*, su postura *liberal* frente a la propia *republicana*, a quien achacaba una “excesiva” independencia intelectual, muchos “temores” y un afán de preservación de la autonomía artística y espiritual. Esto es, para Barbudo, la defensa de la libertad intelectual que había llevado a cabo Torre implicaba por extensión una falta de posicionamiento y/o responsabilidad política con la República española:

Tenemos fe en nosotros mismos, en los hombres, en la revolución, y no tememos perder nuestro tesoro al ponerlo en juego con las realidades de esta lucha gigantesca. Por eso tomamos partido y nos ponemos del lado de la verdad y la justicia, y nos sentimos así engrandecidos y libres. Y esta podría ser una respuesta a las líneas de André Breton que usted reproduce en su escrito [...] nuestra actitud de apoyo a la causa del pueblo ha de ser constante, de una línea clara y responsable; apoyo desde dentro y sin remilgos. Y si nos consumimos en esta entrega bien vale ello la pena por la grandeza del motivo (Sánchez Barbudo, 1937: 170).

Antes de llegar al final de su artículo, Sánchez Barbudo aún había de dedicar un par de párrafos a expresar su opinión parcial y despectiva sobre el *arte nuevo* —“arte sibarítico y mezquino” (Sánchez Barbudo, 1937: 170)—, en los que parece reconducir su discurso y retomar la cuestión literaria. Pero el enfoque se vuelve nuevamente un ataque personal contra Guillermo de Torre: “usted no quiere ver que esa nueva literatura, que ha sido siempre su obsesión, era algo tan gastado, tan viejo en casi todo, que tenía que acabar así: transformándose en algo más sano” (Sánchez Barbudo, 1937: 171).

La polarización de posturas, no tanto estéticas sino más bien políticas, según expresó Sánchez Barbudo, llegaba a su clímax con el argumento final sobre la singularidad de los “jóvenes españoles” que —frente a los no tan jóvenes, como Guillermo— “nos consideramos carne y sangre de la revolución” (Sánchez Barbudo, 1937: 170). Razón de que su interés, preocupación y actuación se enmarcasen en una esfera distinta a la literaria:

A nosotros no nos interesa la renovación literaria, sino *la renovación total de la sociedad*, el enderezamiento del hombre hacia su último destino. En esto nos diferenciamos los jóvenes que hoy estamos más directamente al lado de la revolución, de ustedes, los de la

generación anterior: en que no estamos aislados, en que tenemos una juventud en las trincheras, que late en nosotros, como nosotros, que somos nosotros mismos. *Y no nos interesa la literatura por la literatura ni el arte por el arte*, porque para nosotros arte o literatura es verdad, poesía, drama y *no juego; es hombre, libertad* (Sánchez Barbudo, 1937: 171 [la cursiva es mía]).

3.3. La contrarréplica

A pesar de la conclusión de Sánchez Barbudo, según la cual el diálogo entre ambos resultaría imposible dado que se estaban expresando en lenguajes distintos en virtud de sus posicionamientos políticos —Sánchez Barbudo hablaba en términos político-sociales propios del bando republicano-revolucionario, mientras que Guillermo de Torre lo hacía en términos estético-literarios propios de los republicanos *liberales*—, este último aun quiso realizar un último intento de comunicación, que tituló “Por un arte integral”.

En octubre de 1937 Guillermo de Torre volvió al ruedo con un artículo que trataba de reconducir el debate a su origen literario, pues son los “problemas del espíritu, de la literatura y del arte” los que “a los escritores nos corresponde analizar y discutir” (Torre, 1937b: 52).

No obstante, y debido a la transfiguración que su primer texto había sufrido bajo la mirada de Sánchez Barbudo, creyó conveniente aclarar su posicionamiento político y reafirmar su republicanismo antes de continuar su exposición a fin de “deshacer los equívocos en que ciertas reticencias de su artículo [de Sánchez Barbudo] podrían envolverme” (Torre, 1937b: 52)¹¹. Unas reticencias que, podemos intuir, habían tenido su origen en la capciosa interpretación de Barbudo a partir de la equiparación del credo comunista y fascista hecha por Guillermo. De ahí que el crítico subrayase que aludía a la estricta “aplicación al orbe de lo cultural” de ambos movimientos, cuyos respectivos medios eran “desoladoramente idénticos cuando no muy parejos. Todos los testimonios que nos merecen crédito lo confirman” (Torre, 1937b: 53). Testimonios literarios y críticos que van a ir desfilando en las páginas del segundo artículo de Guillermo para apoyar su argumentación y devolver el sentido original al debate.

A partir de ellos, Torre pretendió demostrar que la teoría del comunismo distaba mucho de su ejercicio práctico: “las necesidades de un régimen absoluto —insisto— son más fuertes que las teorías y las doctrinas y, a la postre, son aquéllas las que dicen la última palabra” (Torre, 1937b: 56). Y la última palabra confirmaba que existían métodos de represión artística en Rusia muy similares a los aplicados en la Alemania hitleriana cuya consecuencia era la producción de una literatura estéril y mediocre. Los dos, como cualquier régimen totalitario, tendían al “exclusivismo, al monopolio de Estado”, y por eso “sólo son capaces de engendrar el servilismo, la esterilidad” (Torre, 1937b: 57). La

¹¹ Torre también envió una carta privada a Sánchez Barbudo “aclarando su inquebrantable lealtad republicana”. La respuesta llegó el 8 de septiembre a Buenos Aires: “En cuanto a mis aparentes reservas sobre su lealtad a nuestra causa, me satisface mucho poder, con las afirmaciones que Vd. hace, desvanecer toda duda, si pudiera haberla” (en Ródenas de Moya, 2013: 50).

acusación de “formalismo a artistas como Eisenstein, Meyerhold, Tairof y Shostakovich”, y su juicio político, incluso su proscripción, era elocuente del “menosprecio más absoluto por las nuevas fórmulas de arte y las legítimas conquistas de expresión logradas estos años penúltimos, tanto en las artes verbales como en las plásticas y las del sonido” (Torre, 1937b: 58). Guillermo, manteniéndose siempre “en la pura consideración intelectual”, opinaba que “mediocres son, en una palabra, para no ocultarlo ya más, todas las obras que nos muestra el arte soviético en su fase actual” (Torre, 1937b: 60). La obra de Kurt London, *The Seven Soviet Arts*, y el último número de la revista moscovita *La littérature internationale* (número 4-5, 1937) respaldaban su parecer.

Al mismo tiempo, Torre no dejaba de advertir que no se desviasen sus juicios a un plano que no correspondía: “no quisiera que mis reservas fuesen nuevamente interpretadas por Vd como un ataque soslayado contra la U.R.S.S.”, aclarando que su defensa se limitaba a “la obra de calidad, lo personal frente a lo mostrenco, lo excelente frente a lo vulgar” (Torre, 1937b: 56, 61).

En los párrafos finales de su texto, al detenerse en esclarecer la dirección y el significado de los reproches de Sánchez Barbudo, daba con la clave que había hecho imposible su diálogo:

desde su punto de enfoque de escritor comunista, esto es, de hombre de partido, lo que me reprocha es que yo (intelectualmente; dejo de lado preferencias y fobias humanas, morales, éticas, más que políticas) no lo tenga, o, mejor dicho, que mi partido sea el del espíritu libre (Torre, 1937b: 62).

A su juicio, era precisamente la no adscripción a un partido político ni a su doctrina estética lo que impedía el debate literario entre ambos. Es decir, volviendo a los términos empleados por Barbudo, que Guillermo fuese un *republicano liberal* y no un *republicano revolucionario*¹². Pero, a su vez, esta misma no pertenencia era la que le permitía tener una ambición literaria más abarcadora:

¿Me permitirá decirle que mi ambición siendo la misma es más vasta? ¿Por qué? Porque yo no excluyo ninguno de los dos términos contenidos en ese postulado: si la renovación literaria me interesaba de siempre, ahora en este momento de lucha, agónico, del mundo no puedo desentenderme de la renovación humana y social (Torre, 1937b: 62).

Precisamente esta ambición de “intelectual, consciente de sus fines, de sus medios y de sus limitaciones” fue la que le forzó a rechazar una “literatura-medio, únicamente preocupada de sus fines subversivos y desdeñosa de la calidad”. Así como a ofrecer una

¹² Domingo Ródenas de Moya explica el desarraigo de estos liberales progresistas identificados con la empresa modernizadora de la República, a que pertenecería el propio Guillermo, en unos términos muy clarificadores: “Considerados desde la derecha como izquierdistas y denostados desde la izquierda como burgueses decadentes aferrados al ídolo del arte por el arte, se vieron entre dos fuegos cruzados. Torre pertenecería a ese grupo de intelectuales que observaba con recelo la intoxicación política de la literatura, cuyo resultado solía ser una política ineficaz y una mala literatura” (Ródenas de Moya, 2013: 39).

modesta propuesta de la literatura del porvenir, que ha de ser “una suma, una integración de lo individual y lo social y no una resta de cualquiera de ambos términos”. Esto es, un “arte integral” (Torre, 1937b: 63).

4. LA CONDENA DEL *COMPROMISO LITERARIO*: UNA ANOMALÍA DEL *POLISISTEMA*

Los textos que hemos visto son el reflejo y la manifestación, los productos visibles, de un sistema literario interferido políticamente, cuyo funcionamiento presentaba anomalías. La imposibilidad de mantener un diálogo estético sin que fuese transfigurado con argumentaciones de índole socio-política y desviado de su ámbito original, nos permite entender qué es lo que sucedía en el *polisistema literario* de finales de los años treinta en España: estaba siendo fuertemente absorbido por su adyacente, el *político*¹³. En este proceso de dominación, este último implantó sus propiedades estructurales y sus leyes de funcionamiento, imponiendo el rechazo y/o la invisibilización de todo aquello que no convergiese con su función, misión y objetivos: lograr el cambio social y la construcción de una comunidad mejor, libre, justa y digna. Esta es la razón que hizo que los textos críticos de Guillermo de Torre resultaran intromisiones o injerencias literarias improcedentes y, por ello, se apartaran con contundencia del debate. En el caso que hemos visto, mediante el brazo ejecutor de Antonio Sánchez Barbudo.

El *polisistema literario* autónomo y fortalecido de principios de siglo y, sobre todo, de los fértiles años veinte del *arte nuevo* vanguardista que Guillermo de Torre había conocido y quería preservar, había sido asimilado por el *político* que, en este crucial momento de 1937 en que se estaba librando la crudelísima Guerra Civil en España, se implantó como el *mega-polysystem* (Even-Zohar, 1990b: 24). Así, y durante años, incluso largas décadas, coartó la posibilidad de entablar un debate literario ecuánime, condicionó y constriñó las estéticas y poéticas, y afectó también a sus demás elementos constituyentes: público lector, propuestas editoriales, premios, programas de estudio, etc. Si bien cabe recordar que este proceso no fue privativo de la circunstancia española —aunque por sus particularidades se hizo allí más contundente y duradero—, sino que su alcance fue de mayor envergadura, tal como Benoît Denis explica desde su perspectiva francocentrista:

Une importante renégociation des rapports entre champs politique et littéraire s’engage à cette époque. L’interruption du tropisme révolutionnaire tend en effet à modifier les règles du jeu littéraire, telles qu’elles s’étaient installées à la faveur de l’autonomisation du champ: en reconnaissant la primauté du processus révolutionnaire et en cherchant à s’en faire l’agent ou le porte-parole, l’écrivain se voit aussi forcé de reconnaître l’hégémonie de l’instance politique qui incarne ce processus —le parti communiste—

¹³ Siguiendo a Even-Zohar: “the borders separating adjacent systems shift all the time, not only within systems, but between them. The very notions of ‘within’ and ‘between’ cannot be taken wither statically or for granted” (1990c: 24).

et de lui concéder un droit de regard sur la vie littéraire, s'il veut en échange obtenir de sa part une délégation pour incarner la révolution en littérature (B. Denis, 2000: 23).

A contracorriente, y atendiendo a las premisas de un *compromiso literario*¹⁴ y no político, Guillermo de Torre propuso en varias ocasiones un modelo estético inclusivo —que en 1937 llamó *arte integral*, como acabamos de ver—, que compatibilizase la renovación literaria de vanguardia con el deber de fidelidad a la época. Los principios artísticos de este concepto se remontan al prólogo de su obra de juventud de 1925, *Literaturas europeas de vanguardia* (vgr. “El deber de fidelidad a nuestra época”, “Contra el concepto de lo eterno”, “La valoración oportuna”); continúan en varios artículos de entre finales de los años treinta y comienzos de los cuarenta¹⁵, pero también en su obra *Apollinaire o las teorías del cubismo* [1946 y 1967]¹⁶; y finalmente cristalizan en su obra de madurez, abiertamente combativa, *Problemática de la literatura* (1951), bajo el membrete *literatura responsable*. La naturaleza conciliadora del concepto no asumía la incomunicación entre las dos tendencias literarias convivientes. Ya entrada la década de los cincuenta, y mientras la *littérature engagée* de Jean-Paul Sartre —solución de *compromiso político*, no *literario*— era fervorosamente acogida y aplicada como dogma estético del *realismo social*, aumentando, por consiguiente, el cisma vanguardia / compromiso, Guillermo de Torre siguió optando por ir al encuentro de un modelo literario alternativo —y urgente, dicho sea de paso¹⁷—, que permitiese superar dicha encrucijada y valorar los productos literarios en términos de gradación y no de oposición.

¹⁴ Remito al sugerente artículo de Alice Béja (2008) que me ha levantado la liebre sobre la distinción entre *compromiso literario* (interno al propio texto, observable en su forma, en su estética, en su estilo) y *compromiso político* (externo a la obra y ligado al posicionamiento de su autor). Las propuestas estéticas de Guillermo de Torre a lo largo de los años 30-50 responden a este primer concepto; mientras que otras propuestas coetáneas que, sin duda tuvieron mejor acogida, vgr. la *littérature engagée* de Sartre, creo justo considerarla una aportación de *compromiso político*.

¹⁵ “La revolución espiritual y el movimiento personalista”, de 1938; “Poesía y éxodo del llanto”, 1941; o “Actitudes poéticas ante la realidad. Una interpretación de Pedro Salinas”, 1941. En el primero de ellos Guillermo de Torre defendió otro modelo de *compromiso literario*, el *movimiento personalista*, y lo presentó como la última esperanza —tal vez perdida— de impedir la absorción del sistema literario: “En vísperas de una hecatombe multiplicada, a las puertas del Apocalipsis, reconozcamos que el personalismo habrá sido la última tentativa intelectual de salvación. Y auguremos que quizá pueda ser la reserva para reconstruir lo que quede en el mañana postcatastrófico” (Torre, 1938: 64).

¹⁶ *Guillaume Apollinaire: su vida, su obra y las teorías del cubismo* (reeditada en España en 1967 con el título *Apollinaire y las teorías del cubismo*). Esta obra guarda la apariencia de un texto-homenaje, inofensivo, por lo tanto, a primera vista, en el contexto franquista, pero formula en realidad un discurso ideológico. En ella Guillermo de Torre cuestiona el canon, las poéticas y la producción literaria imperante en el interior (“sectaria”, “propagandista”, “impura”, “contaminada”, según sus propias palabras), y promociona una literatura que recupere la memoria literaria de preguerra, tan duramente reprimida durante el franquismo, y asuma el componente “artístico” como piedra de toque.

¹⁷ Digo urgente porque en este momento ya nos encontramos en lo que Benoît Denis considera la “segunda fase” del *engagement* literario —después de una primera, de entreguerras, en la que se situaría el debate entre Torre y Barbudo, un “période de débats et de mises au point durant laquelle s’est définie la problématique”—, esta segunda etapa estuvo “liée à l’hégémonie sartrienne” y representa “le moment ‘dogmatique’ de l’engagement et dure une dizaine d’années à partir de la fin de la Seconde Guerre” (B. Denis, 2000: 25).

Este *exceso* de responsabilidad para con el *polisistema literario* fue precisamente el que frustró la recepción del proyecto estético de Guillermo a lo largo de casi tres décadas. Su malo o nulo recibimiento se debió a que formulaba una solución comprometida literariamente que fue tachada de *liberal* y excluida del debate porque no convergía con los objetivos más inmediatos reclamados por el *polisistema político*, dominante en aquel entonces. Más si cabe, estaba en sus antípodas. Asimismo, su fracaso debe entenderse como la otra cara de la moneda del éxito del proyecto sartreano, quien por la contra supo adaptarse al nuevo paradigma y ofrecer lo que los tiempos demandaban: un modelo literario enraizado en un fuerte *compromiso político*. Si bien se puede llegar a entender el ostracismo que la figura de Guillermo sufrió en este controvertido contexto de enunciación, es inasumible que todavía no se haya evaluado su aportación teniendo presentes los condicionantes políticos que la juzgaron en su momento, pues en ella —en la *literatura responsable*— se halla la alternativa inclusiva a la doctrina estética impuesta por Jean-Paul Sartre, la *littérature engagée*¹⁸.

5. CONCLUSIONES

Durante el proceso de absorción del *polisistema literario* por el *polisistema político* que, como vimos, comenzó en la década de los treinta y en España se extendió hasta bien entrada la de los sesenta, se impuso una confrontación dicotómica entre las dos tendencias literarias que habían convivido hasta el momento en un movimiento de tensión fluctuante (*arte nuevo y literatura comprometida*). Una dicotomía que, en general, ha sido aceptada por la crítica posterior, sin que se haya propuesto su replanteamiento o superación mediante la aplicación de un marco de estudio más adecuado.

Como creo haber demostrado, el cisma entre el *arte nuevo* y la *literatura comprometida* se abrió a partir de una confrontación política dentro de la propia izquierda española: los escritores llamados *liberales* que no se plegaron al discurso social de propaganda, priorizando la conservación de su *libertad* artística e intelectual (como Guillermo de Torre); frente a los llamados *republicanos revolucionarios* que eligieron instrumentalizarse y poner su pluma al servicio de la causa social como arma de combate (como Sánchez Barbudo). De hecho, hemos visto que este último articuló su discurso a partir de esta oposición de raíz extraliteraria, *vgr.* cuando desapruueba el *arte nuevo* mediante apelativos de base política-social: “arte *sibarítico* y mezquino”, “esa *nueva literatura*”, “*tan gastado, tan viejo* en casi todo”, “literatura por la literatura, *arte por el arte*”, “la belleza es considerada como un *valor burgués*”.

¹⁸ Debemos a Ródenas de Moya (2013) la recuperación de los trabajos de Guillermo de Torre y su edición en un volumen antológico que es hasta el momento de referencia. Desde marzo de 2020, yo misma me he involucrado en la tarea de evaluar la propuesta literaria y el proyecto crítico de Guillermo, desarrollada entre 1925 y 1951, que finalmente cristaliza en su aportación emblemática: *Problemática de la literatura* (1951, 1958 y 1966). Mi hipótesis de partida es que Guillermo de Torre ofreció una alternativa a la doctrina sartreana de la *littérature engagée* que, como se sabe, influyó y determinó la supremacía de la estética del *realismo social* en España durante los años cincuenta y sesenta.

Así, cabría aceptar que el debate y la polarización artística en la modernidad literaria española no tuvo un origen artístico, como *a priori* pudiera parecer, sino fundamentalmente político. Como apunté, en los años treinta la historia solo acababa de comenzar, pues diez años más tarde, la publicación de *Qu'est-ce que la littérature?* (1948) volvía a reforzar dicha oposición sin ocultar, en su caso, la clarísima deuda política. Este debate literario se reactivó en España en los años cincuenta mediante la labor mediatizadora de la generación del medio siglo, Josep M. Castellet a la cabeza con su obra de clarísimos ecos sartreanos: *La hora del lector* (1957).

El desarrollo del incipiente debate entre Guillermo de Torre y Sánchez Barbudo obliga a ponderar la anómala influencia —por excesiva— del *polisistema político* en la configuración de la Historia de la Literatura Española y a repensar la validez de categorías que se han afirmado como auto-excluyentes (*arte nuevo / literatura comprometida*) desde unos presupuestos estético-literarios que no resultan suficientes.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AZNAR SOLER, M. (2010). *República literaria y revolución (1920-1939)*, vol. 1. Sevilla: Editorial Renacimiento.
- BÉJA, A. (2008). “Au-delà de l’engagement: la transfiguration du politique par la fiction”. *Tracés. Revue de Sciences Humaines* 11, 85-96. Disponible en línea: <https://doi.org/10.4000/traces.240> [13/09/2022].
- CASTAÑAR, F. (1992). *El compromiso en la novela de la II República*. Madrid: Siglo XXI de España Editores.
- DENIS, B. (2000). *Littérature et engagement. De Pascal à Sartre*. Paris: Éditions du Seuil.
- DENNIS, N. (2006). “Tras las huellas de Díaz Fernández”. En *Prosas*, N. Dennis (ed.), 9-30. Madrid: Fundación Banco Santander.
- DÍAZ FERNÁNDEZ, J. (2006 [1930]). *El nuevo romanticismo. Polémica de arte, política y literatura*, Nigel Dennis (ed.). Madrid: Fundación Banco Santander.
- EVEN-ZOHAR, I. (1990a). “Introduction”. *Poetics Today* 11.I, 1-6.
- ____ (1990b). “Polysystem Theory”. *Poetics Today* 11.I, 9-26.
- ____ (1990c). “The Literary System”. *Poetics Today* 11.I, 27-44.
- FUENTES, V. (1980). *La marcha al pueblo en las letras españolas, 1917-1936*. Madrid: Ediciones de la Torre.
- GIL CASADO, P. (1975). *La novela social española 1920-1971*. Barcelona: Biblioteca Breve.
- GRACIA, J. Y RÓDENAS, D. (2011). *Historia de la literatura española. VII. Derrota y restitución de la modernidad 1939-2010*. Barcelona: Crítica.
- ILLESCAS, R. (2006). “Antonio Sánchez Barbudo y Guillermo de Torre. Una polémica durante la Guerra Civil española”. *Olivar* 8, 291-299.
- JULIÁ, S. (2015). *Historia de las dos Españas*. Barcelona: Taurus.

- MAINGUENEAU, D. (2004). *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*. Paris: Armand Colin.
- RÓDENAS DE MOYA, D. (2013). "Guillermo de Torre o la ética de la crítica literaria". En *Guillermo de Torre. De la aventura al orden*, D. Ródenas de Moya (ed.), 9-79. Madrid: Fundación Banco Santander.
- RÓDENAS DE MOYA, D., ed. (2013). *Guillermo de Torre. De la aventura al orden*. Madrid: Fundación Banco Santander.
- SÁNCHEZ BARBUDO, A. (1937). "La adhesión de los intelectuales a la causa popular". *Hora de España* 7, 70-75.
- SANZ VILLANUEVA, S. (2010). *La novela española durante el franquismo. Itinerarios de la anormalidad*. Madrid: Gredos.
- TOWNSON, N. (2018). "El controvertido camino hacia la modernización: 1914-1936". En *Nueva historia de la España contemporánea (1808-2018)*, J. Álvarez Junco y A. Shubert (eds.), 128-157. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- TORRE, G. DE (1937a). "Literatura individual frente a literatura dirigida". *Sur* 30, 89-104.
- ____ (1937b). "Por un arte integral". *Sur* 37, 52-63.
- ____ (1938). "La revolución espiritual y el movimiento personalista". *Sur* 44, 37-64.
- ____ (1941a). "Poesía y éxodo del llanto". *Sur* 76, 100-106.
- ____ (1941b). "Actitudes poéticas ante la realidad. Una interpretación de Pedro Salinas". *Sur* 82, 58-65.
- ____ (1966 [1951]). *Problemática de la literatura*. Buenos Aires: Losada.
- ____ (1967). *Apollinaire y las teorías del cubismo*. Barcelona: Edhasa.
- VAUTHIER, B. (2021). "A deshora, 1956-1963: 'literatura responsable' y engagement. Seguido del epistolario G. de Torre – J. M. Castellet". En *Poéticas y cánones literarios bajo el franquismo*, F. Larraz y D. Santos Sánchez (eds.), 211-250. Madrid: Iberoamericana / Vervuert.
- VILLANUEVA, D. (1991). "La novela social. Apostillas a un estado de la cuestión". En *El polen de ideas*, D. Villanueva, 248-269. Barcelona: Promociones y Publicaciones Universitarias.



This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International (CC BY-NC-ND).

Fecha de recepción: 15/01/2022

Fecha de aceptación: 15/09/2022