

Nómadas. Critical Journal of Social and Juridical Sciences
ISSN: 1578-6730
nomads@emui.eu
Euro-Mediterranean University Institute
Italia

Carriedo Castro, Pablo
Guerra fría y cultura: un panorama sobre la libertad y el compromiso del escritor en la mitad del siglo XX
Nómadas. Critical Journal of Social and Juridical Sciences, vol. 12, núm. 2, 2005
Euro-Mediterranean University Institute
Roma, Italia

Disponible en: http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=18153295013

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org
Sistema de Información Científica
Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

GUERRA FRÍA Y CULTURA: UN PANORAMA SOBRE LA LIBERTAD Y EL COMPROMISO DEL ESCRITOR EN LA MITAD DEL SIGLO XX

Pablo Carriedo Castro
Universidad de León

Resumen.- El presente trabajo pretende ofrecer un mapa aproximativo de los presupuestos culturales nacidos a raíz de la llamada *Guerra Fría*. La configuración económica y política del mundo en dos bloques enfrentados, provoca en todo el espectro intelectual del planeta una fractura ideológica entre los partidarios de un arte independiente, según proclamaba la *doctrina del fin de las ideologías* y el liberalismo social al uso, y los seguidores de un arte comprometido con su tiempo que participara de la realidad histórica. El objetivo de este trabajo es describir de forma amplia y panorámica la morfología de sus presupuestos más básicos, así cómo la naturaleza de los fenómenos culturales que se desarrollan en la mitad del pasado siglo XX.

1. *Guerra fría*: descolonización e imperialismo

En el año 1944, cerca de cincuenta países, incluida la Unión Soviética, firman en la localidad de New Hampshire en Estados Unidos, los denominados acuerdos de *Breton Woods*. El tratado surge, inicialmente, con el objetivo de prevenir una crisis económica una vez finalice la Guerra Mundial; pero, de hecho, los principios que lo inspiran constituyen la base del sistema financiero actual. Nacen entonces el *Banco Mundial* y el *Fondo Monetario Internacional*, dos de las organizaciones encargadas de regular y administrar los flujos económicos de carácter global, la estabilidad monetaria y, en general, garantizar el funcionamiento de la estructura capitalista. Una de sus funciones históricas fundamentales fue organizar el reparto de las ayudas del *Plan Marshall* en 1947; este programa de préstamo y auxilio fue diseñado para Europa por la administración de gobierno de los Estados Unidos, la única potencia capaz de soportar económicamente una reconstrucción material e industrial de semejante envergadura; hay que tener en cuenta que los Estados Unidos poseían el 80% de las reservas de oro del periodo y producía la mitad de la riqueza del planeta, con lo que su moneda, el dólar, se convirtió en el pivote de la economía mundial y la referencia de valor del resto de divisas.[i] Sin embargo, tal y como explica el profesor Noam Chomsky:

Europa se benefició económicamente, aunque condicionaron sus sociedades internas y su lugar en el orden internacional: un papel subordinado en cuanto al trabajo en la propia Europa y un papel subordinado en el marco global. [...] Los resultados de la planificación y las políticas de la posguerra fueron por lo general satisfactorios, por no decir que espectaculares. El crecimiento de la economía interna y la rápida expansión de las inversiones en el extranjero devengaron enormes beneficios a los inversores estadounidenses. [...] El Plan Marshall sentó las bases para muchas inversiones directas de los Estados Unidos en Europa y preparó el terreno para las empresas transnacionales [...] Por mucho que no esforcemos es difícil pensar qué medidas hubiesen podido impulsar los planificadores de la posguerra cuyos resultados hubiesen sido más ventajosos para el poder privado y estatal de los Estados Unidos. CHOMSKY (1996: 161 y 166-167)

Es entonces cuando comienza la hegemonía histórica de los Estados Unidos de América, un dominio que se va a extender por todos los continentes y que perdura en la actualidad. Sin embargo, la supremacía norteamericana y la estructura económica que la sostiene van a verse amenazas, en el periodo, por la existencia de otro sistema en expansión. Hasta 1946 o 1947, aproximadamente, las relaciones entre la Unión Soviética y el gobierno de Washington, no son hostiles; durante la guerra mundial pueden calificarse incluso de cordiales: en 1943, la revista *Life*, todo un icono del "american way", dedicó uno de sus números monográficos a la Rusia soviética y al ejército rojo, abriéndolo con una paternal fotografía de Stalin sonriendo[ii] e, inicialmente, el *Plan Marshall* incluía las áreas del este europeo y a la propia URSS. Moscú declinó la oferta y planteó la alternativa económica del socialismo al modelo norteamericano. Desde entonces, puede hablarse ya del estallido de la *guerra fría*. Uno de los hechos fundamentales para entender este periodo de la historia reside en la detonación de dos bombas atómicas el 6 y el 9 de agosto de 1945, sobre las ciudades de Hiroshima y Nagasaki

para forzar la capitulación de Japón en la guerra. Esa realidad va a condicionarlo todo; ambas potencias inician el rearme de sus ejércitos para disuadir al contrario de su capacidad de respuesta ante una posible agresión; aparecen entonces bombas de hidrógeno, cabezas nucleares, mísiles de largo alcance, armas químicas, arsenales de destrucción masiva, programas de investigación militar y una escalada de hostilidades con distintos grados de intensidad en periodos alternativos de "distensión" y "enfriamiento". En cualquier caso, y aunque nunca hubo un enfrentamiento directo entre ambas potencias, el riesgo de una guerra nuclear fue una amenaza inquietante y real para la humanidad, cuyo efecto devastador e instantáneo no tendría parecido en toda la historia. De este modo, en 1947, EEUU elabora un proyecto de contención del comunismo conocido como *Doctrina Truman*, curiosamente, dentro del marco de su política de seguridad nacional. El proyecto constituye un ejemplo preclaro del dominio que ejerce el país norteamericano en todas su áreas de influencia; su contenido más básico se fundamenta en la *Teoría del dominó* o la expansión encadenada, según la cual si un país adopta el socialismo todo su entorno terminará por adoptarlo también, con lo cual quedaba legitimado políticamente el discurso de la *autodefensa* para proteger sus inversiones económicas en términos de monopolio y exclusión; de nuevo, para el profesor Chomsky:

El término "seguridad nacional" es tan amplio que incluye la certeza de que en un futuro indefinido ningún adversario potencial (durante la guerra fría, la Unión Soviética) dispondría de los recursos necesarios para amenazar a los Estados Unidos. [...] La proposición de que la política se guía por consideraciones de seguridad nacional es una proposición vacía de contenido e invulnerable, a diferencia de las ideas que, acertadas o erróneas, poseen al menos un contenido identificable, como la tesis de que la política responde al intento de asegurar que las empresas estadounidenses (que indudablemente tienen una gran influencia en la formación de políticas) dispondrán de libertad para maniobrar a placer en la economía internacional. CHOMSKY (1996: 45)

El comunismo -su fantasma ubicuo- proporcionó a la política exterior de los Estados Unidos la posibilidad de intervenir en cualquier punto del planeta para deshacerse de todos aquellos elementos que contrariaran sus intereses. En la Europa occidental, una de sus prioridades fue conseguir el debilitamiento del socialismo organizado, del movimiento obrero y, sobre todo, de los grupos de izquierda que habían formado la resistencia antifascista, muy fortalecidos tras el final de la guerra. La tendencia es un progresivo deterioro de la influencia de las organizaciones comunistas en las distintas sociedades europeas. En 1947, ya constituida la Primera República, el poderoso *Partido Comunista de Italia*, que conservaba todavía un arsenal de más de 70.000 armas entre partisanos y militantes, se divide, apareciendo una tendencia socialdemócrata; el resultado de las elecciones celebradas ese mismo año dio la victoria al partido de la Democracia Cristiana con un 49% de los votos, los comunistas alcanzaron el 31% y el resto fue a parar al bloque de la izquierda moderada; el gobierno resultante tuvo el apoyo incondicional de los Estados Unidos, a condición de prevenir deslizamientos hacia políticas comunistas. Los líderes del socialismo italiano como Gramsci, Enrico Berlinguer o Palmiro Togliatti se ven obligados entonces a replantear su actividad y a buscar alianzas con los sectores católicos progresistas del país, lanzando la propuesta conocida como *El compromiso histórico*.[iii] La situación económica de Francia en 1945 era desastrosa y el país se encontraba al borde del colapso; se desató una verdadera ola de revanchismo y de ejecuciones sumarias a colaboradores y simpatizantes del régimen de ocupación; como dato, la ración de pan por habitante era menor que en 1942. Es también en 1947, cuando el gobierno de unidad de la IV República, reunido en torno a la figura del general De Gaulle, acepta las ayudas del *Plan Marshall*. Se desmantela su importante imperio colonial y se emprenden campañas de nacionalización de los recursos como la banca, la industria de la hulla o el caso de la empresa *Renault* que había colaborado con el nazismo y fue cedida a los sindicatos. Aunque Francia fue el país que mantuvo la mayor distancia con respecto a los Estados Unidos, también desplazan al Partido Comunista del gobierno que llega a ser ilegalizado en 1950, ante el peligro de un crecimiento de la subversión revolucionaria. Según describe Herbert Marcuse en 1965, la situación se encuentra generalizada:

El partido laborista inglés, cuyos líderes compiten con sus oponentes conservadores en promover los intereses nacionales, difícilmente se dedica a apoyar un modesto programa de nacionalización parcial. En Alemania Occidental, que ha proscrito el partido comunista, el partido socialdemócrata, habiendo rechazado oficialmente sus programas marxistas, está

probando convincentemente su respetabilidad. [Todos ellos] dan testimonio de la dirección general de las circunstancias, la adhesión a un programa mínimo que margina la toma revolucionaria del poder y contemporiza con las reglas del juego parlamentario. [...] Si han aceptado trabajar dentro del marco del sistema establecido, no es sólo sobre bases tácticas y como estrategia a corto plazo, sino porque su base social se ha debilitado y se han alterado sus objetivos por la transformación del sistema capitalista [Estos partidos] desempeñan el papel histórico de partidos de la oposición legal "condenados" a no se radicales. Atestiguan la profundidad y la dimensión de la integración capitalista. MARCUSE (2001: 50-51)

En lo que respecta a España, es un tópico ya que la *guerra fría* fue providencial para el franquismo; después del aislamiento y la autarquía, la extrema pobreza y una densa atmósfera de represión y oscurantismo, la aparición de los Estados Unidos y sus dólares –aún con retraso (1953)- vino a significar el milagro que la dictadura estaba esperando; de la nada, surge súbitamente, la colaboración militar, abundantes inversiones estructurales, inyecciones económicas, financiación de proyectos, ayuda tecnológica y, lo más importante, la cobertura política y del respaldo internacional de la mayor potencia de occidente. España va saliendo del subdesarrollo, se moderniza y se integra, tímidamente, en los complejos engranajes comerciales y diplomáticos de Occidente. Resulta contradictorio y sorprendente comprobar cómo una dictadura totalitaria y de origen fascista es acogida en unas condiciones tan favorables por la comunidad internacional, sobre todo, la europea que tuvo que sufrir una guerra de seis años para ver instalada la democracia en sus gobiernos. Una vez que la dictadura recibe el apoyo de los Estados Unidos y el asentimiento de la comunidad occidental, el PCE se replantea sus líneas de acción en su *V Congreso* celebrado en Praga en 1954 donde se produce un relevo generacional, desplazando a las figuras del comunismo "tradicional" y eligiendo una nueva directiva política que va a ser encabezada por Santiago Carrillo. Se impone entonces la llamada *estrategia de reconciliación nacional* o, en términos historiográficos, la superación de *la oposición por origen*; renuncian oficialmente al objetivo revolucionario y buscan el reconocimiento de los derechos civiles, adaptándose tácticamente a las condiciones reales de la nueva sociedad española.[iv]

Latinoamérica es, sin duda, el área geográfica que ejemplifica a la perfección la política de imperio llevada a cabo por los Estados Unidos. Al periodo de crecimiento que experimentan la mayor parte de sus países durante los años 40, le sigue una salvaje colonización económica basada en el intervensionismo militar directo, con el objetivo de garantizar el monopolio de sus multinacionales en la explotación de recursos naturales y minerales en todo el cono sur. Washington se encuentra detrás del lento fin de la revolución social del general Cárdenas en México[v] y del golpe contra el general Perón en Argentina en 1955.[vi] Sin embargo, el procedimiento más habitual fue la instauración de dictaduras oligárquicas sanguinarias que protegieran, aún a costa del crimen y rayando el genocidio, sus intereses económicos. En este periodo, destacan por su brutalidad los regímenes de Leonidas Trujillo en la República Dominicana, el del general González Videla en Chile,[vii] Anastasio "Tacho" Somoza en Nicaragua, René Barrientos en Bolivia, François Duvalier en Haití, Carlos Castillo Armas en Guatemala, los sucesivos gobiernos de Getulio Vargas y Castelo Branco en Brasil o el de Fulgencio Batista en Cuba.[viii] Estados Unidos también intervino de forma generosa en el Medio y Extremo Oriente. Después del triunfo de la Revolución popular china en 1949, la expansión del comunismo en el sureste asiático amenazaba la estabilidad del área construida en torno a la producción japonesa, uno de los principales motores económicos del planeta. De este modo, se intervino en Corea en 1950 y, en 1954, tras la retirada de Francia, enviaron sus primeras tropas a la República de Vietnam e Indochina, iniciando una guerra de quince años.[ix] También financiaron la formación del estado de Israel y lo apoyaron en sus conflictos de 1948, 1955 y en la invasión de Palestina; en 1953, derrocan al parlamento iraní y reponen el régimen del *Sha* de Persia; en 1956, amparan la intervención anglo-francesa contra el gobierno Nasser en Egipto, después de nacionalizar el Canal de Suez;[x] en 1958, promueven un golpe de estado contra el rey Faisal de Irak que es ejecutado por un directorio militar; además de su respaldo a las políticas *apartheid* en Sudáfrica y Rhodesia. Pero el anticomunismo no fue un principio exclusivo de su política exterior; dentro del propio país también se desató una histeria institucional contra cualquier forma de pensamiento progresista. Frente al *Welfare* o *Estado de bienestar* instituido por primera vez en la historia en Gran Bretaña y con distintos márgenes de influencia en los países de su entorno europeo (nacionalización, protección estatal a las empresas, cobertura sanitaria gratuita, ayudas a la vivienda, educación, subsidios al

desempleo), en Estados Unidos, las relaciones entre el *Estado* y el *Individuo*, ya en el periodo de preguerra, estaban condicionadas al poder capital de la iniciativa privada:

Los Estados Unidos tienen una historia laboral extremadamente violenta, poco común en el mundo industrial. Los trabajadores no obtuvieron derechos que tenían los europeos hasta mediados de los años treinta [...] lo que provocó una histeria general entre la comunidad empresarial que creía tener al país controlado. [...] A finales de la segunda guerra mundial, la población estadounidense se había implicado con las corrientes democráticas de todo el mundo. Casi la mitad de la mano de obra pensó que la situación mejoraría si las fábricas eran propiedad del gobierno en lugar de las empresas privadas. Los sindicatos de finales de los años cuarenta reclamaban como derechos de los trabajadores la supervisión de los libros de cuentas, así como la participación en la toma de decisiones de gestión y de control de las fábricas; en otras palabras, intentaban democratizar el sistema, lo que es una idea aterradora para los totalitarios como los líderes empresariales. De manera que tuvo lugar una auténtica batalla, durante los años cincuenta, en gran parte impulsada por el anticomunismo. CHOMSKY (1997: 57-58)

En 1945, el *Departamento de Estado* reactiva el *Comité de actividades antiamericanas* creado en 1938, con el objetivo de detener la expansión de políticas o de ideologías sociales y erradicarlas. En los años 50, en plena *guerra fría*, se desata una verdadera fiebre persecutoria, conocida como *la caza de brujas*, en la que cualquier matiz liberal era considerado potencialmente un peligro soviético. El proyecto estuvo, en gran parte, ideado y dirigido por el senador republicano Joseph McCarthy, bajo cuyo mandato cobró verdaderos grados de fanatismo: en el *Partido Comunista* estadounidense, llegó a haber más infiltrados del FBI que verdaderos militantes, los sindicatos fueron estrechamente vigilados y neutralizados, mientras las investigaciones alcanzaban al propio *Departamento de Estado*, al cuerpo diplomático, la administración de gobierno, banqueros, periodistas, artistas, escritores, profesores y estudiantes, pasando por las organizaciones de derechos civiles, colectivos pacifistas, agrupaciones de raza negra, hasta personal de la propia CIA. En la ya poderosa industria del cine, la persecución fue especialmente implacable y tuvo una gran repercusión mediática; figuras como Gary Cooper, Walt Disney, Elia Kazan o el futuro presidente Ronald Reagan, colaboraron acusando y denunciando públicamente a compañeros o conocidos; en el extremo contrario, nombres como los de Charles Chaplin, Orson Welles, Frank Sinatra, Humphrey Bogart, Laurent Bacall, Marlon Brando, Arthur Miller o Kathreen Hepburn, entre otros, encabezaron listas negras de posibles agentes pro-soviéticos, colaboradores o simpatizantes comunistas; ampliamente, cualquier ideología de progreso considerada por el *Comité*, sencillamente, no "americana" era suficiente para ser sospechosa.[xi]

2. La doctrina de "el fin de las ideologías": especialización y *arte por el arte*

El margen ideológico que ocupa el sistema capitalista de monopolios, está representado por la denominada *doctrina del fin de las ideologías*, la "asepsia ideológica" o la *neutralidad*; se trata de un modelo de pensamiento bastante complejo que encuentra su justificación histórica en la derrota de los fascismos radicales en 1945, en la propia *guerra fría*, convirtiendo cualquier forma de pensamiento social, en cualquier parte del mundo, en "comunismo", así como en la progresión geométrica que experimenta el avance tecnológico y científico en este periodo:

La doctrina del "fin de la ideología", que aflora sobre todo en los Estados Unidos al iniciarse la década del 60, se presenta como una exigencia de la "sociedad industrial"; la organización y dirección racional de semejante sociedad requiere –según ellos- un enfoque científico-técnico de los problemas sociales y, consecuentemente, la liberación de toda ideología. De este modo, la ciencia social, así liberada, se convierte en "ingeniería" o "tecnología social", capaz de resolver los grandes problemas de la sociedad sin el influjo perturbador de la ideología. [...] Las ciencias sociales, al liberarse de la ideología, alcanzan su pleno estatuto científico y –como las ciencias naturales- permiten desarrollar una tecnología basada en ellas. Al mismo tiempo, es justamente el avance de la ciencia y la técnica, lo que lleva a descartar el papel de la ideología en esa sociedad "desarrollada"; la ideología se admite sólo fuera de ella, como propia de países atrasados que, carentes de una ciencia y una técnica avanzadas, tienen que valerse de ideologías en sus proyectos de transformación social. Ahora bien -siguen sosteniendo los

teóricos del "fin de las ideologías"- en la "sociedad industrial", dado su alto nivel científico y técnico, no se necesita ya la ideología, sino pura y simplemente una "tecnología social" capaz de poner en práctica ambiciosos programas de reforma. SÁNCHEZ VÁZQUEZ (1987: 46-47)

La teoría de la *neutralidad* ideológica es de carácter conservador; a grandes rasgos, su propuesta consiste en modelos moderados de transformación social basados en la ciencia y la "objetividad", es decir, modelos cuantitativos planificados, frente a las categorías morales o éticas de carácter cualitativo y espontáneo como, por ejemplo, los procesos revolucionarios o las llamadas *transiciones* democráticas al estilo checoeslovaco o, posteriormente, el chileno. Estados Unidos promueve y desarrolla esta doctrina, en el periodo, por oposición al carácter ideológico del estado soviético; conforma, además, la base de todo un sistema de control de la sociedad y la exporta o la impone desde su situación de dominio y liderazgo, como metrópoli cultural, al resto del mundo.[xii] Su aplicación tuvo notables consecuencias en el desarrollo intelectual de la posguerra y en el mundo de la cultura, especialmente complejas y multiformes en Europa, donde persistía una tradición y un sustrato ideológico fuertemente arraigado, así como grandes áreas de influencia del pensamiento marxista. En lo que a los artistas se refiere, hay que destacar el importante papel que desempeñó la *Agencia Central de Inteligencia* -la CIA- organizando y financiando, en nombre del gobierno de los Estados Unidos,[xiii] una gran cantidad de actividades de propaganda anticomunista en el viejo continente. Entre sus maniobras se encontraban buscar el descrédito de intelectuales significados de la izquierda y de las plataformas de actividades relacionadas con el marxismo; la captación de "desengañados"; confección de campañas de contra-información cultural que incluían la celebración de congresos, publicación de revistas y periódicos, promoción de editoriales y premios, conciertos, espectáculos, exposiciones y encuentros, lanzando una idea nueva de la cultura basada en la "libertad del escritor" y la *neutralidad* ideológica. La piedra angular del proyecto fue el denominado *Congreso por la Libertad Cultural*, una poderosa institución, nacida en 1950 que llegó a contar con oficinas en más de treinta y cinco países y que tuvo carácter permanente hasta 1967. Entre sus actividades más destacadas se encuentran la celebración de dos congresos a gran escala, uno en Berlín durante la inmediata posguerra y otro en Milán en 1955, donde se habló por primera vez del "fin de las ideologías" en el arte; en la sesión de clausura del congreso se dio lectura a un manifiesto programático –y político- titulado "Manifiesto por la libertad" en el que se expresaban con las siguientes palabras:

La libertad intelectual es uno de los derechos inalienables del hombre... Esta libertad se define fundamentalmente por su derecho a mantener y expresar las propias opiniones y, en particular, opiniones que difieran de las de sus gobernantes. Privado del derecho a decir «no» el hombre se convierte en esclavo... Ninguna raza, nación, clase o religión puede reclamar para sí el exclusivo derecho de representar la idea de libertad, ni el derecho a negar la libertad de otros grupos o credos en nombre de ningún ideal u objetivo supremo. Pensamos que la contribución histórica de toda sociedad hay que juzgarla por la amplitud y la cualidad de la libertad de la que gozan en realidad sus miembros... Los medios de coerción [de la libertad] en los estados totalitarios, [soviéticos, se entiende] sobrepasan con mucho los de todas las anteriores tiranías de la historia de la humanidad. STONOR SAUNDERS (2002: 105)

El debate sobre "la libertad intelectual" o "la libertad del escritor" se convirtió uno de los más polémicos y extendidos durante la *guerra fría* en el mundo del arte, pero no puede hablarse en ningún caso de un debate nuevo; se trata más bien de una de las controversias más recurrentes de la historia de la literatura, repetida en diferentes épocas y bajo distintos rótulos, oponiendo nociones como el clásico *arte por el arte*, el *arte puro*, el *arte formalista* o *simbolista*, frente a una idea genérica y en un alto grado imprecisa de *el arte comprometido*. Desde un punto de vista histórico, el *purismo* es un modelo asociado paradigmáticamente a la burguesía, cuyo principio fundamental es considerar el arte como un modo de evasión; los elementos considerados tradicionalmente "externos" a la obra literaria como la historia, la vida cotidiana, la economía, la política o el trabajo quedan excluidos de lo "verdaderamente" estético, constituido por materiales universalmente válidos, agrupados en torno al concepto genérico de *La Belleza*. Sin embargo, en el origen histórico del *arte por el arte*, en torno a la mitad del siglo XIX, se ha apreciado una función social de la expresión *pura* asentada sobre la dialéctica *reacción - progreso*; para Alfonso Sastre: "Su proclamada libertad era una forma, por cierto muy comprometida, de intervenir en un proceso y catalizar una crisis que habría de beneficiar, secundariamente, el desarrollo. El arte por el arte es una superación del moralismo burgués; he

aquí, creo, una clave para cualquier toma de posición frente o contra este principio".[xiv] Para este estudio, lo más relevante es poder hablar del *arte por el arte* en un sentido histórico y evolutivo; desde estos presupuestos, en el periodo de la *guerra fría*, el modelo de *arte puro*, se actualiza en el concepto de *trabajo especializado* o *especialización*, estrechamente relacionado con la ideología de la *neutralidad*. Los elementos que envuelven toda esta problemática tienen que ver con la división genérica del trabajo en las modernas sociedades industriales; se distingue entre *trabajo manual*, propio del obrero y asociado a la fábrica o el campo, y el *trabajo intelectual*, propio del artista o del escritor y, en general, asociado al pensamiento. Gran parte del rol social atribuido tradicionalmente a los intelectuales –su especialización-, se deriva de una posición privilegiada, en la que la aplicación de categorías y conceptos económicos como producción, rentabilidad, rendimiento, salario, consumo, plusvalía o alienación desbordan la cuantificación de su trabajo; es decir, el carácter *no productivo* de la actividad intelectual crea una ilusión de independencia; tal y como señala César Vallejo:

En el sistema capitalista de producción económica, resulta muy difícil determinar y medir en el obrero intelectual, su función social de cooperación humana –de rendimiento en términos económicos-. En el obrero manual, el trabajo es, por naturaleza, claro y apreciable en cifras concretas. El esfuerzo es aquí susceptible de ser medido y estimado con rigurosa exactitud. [Pero] la forma subjetiva del trabajo intelectual escapa, al menos por ahora, al *time study man* y a todos sus diagramas y cronómetros [...] ni siquiera es posible atenerse al volumen o alcance objetivo del trabajo, de un libro de versos, por ejemplo. Para establecer el valor económico de este libro, hay que tener en cuenta una serie de factores inextricables: el prestigio del autor, el grado de su influencia pública, el momento social en que viene la obra, su filiación política, moral y estética y el valor intelectual intrínseco del libro. Ya sólo para determinar este valor intelectual intrínseco, independientemente de los otros mencionados, se necesita un índice infinito y cambiante de otros tantos datos y elementos importantes de estimación económica y social. VALLEJO (1978: 63-64)

De este modo, el prototipo de artista especializado responde al concepto vago y ambiguo de un profesional especializado en *La Belleza* que se relaciona técnicamente (tecnológicamente) con su obra de una forma circular y completa, reducido a "una partícula de actividad que casi se corresponde, en el trabajo manual, con el movimiento elemental que recordamos en el Charlot de «Los tiempos modernos»"; la "libertad" del arte consiste en preservar su autonomía (su independencia, su "objetividad", su esencia) frente a la realidad contaminante y, a menudo, desagradable: la utilización de materiales y de recursos históricos, la integración de ideologías "degrada", "simplifica" o "deforma" lo verdaderamente estético: *la belleza pura*. En palabras de Alfonso Sastre: "Se considera la literatura separada de la evolución total de la Sociedad o unida a ella por categorías abstractas". Uno de los reflejos analíticos de la doctrina se concreta en la aparición de corrientes de análisis como la *Estilística* (Benedetto Croce, Karl Vossler, Dámaso Alonso) la *Nueva Crítica* de la Escuela de Chicago, algunas vertientes del *Estructuralismo* literario (Roman Jakobson, Jurij Tynianov, los glosemáticos), la *Semiótica* (Lotman, Greimas, los pragmáticos) o la *Fenomenología*, todas ellas basadas en el *principio de inmanencia* del arte y la autonomía del texto, muy deudoras de las teorías y presupuestos del formalismo ruso clásico.[xv]

3. Morfología del arte comprometido

En el extremo contrario del *arte por el arte* (de la especialización profesional), se sitúa el concepto de *arte comprometido*. Una breve aproximación a la esfera del compromiso durante este periodo, revela dos aspectos destacados. El primero de ellos se concreta en la influencia que ejerce el pensamiento marxista -la filosofía política que subyace a los modernos movimientos de la izquierda- en todo el espectro intelectual del planeta, un influjo que proviene históricamente de los años de la preguerra y que se mantiene sólido y activo en este periodo. El segundo aspecto relevante es de tipo geopolítico; es decir, la categoría de *compromiso*, adopta formas y contenidos distintos en función de los lugares donde se instala; el desarrollo económico, las características sociales y políticas, el grado de evolución institucional, el estado de la lucha de clases y sus peculiaridades (históricas, culturales, raciales, religiosas) son rasgos variables en cada área y determinan, en cada caso, los matices, el carácter y la misma necesidad del compromiso. El panorama es muy complejo y presenta aristas que no es posible

analizar con detalle en su totalidad; sin embargo, existe una división genérica y amplia que facilita la descripción de los movimientos literarios en relación al contexto histórico en el que se inscriben. El concepto de compromiso presenta dos morfologías claramente distintas: por un lado, la vigente en los países y las literaturas de la órbita soviética (Europa del este, la propia URSS y China) y, por otro, las literaturas de los países subdesarrollados o integrados en el área de influencia económica y cultural de la metrópoli norteamericana (Latinoamérica y Europa Occidental). Un estudio interesante de carácter genérico sobre las aportaciones de los países socialistas a la historia de la estética es el artículo de Alfonso Sastre "Literatura y Revolución: problemas y perspectivas. Sobre la crítica «política» de la literatura y el arte", incluido en su libro *La Revolución y la crítica de la cultura*. SASTRE (1995). Su análisis recoge la dirección general de la cultura y la creación artística en tres de los países socialistas más representativos: la Unión Soviética, Cuba y China, respectivamente. Para este estudio lo más interesante de su investigación es poner de relieve diferentes percepciones estéticas dentro de una misma idea utilitaria del arte; para profundizar es necesaria su consulta.

3.1. El mundo soviético y el *realismo-socialista*

El desarrollo de la cultura en la Unión Soviética también se encuentra estrechamente relacionado con su evolución histórica. Con la revolución de 1917, por primera vez, se formaba un estado socialista; según palabras de la época, la Unión Soviética representaba la posibilidad real de una Nueva Sociedad sin diferencias de clase y la posibilidad de un Hombre Nuevo liberado, en una época, además, en que las condiciones materiales de vida para la mayoría de la población en todo el mundo resultaban espeluznantes. El *Partido Comunista* y los *soviets* constituyeron la columna vertebral de una compleja transformación social, económica, jurídica, institucional y política situada claramente bajo el signo del internacionalismo marxista ("Proletarios de todo el mundo, unios") y apoyada sobre principios de altura como *Libertad*, *Igualdad*, *Justicia*, *Democracia* o *Pueblo*. Esperanza para unos, amenaza para otros, todo el planeta ponía sus ojos en el proceso que se había iniciado en Rusia, entre ellos, los intelectuales; la Unión Soviética constituyó, en rigor, la vanguardia europea de la literatura comprometida y se convirtió en un referente y un estímulo para todos ellos. En España, durante los años 30, se creo una *Asociación de amigos de la Unión Soviética* integrada por figuras como Federico García Lorca, Rafael Alberti, Emilio Prados, Luis Cernuda, Miguel Hernández, Pedro Garfias, Juan Rejano, Max Aub, José Moreno Villa, César Vallejo, Nicolás Guillén o Pablo Neruda que completaban una nutrida lista de escritores europeos fascinados o simpatizantes de la revolución como Tristán Tzara, Ilya Ehrenburg, Bertorl Brecht, André Gide, André Breton, Louis Aragon, Paul Eluard, André Malraux, Vladimir Maiakowski, incluso George Orwell. La política cultural de la Unión Soviética en su primera etapa no deja ningún lugar a la duda; son célebres los escritos de Vladimir Ilich Ulianov "Lenin": "¡Abajo los literatos apolíticos! ¡Abajo los literatos superhombres! La literatura debe ser una parte de la causa proletaria, debe ser rueda y tornillo de un solo y gran mecanismo, puesto en movimiento por toda la vanguardia consciente de la clase obrera"; los de Yuri Plejanov: "La teoría utilitaria del arte lo mismo se amolda al criterio conservador que al revolucionario [...] ¿Qué demuestra todo esto? Demuestra precisamente que el valor de una obra artística se determina principalmente por el valor específico de su contenido"; y, muy especialmente, los de León Trotsky, un crítico brillante y sutil que, en su polémica con los formalistas de 1924, explicaba claramente:

Las querellas sobre el "arte puro" y sobre el arte dirigido eran propias de los liberales y los populistas. No son dignas de nosotros. La dialéctica está por encima; para ella, desde el punto de vista del proceso histórico objetivo, el arte es siempre un servidor social históricamente utilitario. [...] La creación artística es una alteración, una deformación, una transformación de la realidad según las particulares leyes del arte. Por fantástico que el arte pueda ser, no dispone de ningún otro material que el que le proporciona el mundo de tres dimensiones en que vivimos y el mundo más estrecho de la sociedad de clases. Aún cuando el artista creara el cielo y el infierno, sus fantasmagorías transforman simplemente la experiencia de su propia vida, en la que incluso figura la del alquiler no pagado a su patrona. [...] Es falso decir que para nosotros sólo es nuevo y revolucionario un arte que habla al obrero; en cuanto a pretender que nosotros exigimos de los poetas que describan exclusivamente chimeneas de fábrica o una insurrección contra el capital, es absurdo. [Sin embargo] Es completamente exacto que en ningún caso se puede uno guiar por los principios del marxismo para juzgar, rechazar o aceptar una obra de

arte. Una obra de arte debe ser juzgada según sus propias leyes, es decir, según las leyes del arte. TROTSKY (1979: 138 y 140)

El movimiento literario que acompaña a la Revolución de 1917 es el *realismo*, que se manifiesta en su literatura con varias décadas de adelanto con respecto al resto de Europa; tal y como señala Darío Villanueva, "el realismo es, a no dudar, la base de la estética marxista [...] La obra de arte siempre dará, por fuerza, una sección o fragmento de la realidad, pero su propósito último ha de ser el de que dicha sección no aparezca desgajada de la totalidad de la vida social".[xvi] La variante que se instala en la Unión Soviética se dio en llamar *realismo-socialista* y cuenta con peculiaridades que no es posible valorar, en su propia lengua, en este estudio. En palabras del propio Trotsky: "Cada escuela realista exige una definición literaria y social distinta, una estima literaria y social distinta. ¿Qué tienen en común? Un interés concreto nada despreciable por todo cuanto concierne al mundo, a la vida tal cual es". Tras la muerte de Lenin, le sucede en el poder Joseph Stalin. Superando la problemática interna que lo condujo hasta el soviet supremo, puede afirmarse que durante su mandato, el sistema socialista en Rusia derivó en un modelo burocrático, muy cercano al fascismo social en objetivos, métodos y represión. Los notables logros de sus grandes programas económicos conocidos como *Planes Quinquenales*, fueron sustituidos por colectivizaciones masivas e impuestas y una economía intensiva orientada a competir con el capitalismo. Aunque la URSS siempre mantuvo su posición de referencia entre los partidos comunistas de todo el mundo, una de las reformas decisivas que caracterizan al estalinismo fue la política de aislamiento nacional, la renuncia a la expansión política del socialismo, cuyo paradigma fue el apoyo soviético a la contrarrevolución en Mayo de 1937 durante la Guerra Civil española. El periodo estalinista constituye un capítulo dramático y sanguinario de la historia de la humanidad, caracterizado por una política de represión sin precedentes conocida como *las grandes purgas*, cuando el directorio soviético exterminó, literalmente, a toda su oposición: cristianos, liberales, socialdemócratas, socialistas, bujarinistas, trotskistas (asesinado su líder en México en 1940) que fueron obligados al exilio o enviados a una muerte segura en los *gulags* siberianos, donde también terminaron sus días muchos intelectuales y artistas disidentes. En medio del periodo estalinista, se abre un paréntesis por la guerra mundial; primero por el inquietante pacto germano-soviético de no agresión y después por el propio enfrentamiento armado:

Durante los años trágicos de la guerra la *intelligentsia* soviética había soñado con una mayor libertad cultural, con una relajación de la vigilancia. Mientras duró la lucha es cierto que las autoridades llevaron adelante una política cultural de mayor liberalismo; al científico, pintor, escritor o compositor que aportó su contribución al esfuerzo bélico, usualmente le fueron pasadas por alto tanto previas desviaciones ideológicas como sus "debilidades doctrinales" del momento. Millones de soldados rusos, por otra parte, se veían expuestos a las influencias occidentales a medida que el Ejército Rojo avanzaba por Europa. [...] Muchos rusos creían que las autoridades, en reconocimiento de esto, y de su mayor fortaleza y confianza, no insistirían en una vuelta a las duras fórmulas de control del pensamiento que estuvieron en vigor desde la subida de Stalin al poder. LAQUEUR (1974: 354)

Pero la realidad fue exactamente la contraria. Con el estallido de la guerra fría la situación incluso se agrava. Con respecto a la cultura, merece destacarse el desmantelamiento de las llamadas *Brigadas de choque de la cultura*, un proyecto de los años 20 destinado fundamentalmente a la alfabetización y donde se habían desarrollado avances dentro del *arte socialista* o *prolekult*, motivando la participación activa y cómplice del pueblo y los intelectuales. En su lugar, se dispusieron programas educativos para cuadros de alta formación. El arte se militarizó; se crearon los denominados "frentes" de ciencias, cine, música o literatura, con un fuerte carácter mecánico y un *Departamento de escritores* destinado a controlarlos y vigilarlos. Una inflexión en la cultura del mundo soviético fue la celebración en 1946 del *Primer Congreso de escritores*, dirigido por Andrei Zdhanov, miembro del buró político de Stalin. Allí, se puso fin a cualquier intento de experimentación artística que se situara fuera del marco de una durísima doctrina. El *realismo-socialista* se convirtió en un dogma incuestionable; la realidad debía de ser presentada siempre y sin excepción alguna, bajo un desarrollo revolucionario, elevando el desarrollismo, la atmósfera industrial y mecánica, así como el desmesurado humanismo soviético a una categoría de absoluta perfección.[xvii] El escritor Jorge Semprún valora el sistema de creación establecido en la Rusia estalinista con las siguientes palabras:

Existe el establecimiento de cierto número de reglas rígidas que definen, de una vez y para siempre, el contenido del "realismo socialista". La menor discordancia será tratada bien como supervivencia del pasado burgués, o bien como reflejo de la influencia burguesa exterior. En el dominio de la literatura ello condujo a la detención de toda investigación –inmediatamente calificada de formalismo-, de todo intercambio dialéctico con el mundo exterior. La cultura socialista –al nivel de las artes y las letras- se veía encerrada en los límites de la estrechez nacional [donde] existe la supresión de todo debate cultural, de toda posibilidad de confrontación, de toda lucha ideológica. En resumen, lo contrario del marxismo y lo contrario de la literatura que necesita de todo eso para poder vivir. SEMPRÚN en SARTRE (1970: 39)

De este modo, una vez estalla la *guerra fría*, el *realismo* soviético, a expensas de los Estados Unidos, quiso definir y liderar toda la literatura ideológicamente crítica de Europa, haciendo del compromiso algo constrictivo e impuesto. Desde entonces, el *arte por el arte* y el *realismo* soviético se oponen de forma dialéctica, es decir, se implican y se excluyen mutuamente; la competitividad en la que entraron las dos potencias, además de la carrera armamentística y la económica, tuvo reflejos en la investigación espacial, en el deporte y, por supuesto, en la cultura; desde un punto de vista histórico, sus movimientos literarios específicos no pueden entenderse de forma asilada, sino únicamente dentro de las dimensiones del enfrentamiento que mantienen. Aunque la situación dentro de la URSS resulta ciertamente aterradora, no dejan de resultar llamativas las muestras de cercanía o simpatía -cuando no adhesiones manifiestas- de notables escritores e intelectuales de todo el mundo, hacia los presupuestos políticos de la Unión Soviética y, fundamentalmente, al socialismo como una alternativa al sistema del capital. Por ejemplo, el físico alemán Albert Einstein en un artículo de 1949 para el *Monthly Rewiew* de Nueva York escribía:

No debemos sobrestimar la ciencia y los métodos científicos cuando se trata de problemas humanos; y no debemos asumir que los expertos son los únicos que tienen derecho a expresarse en las cuestiones que afectan a la organización de la sociedad. [...] Estoy convencido de que hay solamente un camino para eliminar estos graves males [pobreza, educación, alienación, competitividad]: el establecimiento de una economía socialista, acompañado por un sistema educativo orientado hacia metas sociales. En una economía así, los medios de producción son poseídos por la sociedad y utilizados de una forma planificada. Una economía planificada que ajuste la producción a las necesidades de la comunidad. http://www.marxists.org

Un paso más allá, también el dramaturgo alemán Bertolt Brecht en los años 50 expresaba sus inclinaciones en los siguientes términos: "Las gentes pobres y los artistas están a favor de los rusos, pues los rusos están a favor de la pobreza y a favor del arte; los americanos, sin embargo, están en contra del arte ya a favor del lucro. Los yerros de los rusos son yerros de amigos, los yerros de los americanos son yerros de enemigos". Finalmente, el poeta chileno Pablo Neruda, en una entrevista concedida en 1971 al diario *Marcha* de Montevideo tras recibir el Premio Nobel, preguntado por su adhesión a la línea comunista soviética, explicaba:

Si usted entiende la Revolución francesa, su papel en el mundo [...] entenderá por qué nuestra adhesión a la Francia republicana era una adhesión a la conciencia del Nuevo Mundo que se estaba formando. Es la misma idea que inspira mis relaciones con la URSS. No es la línea, es un proceso intelectual lo que me guía, la huella de una conciencia revolucionaria en una época. La URSS fue el primer país que realizó una revolución socialista. Puede haber muchas cosas que no se hayan logrado. Pero, tal y como Francia cometió errores inmensos, la URSS también sentó las bases de una gran era política. Y me mantengo fiel a este país. Me mantengo fiel a su existencia, porque no me puedo permitir el capricho de tener discrepancias. Para mí lo fundamental es la existencia de la URSS. [Cuando Jruchov reveló públicamente los crímenes de Stalin] me produjo un gran impacto. Sobre todo saber que todo eso existía y que yo no lo sabía aunque estuve varias veces en la URSS. A pesar de todo, la URSS se atrevió a mostrar al mundo lo que otros hubieran ocultado. NERUDA (2003- V: 1203)

3.2. La literatura comprometida en Europa occidental: el *realismo crítico*

En cualquier caso, aunque lleguen a tocarse o implicarse en algún momento, la noción de compromiso en el arte, la ideología marxista y la simpatía por la Unión Soviética transcurren por caminos separados y conforman vías distintas para valorar, en conjunto y de manera aproximada, toda una situación histórica. El hecho es que, fuera del telón de acero, la literatura comprometida presenta otra morfología distinta. Después del estallido existencial de la inmediata posguerra, se va asentando una corriente realista. El estudio *Anatomía del realismo* de Alfonso Sastre, es un de los trabajos de referencia, dentro de la crítica hispánica, sobre el tema. Desde la salida en 1958 de su artículo "Arte como construcción" publicado en la revista *Acento cultural*, el dramaturgo madrileño se convierte en uno de los críticos más sutiles e inteligentes de los nuevos caminos de la creación, recogiendo en 1965 en ese volumen sucesivas aproximaciones y descripciones teóricas del movimiento realista y ofreciendo uno de sus mapas más completos. Inicialmente, el problema del *realismo* incorpora, ya en sí, toda la complejidad de la relación entre el arte y la vida; cualquier movimiento artístico se explica desde un conjunto de procesos psicológicos, existenciales, biográficos, históricos, sociales, políticos o económicos que se inician necesariamente desde una realidad concreta que supone el punto de partida hacia cualquier posible abstracción; esta realidad (material o existencial) es primero seleccionada por el autor y, después, *transformada estéticamente* en la obra de arte, en el caso de la poesía, mediante el lenguaje y sus recursos. En este proceso universal, lo que define históricamente el concepto de *realismo* es sobre todo su relatividad:

El concepto de realismo será distinto según las concepciones del mundo y dependerá también del concepto que tengamos de la operación artística. Así, la obra que para unos es realista, para otros no lo es. Observado liberalmente el panorama, puede hablarse de "formas del realismo" en un sentido histórico: la obra que hoy es realista, mañana puede dejar de serlo; y también en el sentido de que son observables distintos grados de realismo, según la aproximación de la obra a los niveles profundos del desarrollo de lo real tanto en el sentido histórico como en el orden existencial. SASTRE (1965: 75).

Por ejemplo, obras literarias realistas de mediados del siglo XIX –paradigmática dentro de la corriente- (Dickens, Zola, Pérez Galdós), no pueden ser consideradas, en su sentido más estricto y más allá del rótulo, "realistas" a mediados del siglo XX. Desde estos presupuestos, el *realismo* puede definirse como un movimiento progresivo que cuenta con manifestaciones variables y cambiantes en el tiempo (históricamente) y en el espacio (geográfica y lingüísticamente). La relatividad del *realismo* se deriva de las propias variaciones de la realidad. Entre distintas épocas y distintos lugares, median procesos sociales, desarrollos tecnológicos, crisis económicas e ideológicas, evoluciones de las formas de vida y pensamiento, guerras e, incluso, revoluciones que motivan cambios profundos tanto en la propia realidad objetiva (material o social), como en el modo de percibirla históricamente (psicológica o existencial). Las formas del *realismo*, los mecanismos y recursos que lo definen son también relativos y variables; es decir, su técnica, debe ser capaz, en cada época y en cada lugar, de absorber los sucesivos cambios históricos de la realidad y desarrollar texturas, ritmos lingüísticos, disposiciones narrativas y procedimientos de transformación que puedan reflejarlos estéticamente. De este modo, la expresión inicial y más profunda del movimiento realista guarda relación con la teoría del conocimiento; cómo a través de nuestros sentidos, sensaciones, razonamientos o percepciones, procesamos las evidencias de la realidad y las comprendemos. En este sentido, uno de los conceptos más interesantes propuestos por Alfonso Sastre, es la existencia de distintos *grados* en la percepción de la realidad "y en consecuencia de distintos grados en el *realismo*, según los distintos niveles alcanzados de penetración en la profundidad de los real", cuyo fondo, el *grado* más alto o profundo en la percepción de la realidad, es para Sastre el nivel dialéctico, el equilibrio entre todos los factores que ordenan o caracterizan una creación artística: desde las formas y contenidos, la ideología, el tono -pesimismo (tragedia) u optimismo (esperanza)-, el significado social, la trascendencia interior o el impacto emocional. Todos estos aspectos se vinculan dialécticamente dentro de las coordenadas y los parámetros donde la obra es concebida y formulada por el autor, pero también en el momento en el que es percibida por el destinatario o lector; es decir, el grado de *realismo* puede variar, incluso, dentro de una misma obra de arte, en función de la combinación de todos estos factores (su caducidad o su perdurabilidad), en los que reside la capacidad potencial de una obra literaria para representar histórica y universalmente la realidad que ha seleccionado. El crítico húngaro George Lucáks expresa la dialéctica temporal del arte, en los siguientes términos:

Es un hecho universalmente reconocido que esos efectos del arte tienen como base la elevación del individuo que lo disfruta desde la limitación de lo meramente subjetivo a la particularidad; éste es su momento decisivo. El individuo vive realidades que le serían de otro modo inaccesibles en la abundancia en las que se las ofrece la obra; sus ideas sobre el hombre, sobre sus reales posibilidades en el bien y en el mal, experimentan una amplificación insospechada; mundos ajenos espacio-temporalmente, histórica, clasísticamente, se le revelan en la interna dialéctica de fuerzas en las que ve, sin duda, algo ajeno, pero al mismo tiempo algo que puede ponerse en relación real con su propio curso vital, con su propia interioridad. LUKÁCS (1965*:* 309).

En poesía, el *realismo*, tal y como lo conocemos modernamente, se asienta en Europa después de la Segunda Guerra Mundial.[xviii] Entre los fenómenos que motivan el movimiento, se encuentran las crisis desatadas por las posguerras mundiales y la atención estética urgente hacia los problemas humanos que han generado; también la crisis de la liberación colonial; el nacimiento de nuevos modelos económicos, sociales y políticos y el progreso del crecimiento científico desarrollado desde 1945. Las diferencias básicas que se establecen entre la tradición simbolista que había dominado el panorama del arte desde el siglo XVIII y el nuevo paradigma del *realismo* en toda Europa, para el profesor Josep María Castellet, se sintetizan en cuatro aspectos. Desde 1930, cambia la relación del artista con la sociedad; el debilitamiento de la clase burguesa hace visible una oposición entre las concepciones del llamado *arte por el arte* (que en España se materializa en la idea de la *poesía pura* defendida por Juan ramón Jiménez) y un *arte comprometido*, crítico con la base social en la que se desenvuelve. De esta nueva relación, surge un nuevo planteamiento del trabajo artístico; este cambio tiene que ver con la división del trabajo, reordenando la dinámica tradicional establecida, entre otros, por Carlos Marx entre *trabajo manual* y *trabajo intelectual*. En general, el acomodo de la posición social del artista al nuevo orden, afecta al poeta integrándolo en el devenir histórico común con el resto de los hombres; la idea romántica del escritor privilegiado e iluminado, como un artista mágico, se abandona progresivamente hasta alcanzar una situación de igualdad social con sus contemporáneos. Así, la experiencia poética deja de ser válida por sí misma, pasando de una dimensión mítico-simbólica en la que autor y obra se relacionan de forma circular y completa, a otra histórico-narrativa, en que la poesía sólo es válida en cuanto que manifestación estética de una experiencia "real" y personal, anclada al tiempo y a sus problemas humanos. Finalmente, todos estos cambios culminan en el desarrollo de una nueva expresión poética que sustituye la musicalidad y la sugestión sensual, caracterizada por el hermetismo y el elitismo, en favor de un lenguaje que acentúa la función comunicativa, motivando, en palabras de Castellet, un significado real e, históricamente, más inmediato y asequible. Sin embargo, la evolución hacia el *realismo*, es decir, el proceso de integración de todos estos cambios, es muy variable según las diferentes literaturas nacionales en las que se instale. En el mundo anglosajón, sus orígenes estuvieron muy ligados al proceso económico desencadenado por la crisis de 1929 que afectó de una forma muy especial a Gran Bretaña, periodo en el que ya se había iniciado el declive del simbolismo poético y las primeras formas realistas, definitivamente asentadas tras la Guerra Mundial. Estos acontecimientos propician el nacimiento de una nueva sensibilidad en la poesía de lengua inglesa, con tendencias muy acentuadas hacia lo narrativo y lo social, presentes en escritores como Stephen Spender o W.H. Auden. La poesía francesa parte en su trayectoria hacia el *realismo* desde una fuerte herencia de los movimientos de vanguardia y en especial del surrealismo que ya durante los años 30 experimenta una fuerte permeabilidad hacia los problemas históricos. Algunos de sus máximos representantes como André Bretón o Louis Aragon habían creado revistas durante los años 20 como *Le surrealisme au service de la révolucion* o *La révolucion Surrealiste* ajustando el enfoque ideológico del movimiento; para Cano Ballesta en Francia esto "ayudó a plantearse ciertos problemas que eran un producto del mundo en crisis de los años 30"; entre todos ellos merecen destacarse el desarrollo de una fobia a la Belleza -en el sentido de virtud estética-, la concepción de la poesía como una obra de la colectividad y, sobre todo, una fuerte politización de la creación artística. Este último aspecto desatará fuertes diferencias entre los partidarios de un arte puramente socialista, tal y como preconizaba el ideario soviético, y los seguidores de una poesía autónoma y libre. La poesía francesa terminará por adaptarse a formas de expresión realista de carácter histórico y humano encontrando uno de sus mayores exponentes en la obra de Paul Eluard. En Portugal, tal y como señala Ángel Crespo, el *realismo* se introduce en los años 50 tras una superación del movimiento modernista organizado en torno a la revista *Orpheu*; las orientaciones poéticas

consistieron en una ruptura moderada encabezada por la revista *Presença* –el *presencismo*- y otra radical llevada a cabo desde los presupuestos del *neorrealismo* y la llamada *poesía experimental*:

Cualesquiera que sean las interpretaciones teóricas de la poesía de estos últimos años un orden de hechos parece subyacente: el orden vigente no servía [se refiere al estado poético de la situación]; el orden nuevo no era totalmente viable e iba siendo sucesivamente aplazado por la imposición de la fuerza del fascismo. Quedaba pues una única salida para la prosecución del proyecto creativo de la Poesía Portuguesa: la oposición y la destrucción del discurso impuesto por la autoridad y sostenido por el régimen. Primero se produjo la oposición, realizada por el neorrealismo [...] habiendo surgido después la destrucción que llegó a su clímax en la década de los 60 con *Poesía experimental* y con *Poesía 61* que, cada uno a su modo, determinaron toda la renovación del discurso poético portugués hasta nuestros días. MELO E CASTRO en CRESPO (1981-II: 24-25).

En todas las lenguas peninsulares del estado español, la evolución hacia el *realismo* se ve directamente afectada y aún obstaculizada por la presión política y social de la dictadura franquista. La política lingüística del régimen fue siempre identificar al estado con una única lengua, reprimiendo cualquier manifestación en hablas minoritarias no castellanas. Aunque en los años 50, el régimen suavizó la persecución contra ellas y se llevaron a cabo encuentros y rescates de literaturas "periféricas", el desgarro del exilio y el oscurantismo al que fueron sometidas en el interior será irreparable. Así, el grueso de la creación en lengua gallega tras la Guerra Civil tuvo que desarrollarse en Hispanoamérica; la poesía escrita en el interior quedó reducida a las variantes ruralistas y costumbristas del *neotrovadorismo*, evolucionando de forma muy lenta hacia una mirada introspectiva de carácter existencial tendente a la *humanización*, un aspecto muy definido en toda su poesía. El modelo realista gallego se asienta sobre un carácter muy oral, combinando el enfoque comprometido e innovador, con actualizaciones estéticas de su rica tradición. La recuperación de la literatura gallega es lenta y será en los años 50 cuando comiencen a aparecer plataformas como la editorial *Galaxia* que cubran su verdadera demanda social; por ejemplo, la obra *Longa noite de pedra* de Celso Emilio Ferreiro, publicada íntegra en gallego en 1962, supone una inflexión que llega a vender la asombrosa cifra de 25.000 ejemplares en un año. La poesía y la literatura vasca tras la guerra entrarán en lo que se ha denominado *la época de las catacumbas*; será una lengua especialmente perseguida que consigue sobrevivir en unas condiciones muy adversas sólo en ambientes familiares o en conventos y que durante la dictadura nunca es posible expresar en público; la tendencia literaria desde los años 50 es una progresiva politización. La lengua catalana supo mantener en los difíciles años de la inmediata posguerra, al menos, una presencia críptica que se desenvolvía en la clandestinidad mediante suscripciones a revistas privadas que burlaban como podían la censura; en cualquier caso, sus manifestaciones fueron igualmente reprimidas y perseguidas, erradicadas del mundo intelectual y cultural del estado. Los autores más significativos que dirigen el camino hacia el *realismo* poético son, en primer lugar, Carles Riba, un autor simbolista que inicia el cambio de la actitud poética en la lengua catalana y, fundamentalmente, Salvat-Papasseit, el introductor definitivo de la corriente;[xix] de su obra son herederos directos autores como Salvador Espriu, Pere Quart o Gabriel Ferraté, pero, también, los poetas catalanes que escriben en castellano como los integrantes de la llamada *Escuela de Barcelona*, formada por Carlos Barral, Jaime Costafreda, Jaime Gil de Biedma o José Agustín Goytisolo.

La evolución hacia el *realismo* en la poesía escrita en lengua castellana presenta una gran complejidad en sus manifestaciones de posguerra. Hasta los años 50, la creación se había desenvuelto entre dos paradigmas muy diferenciados y hasta cierto punto antagónicos concretados en el manierismo clasicista, asociado a una visión complaciente y evasiva del mundo, más o menos identificable con la *estética del triunfo*, y un modelo anti-formalista caracterizado, ampliamente, por su *inconformismo*. Esta actitud se manifestaba, a consecuencia de la censura, dentro de un área neutralizada y ambigua que escondía, en muchas ocasiones, un compromiso ideológico e incluso político, encontrando un cauce en la reflexión existencial, con fuertes descargas de pesimismo y angustia. Una vez caduca definitivamente la escuela de *Garcilaso*, la poesía española de los años 50 se desenvuelve en un espacio experimental que trata de ajustar su *actitud inconformista* –su ideología- a un nuevo modelo de expresión formal que sea capaz de reflejarla; es entonces cuando aparece la

llamada *poesía social*. *Lo social* va a ser un movimiento muy flexible que incide, inicialmente, sobre el paradigma anti-formalista, llevando el *inconformismo* de los poetas hacia su extremo y convirtiendo el compromiso en una actitud crítica deliberada y consciente.

En este punto, y dentro del debate sobre la "libertad del escritor" lo más significativo es observar una importante fragmentación en las orientaciones del compromiso en la literatura europea occidental. En el área marxista, frente a la aplicación en el arte de los principios materialistas que dirigían el *realismo* soviético, sobretodo en el periodo estalinista,[xx] muchos intelectuales descubren y se centran en los escritos de la etapa idealista del joven Marx, orientados hacia el fenómeno de la alienación (la consecuencia directa de la especialización) y el problema de la libertad. En este marco, nace la denominada Escuela de Frankfurt y la *Teoría Crítica*, una variante del marxismo que incorpora las tesis de Freud como un instrumento para elaborar su aparato de análisis sociológico, con distintos acercamientos al mundo de la literatura, como la obra de Walter Benjamin o la de Theodor Adorno:

La obra de arte comprometida rompe el hechizo de aquella que no quiere ser nada más que fetiche, pasatiempo ocioso de quienes en el diluvio que amenaza se lo pasarían de buena gana durmiendo. Una actitud apolítica sumamente política [se refiere al *arte por el arte*]. Se aparta de la lucha de los intereses reales. El conflicto entre los dos grandes bloques ya no respeta a nadie. La posibilidad del espíritu mismo depende de él hasta tal punto que habría que estar ciego para seguir reclamando un derecho que mañana puede ser abolido. Pero para las obras autónomas tales consideraciones y la concepción del arte en que se basan son ya ellas mismas la catástrofe de la que las comprometidas avisaban al espíritu. Si éste renuncia a la obligación y a la libertad de su pura objetivación, entonces es que ha dimitido. ADORNO (2003: 393).

Pero, sin duda, el mayor impacto se produce en el año 1947 con la publicación de la obra *¿Qué es la literatura?* del maestro francés Jean-Paul Sartre, una de las obras contemporáneas fundamentales para comprender la línea del compromiso en la literatura europea moderna. Su denso estudio, inscrito en la órbita del pensamiento existencial y marxista, realiza una disección de las relaciones más profundas entre la realidad (la naturaleza, la vida) y el arte: el lenguaje y el problema de la materia y las formas, atravesando todos los géneros literarios y relacionándolos con otro tipo de artes y con las corrientes de creación más relevantes del momento, con especial atención *realismo*; explora con profundidad la función del arte en las sociedades modernas y se detiene en las relaciones dialécticas que se establecen entre el escritor y el lector en términos de mutua libertad y de libre elección. Su aproximación al compromiso, en el marco de la posguerra y del nacimiento de la *guerra fría* y, fundamentalmente, en relación a la *neutralidad* ideológica, resulta de una extrema sutileza y acierto:

Cabe imaginar que un negro norteamericano escriba una buena novela, aunque en ella se manifieste el odio a los blancos porque a través de ese odio, el escritor reclama la libertad de su raza. Y como me invita a adoptar la actitud de la generosidad, yo no podría soportar, en el momento en que me siento libertad pura [el momento de la lectura], la identificación con una raza opresora. En contra pues de la raza blanca y de mí mismo en la medida en que soy integrante de ella, apelo a todas las libertades que reivindican la liberación de los hombres de color. Pero nadie puede suponer que quepa escribir nunca una buena novela glorificadora del antisemitismo. Porque no se puede exigir de mí, en el momento que siento que mi libertad está indisolublemente ligada a la de otros hombres, que la emplee en aprobar la opresión de algunos de ellos. Por ello, sea ensayista, panfletario, satírico o novelista, hable solamente de las pasiones individuales o arremeta contra el régimen de la sociedad, el escritor, hombre libre que se dirige a hombres libres, no tiene más que un tema: la libertad. SARTRE (1985: 212)

Igualmente, de una forma sintética y precisa, el dramaturgo alemán Bertolt Brech, aclaraba la posición del escritor marxista con respecto a la "libertad" en una carta de 1952 dirigida a sus colegas de la RFA:

1. Libertad absoluta para el libro, con una limitación.
2. Libertad absoluta para el teatro, con una limitación.
3. Libertad absoluta para las artes plásticas, con una limitación.
4. Libertad absoluta para la música, con una limitación.

5. Libertad absoluta para el cine, con una limitación.

La limitación: ninguna libertad para escritores u obras de arte que ensalcen la guerra o la presenten como inevitable, ni para aquellos que alimenten el odio de los pueblos. BRECHT (1973: 377)

Ambos autores se inscriben dentro de un importante marco teórico de análisis literario donde se concentran disciplinas como la *Sociología de la literatura* (cuya figura más destacada fue la del húngaro George Lukács, junto con Roland Barthes o Chistopher Caudwell), el *Estructuralismo marxista* (Althusser, Lucien Goldman), la *Semiótica marxista* (Della Volpe, Umberto Eco) o la denominada *Crítica realista*.

3.3. Literatura en América Latina y la aspiración al socialismo

Tal y como señala el líder revolucionario Ernesto "Che" Guevara en 1964 en su discurso "El socialismo y el hombre en Cuba":

La angustia sin sentido o el pasatiempo vulgar constituyen válvulas cómodas a la inquietud humana; se combate la idea de hacer del arte un arma de denuncia. Si se respetan las leyes del juego se consiguen todos los honores; los que podría tener un mono al inventar piruetas. La condición es no tratar de escapar de la jaula invisible. [...] Pero ¿por qué pretender buscar en las formas congeladas del realismo socialista la única receta válida? No se puede oponer al realismo socialista «la libertad», porque ésta no existe todavía, no existirá hasta el completo desarrollo de la sociedad nueva; pero no se pretenda condenar a todas las formas de arte posteriores a la primer mitad del siglo XIX desde el trono pontificio del realismo a ultranza, pues se caería en un error proudhoniano de retorno al pasado, poniéndole camisa de fuerza a la expresión artística del hombre que nace y se construye hoy. [...] Las grandes multitudes se van desarrollando, las nuevas ideas van alcanzando adecuado ímpetu en el seno de la sociedad, las posibilidades materiales de desarrollo integral de absolutamente todos sus miembros, hacen mucho más fructífera la labor. El presente es de lucha; el futuro es nuestro. http://www.filosofia.cu/che

La literatura comprometida escrita en Latinoamérica presenta grandes diferencias con respecto a la europea y una extraordinaria personalidad. El proceso histórico en el que se inscribe, no está influenciado directamente por el efecto devastador y el impacto de una guerra mundial; pero soporta, sin embargo, otras formas de violencia, fundamentalmente, la fuerte presión del imperialismo norteamericano y su colonización militar, económica y cultural. Uno de los aspectos fundamentales para entender la literatura continental reside en la diversidad de sus sustratos culturales: desde el indígena que subsiste homogéneamente con muchas variantes en todo el continente; las manifestaciones africanas, sobre todo en el Caribe y Brasil; la colonización europea, con la masiva influencia española en el lenguaje, la emigración italiana especialmente en Argentina, la portuguesa o, en menor medida, la francesa u holandesa. Toda esta composición histórica es neutralizada por la colonización norteamericana, el dominio de oligarquías económicas y el racismo; desde los años 30, la identidad latinoamericana experimenta un deterioro progresivo, acentuado por índices escandalosos de analfabetismo y pobreza. Frente a la fragmentación nacional y sobre todas las diferencias étnicas y culturales, subsiste la idea de la unidad continental, dibujada ya a finales del siglo XIX y que inspira la mayor parte de los movimientos revolucionarios y las guerrillas aparecidas en aquel momento, como el *sandinismo* o el *Movimiento 26 de Julio*, entre otros. En este sentido, el *modernismo* fue uno de los primeros movimientos propiamente americanos que vieron la literatura desde los presupuestos de la crítica social -con fuertes herencias románticas- y el peligro del colonialismo; obras de autores como Rodó, Rubén Darío y, sobre todo, José Martí, constituyen sus inicios ideológicos.[xxi] Otros modelos de creación se corresponden con la llamada literatura indigenista o la *poesía negra* también de temática crítica y contenido de denuncia. Gran parte de la complejidad para definir el compromiso en Latinoamérica pasa por la incorporación a los modelos de creación artística de la cultura popular, muy socavada por la industria mediática anglosajona, sobre todo en los espacios urbanos crecientes; esta tradición, se caracteriza básicamente por su fuerte aporte simbólico, de carácter muy intuitivo y sensorial, cargado de alegorías y leyendas, y su fuerte vinculación a la naturaleza. Nicolás Guillén fue uno de los

poetas más representativos de la literatura socialmente comprometida del periodo y uno de los primeros autores en adaptar la música de etnias minoritarias a los metros y los acentos de la lengua castellana. Sin duda, el momento más expansivo del nuevo arte del cono sur se produjo en torno a 1958; la literatura latinoamericana, y en especial la narrativa, se encontró con un puente que abría las puertas del mercado editorial europeo. En torno a los años 60 nacieron numerosos premios literarios con la finalidad de exportar y comercializar autores y obras de unos iniciales mercados a otros nuevos. Las orientaciones de estos eventos culturales eran también diversas; destacan el premio *Casa de las Américas* de Cuba, instaurado tras el triunfo de la revolución en 1959; igualmente las editoriales *Siglo XXI*, *Zigzag*, *Nacimiento* o *Sudamericana*. Desde Europa, como ya se adelantó, merece ser destacada la editorial *Seix-Barral*, con su premio *Biblioteca Breve*, que dio inicio con el autor peruano Mario Vargas Llosa; tras él, Gabriel García Márquez, Roa Bastos, Guillermo Cabrera Infante, José Donoso, Carlos Fuentes, Julio Cortázar, Alejo Carpentier, entre otros, que dieron en conformar un grupo literario muy heterogéneo, ligado principalmente por el éxito comercial espontáneo en el mercado occidental: lo que se ha denominado el *boom*. Vistos desde hoy los criterios que articularon el estallido de aquella narrativa, puede decirse que el *boom* fue una maniobra estrictamente comercial destinada a integrar en el mercado occidental la rica industria cultural americana; los autores que coincidieron en el fenómeno expansivo guardaban entre ellos muy pocas similitudes ideológicas como para poder hablar de un grupo cohesionado por la manera de hacer literatura. Carlos Fuentes, Vargas Llosa u Octavio Paz, mantuvieron posiciones ideológicas en contra del compromiso, frente a otros escritores más vinculados a la lucha social. Un estudio de referencia, escrito en 1968 para la UNESCO, se debe a Mario Benedetti; *El escritor latinoamericano y la revolución posible* constituye un balance general de los problemas con los que se enfrenta el autor comprometido: la industria editorial, la responsabilidad del escritor con su entorno, el *realismo* (mágico), el papel de los movimientos revolucionarios -con especial atención al desarrollo de la cultura en Cuba-, así como las perspectivas y la función social de una literatura de gran calidad y aceptación. Dentro del debate sobre la "libertad del escritor", en su artículo "El testimonio y sus límites", Benedetti cuestionaba la base misma del concepto de "libertad" propuesto por los intelectuales orgánicos o afines al sistema capitalista; aunque su análisis valora exclusivamente la situación de la literatura latinoamericana, los términos de su texto son válidos para explicar toda una situación general:

Al imperialismo le preocupa la "libertad del escritor" porque esa preocupación le sale barata. No lo desvela, en cambio, la libertad de la clase obrera, la del estudiantado, ni mucho menos la del pueblo todo, porque ese desvelo le saldría caro. La "libertad del escritor" es un buen negocio porque alcanza con neutralizarlo; para ello los Estados Unidos invierten ínfimos saldos de sus célebres fundaciones en becas, premios y congresos. [...] En vez de reclamar por la libertad del obrero o del estudiante, así, como entes abstractos, el imperialismo elige un camino más breve y contundente: cierra universidades (es decir, da la orden a algún aquiescente ministro del ramo que gozosamente pone el candado), ilegaliza sindicatos y centrales de trabajadores, asesina a estudiantes en las calles y tortura a militantes; crea sindicatos amarillos e infiltra los movimientos estudiantiles con tiras y provocadores. Su preocupación por la "libertad" de un grupo menor de la sociedad, como es el de los escritores, cubre (o intenta cubrir) su avasallamiento de otras libertades que atañen a amplios sectores del pueblo. [...] El imperio ha elegido sabiamente la palabra libertad para conmover al escritor. BENEDETTI (1978: 12-13)

4. Bibliografía

(2003) Theodor ADORNO *Notas sobre literatura*. Akal. Madrid.
(1978) Mario BENEDETTI *El escritor latinoamericano y la revolución posible*. Alfa. Buenos Aires.
(1987) John BEVERLY *Del Lazarillo al Sandinismo: Estudios sobre la función ideológica de la literatura española e hispanoamericana*. Prisma Mineápolis, Institute.

(2000) BLANCO AGUINAGA, RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS Y ZAVALA *Historia social de la literatura española en lengua castellana*. Akal. Madrid
(1973) Bertolt BRECHT *Literatura y compromiso.* Península. Barcelona.
(1978) Bertolt BRECHT. "Notas sobre el modo de escribir realista" en VV.AA *Dialéctica y literatura*. Akal. Madrid
(1960) Josep María CASTELLET *Veinte años de poesía española (1939-1959)* Seix-Barral. Barcelona
(1996) CHOMSKY, Noam. *El nuevo orden mundial (y el viejo).* Crítica. Barcelona..
(1997) CHOMSKY, Noam *Lucha de clases. Conversaciones con David Barsamian*. Crítica. Barcelona.
(1971) Eduardo GALEANO *Las venas abiertas de América Latina*. Siglo XXI. Madrid.
(1989) Eduardo GALEANO *Nosotros decimos no*. Crónicas (1963 / 1988) Siglo XXI. Madrid.
(1979) LENIN. *La literatura y el arte*. Progreso. Moscú
(1965) Georg LUKÁCS *Prolegómenos a una estética marxista* Grijalbo. México
(2001) Herbet MARCUSE *El hombre unidimensional*. Ariel. Barcelona.
(1974) MARX y ENGELS *La ideología alemana*. Grijalbo. México
(1997) MARX Y ENGELS *Manifiesto Comunista*. Alba. Barcelona.
*(*1974) Yuri PLEJÁNOV *Arte y Vida social* Fontamara. Barcelona
(2004) RAMONET, CHAO y WOZNIAC *Diccionario de la Globalización*. Seix- Barral. Barcelona.
(2004) Jesús SÁNCHEZ RODRÍGUEZ *Teoría y práctica democrática en el PCE (1956-1982)*. FIM. Madrid.
(1978) Adolfo SÁNCHEZ VÁZQUEZ *Escritos sobre filosofía y política*. Ayuso y FIM. Madrid.
(1985) SARTRE *¿Qué es la literatura?* Alianza. Madrid
(1995) Alfonso SASTRE *La Revolución y la crítica de la cultura*. Hiru. Hondarribia
(1965) Alfonso SASTRE *Anatomía del realismo*. Seix -Barral. Barcelona
(1979) León TROTSKY *Literatura y Revolución*. Akal. Madrid
(1971) Jorge SEMPRÚN en SARTRE *¿Para qué sirve la literatura?* Proteo. Buenos Aires
(2003) Frances STONOR SAUNDERS. *La CIA y la Guerra fría cultural*. Círculo de lectores. Madrid.
(1975) César VALLEJO *El arte y la Revolución*. Laia. Barcelona.

[i] RAMONET, CHAO, WO'ZNIAC (2004: 93 y 194)
[ii] STONOR SAUNDERS (2002: 70)
[iii] "La propuesta del «compromiso histórico» se inserta en una visión pluralista de la vida democrática, de la transición al socialismo y del propio socialismo. La Constitución italiana encierra una visión pluralista de la democracia. El concepto de pluralismo no pertenece a la tradición marxista. Procede de la sociología católica y de la sociología americana [...] pluralidad de instituciones, que tiene su base en el interclasismo, la conciliación de los intereses de clases sociales diversas, de la clase obrera y la burguesía capitalista". GRUPPI en GRAMSCI, TOGLIATTI y BERLINGUER (1978) *El compromiso histórico*. p. 29)
[iv] "Para nosotros la vía pacífica no es un traspaso de poderes de Franco a don Juan, no es una permuta entre un equipo político de la oligarquía y otro [...] Nuestra vía pacífica no consiste tampoco en esperar una liberalización del régimen, que es impracticable, o unas elecciones que permitan su eliminación [...] Lo que entendemos por vía pacífica es la lucha huelguística de masas y las manifestaciones en la calle, culminando en la Huelga Nacional" CARRILLO en SÁNCHEZ RODRÍGUEZ (2004: 57).
[v] Con cierto optimismo Octavio Paz opina que "entre 1930 y 1960 [el periodo revolucionario] la mayoría de los mexicanos estaba segura del camino escogido. Estas certidumbres se han desvanecido y algunos se preguntan si no hay que comenzar todo de nuevo. Pero la pregunta no se limita al caso de México: es universal. Por poco satisfactoria que nos parezca la situación de nuestro país, no es desesperada, sobre todo, comparada con la que prevalece en otras partes. América Latina, salvo unas pocas excepciones, vive bajo dictaduras militares solapadas cuando no apoyadas por los Estados Unidos". PAZ (1995) *El laberinto dela soledad*. Cátedra. p. 464
[vi] "Desde la caída de Perón en adelante, los sucesivos golpes militares no han sido más que homenajes que el miedo ha ido rindiendo a esta verdad: cuando hay elecciones libres, el peronismo gana. [...] Desde que Perón cayó, el pueblo argentino no conoció otra cosa que humillaciones y estafas y angustia económica, promesas traicionadas. [...] Perón surgió al primer plano del escenario histórico argentino, como alternativa patriótica frente al imperialismo. *Perón o Braden*: el naciente caudillo nacionalista o el embajador norteamericano, tras del cual cerraron filas los conservadores y los comunistas, los radicales y los socialistas: «Desde el principio, los Estados Unidos trataron de meternos el palo en la rueda», dice [el propio Perón]." GALEANO (1989: 65-71)
[vii] Desde su exilio, Pablo Neruda escribía en 1949: "González Videla protegido por la violencia y el soborno continuará por algún tiempo aún royendo la estructura de la nación chilena. Así lo quieren en esta hora dura los amos del cobre y del salitre que desde Wall Street dan órdenes a ese renegado. Así lo quieren también los implacables y medioevales

hacendados de Chile. Quieren ellos no sólo la miseria que han dado como único patrimonio por más de un siglo a mi patria, sino también la condición de siervos que esperan perpetuar por medio del terror". NERUDA (2004) IV *Obras completas*. Círculo de Lectores. p. 771

[viii] En 1953, el comandante revolucionario Fidel Castro Ruz era juzgado por el asalto al Cuartel Moncada de Santiago de Cuba; en su defensa explica los motivos del levantamiento: "Aquí, todas las formas de crueldad, ensañamiento y barbarie fueron sobrepasadas. No se mató durante un minuto, una hora o un día entero, sino que en una semana completa, los golpes, las torturas, los lanzamientos desde azotea y los disparos no cesaron un instante como instrumentos de exterminio manejados por artesanos perfectos del crimen. El cuartel Moncada se convirtió en un taller de tortura y de muerte, y unos hombres indignos convirtieron el uniforme militar en delantales de carniceros. Los muros se salpicaron de sangre; en las paredes las balas quedaron incrustadas con fragmentos de piel, secos cabellos humanos, chamuscados por los disparos a boca jarro, y el césped se cubrió de oscura y pegajosa sangre. Las manos de los criminales que rigen los destinos de Cuba habían escrito para los prisioneros a la entrada de aquel antro de muerte, la inscripción del infierno: «Dejad toda esperanza»". CASTRO (1959) *La historia me absolverá*. Instituto del libro de Cuba. p. 46

[ix] "Los ingentes programas de rearme y la guerra de Corea fueron un poderoso estímulo para las Economías europeas y japonesa. Más adelante la guerra de Vietnam volvió a enriquecer a Europa y ayudó a Japón a convertirse en una potencia industrial". CHOMSKY (1996: 156-157)

[x] "No leo más periódico que *El Norte de Castilla*, pero es suficiente para divertirme con la tremolina fenomenal que ha levantado Nasser. [...] El mundo se ha vuelto complicado. No hay más que contemplar a Guy Mollet para darse cuenta: un socialista que pone el grito en el cielo porque cierto país nacionaliza una sociedad anónima extranjera. Tiene mucha gracia. [...] La bofetada de Nasser ha estado muy bien. Es posible que acabe por darse el batacazo, o que se lo den –quizá la misma Rusia- si se aficiona a jugar al doble o nada. Pero su desplante ha servido como recordatorio a las potencias de que estamos en 1956, no en ninguna otra fecha, y de que en política internacional ya no hay enemigo pequeño". GIL DE BIEDMA (1974) *Diario del artista seriamente enfermo*. Momndadori. p. 60-61

[xi] "Al igual que había hecho Mussolini, McCarthy era partidario de la autarquía: todo había de ser "Made in América". La suya era la voz de la América profunda e inculta que rechazaba el estilo anglófilo [de la diplomacia al uso]. El marcartismo fue un movimiento (o un momento) fundamentado en el resentimiento populista contra las clases dirigentes. A su vez la vulgar demagogia de McCarthy era recibida como un insulto por la elite gobernante. Representaba lo que desde Inglaterra se calificaba como "la gente idiota"; ofendía el gusto de las castas superiores, que rechazaban la mediocridad, la mentalidad palurda, la odiada cultura de masas". STONOR SAUNDERS (2002: 229-230)

[xii] "Las ideas de la clase dominante son las ideas dominantes en cada época; o dicho en otros términos, la clase que ejerce el poder material dominante en la sociedad es, al mismo tiempo, su poder espiritual dominante. La clase que tiene a su disposición los medios para la producción material dispone con ello, al mismo tiempo, de los medios para la producción espiritual. [...] Las ideas dominantes no son otra cosa que la expresión ideal de las relaciones materiales dominantes, son las mismas relaciones materiales dominantes concebidas como ideas". MARX y ENGELS (1974: 50-51)

[xiii] "La gran escala a la que se lanzó el Congreso en una época en que Europa estaba en la ruina parecía confirmar el rumor de que no se trataba del acontecimiento espontáneo e independiente que proclamaban sus organizadores. [...] Años después, Tom Braden, de la CIA, razonaba que era suficiente tener algo de sentido común para saber quién estaba tras el Congreso: «Tenemos que recordar que estábamos hablando de una época en que Europa estaba arruinada. Si alguien tenía un céntimo, probablemente se trataba de alguna organización criminal. No había nada de dinero. Por lo que, claro está, la pista del dinero conducía a Estados Unidos»". STONOR SAUNDERS (2002: 104)

[xiv] SASTRE (1965: 184)

[xv] Puede encontrarse un panorama de las distintas teorías contemporáneas de análisis de la Literatura en WAHNÓN BENSUSÁN (1991) *Introducción a la historia de las teorías literarias*. Universidad de Granada..

[xvi] VILLANUEVA (1992) *Teorías del realismo literario*. Espasa Calpe. p. 44-46.

[xvii] En lengua castellana, existen pocas manifestaciones poéticas del realismo-socialista de carácter soviético; en este sentido, un pequeño volumen muy singular y prototípico de este modelo de creación corresponde al poeta andaluz Pedro Garfias, *Elegía a la presa de Dnieprostroi*, escrito en 1943, en pleno exilio y en homenaje a la defensa de Stalingrado, donde pueden observarse nítidamente sus características: "Ennegrecidas torres sudorosas, / vuestros torsos asoman entre claros/ de sombras agrietadas y de muros. Altos y altivos defendéis la casa/ y el suelo que sujeta vuestra planta./ Tierra sois y cemento, azul acero [...] Tus fábricas azules reventadas/ darán al viento sus entrañas rojas,/ su osamenta de acero retorcida/ su palpitar exhausto de paloma". GARFIAS (1996) *Poesías completas*. Alpuerto. p. 360-361.

[xviii] "El movimiento realista, esbozado hasta 1930, encontró en la segunda guerra mundial su justificación histórica y su expansión". CASTELLET (1961: 36)

[xix] "Salvat-Papasseit –com tants altres poetes europeus que formàven en les files avantguardistes i combragaren mès o menys ocasionalment en una revolta formaliste- impellit per la "dignitat" i la sinceritat que volia per al Poeta (amb majúscula), canvià la seva revolta i el seu intent de subversió, superficials en tant que formals, per una actitud més profunda que es traduí en una poesía realista, tant pels temes (la pàtria, el treball, l'home, l'amor), com pel tractament tècnicopoètic que hi donà (llenguatje quotidià i colloquial, illació lógica, etc.)" CASTELLET (1965) Poesía, realisme, história. Edicions, 62. p. 61.

[xx] "Los marxistas rigurosos, los marxistas fanáticos, los marxistas gramaticales, que persiguen la realización del marxismo al pie de la letra, obligando a la realidad histórica y social a comprobar literal y fielmente la teoría la teoría del materialismo histórico –aun desnaturalizando los hechos y violentando el sentido de los acontecimientos- [...] son tan excesivos y tan completo su vasallaje a él que no se limitan a defenderlo y propagarlo en su esencia –lo que únicamente hacen los hombres libres- sino que van hasta interpretarlo literalmente, estrechamente. Resultan así convertidos en los primeros traidores y enemigos de lo que ellos, en su exigua conciencia sectaria, creen ser los más puros guardianes y los más fieles depositarios". VALLEJO (1978: 101-102)

[xxi] "La poesía es sagrada. Nadie / De otro la tome, sino en sí. Ni nadie / Como a esclava infeliz que el llanto enjuga / Para acudir a su inclemente dueña, / La llame a voluntad: que vendrá entonces / Pálida y sin amor; como una esclava. [...] ¡Maldiga Dios a dueños y tiranos / Que hacen andar los cuerpos sin ventura / Por do no pueden ir los corazones!" MARTÍ (1975) *Obras completas*. Instituto del libro cubano. p. 212.