

## Figuras del escritor

Que el escritor es una figura importante dentro del ecosistema literario es una afirmación que nadie duda, pero que por su extremada obviedad vela algunos sentidos importantes que se derivan de la misma. Cómo no va a ser importante si es el autor material de las novelas, los poemas o las obras de teatro. Y sin embargo, el hecho de haber escrito un texto literario, ¿qué significa? No me refiero a lo que significa para él en un plano puramente personal; qué significa para la sociedad el que haya escritores, el que haya personas dispuestas a dedicar su tiempo a escribir ficciones en su gran mayoría, aunque a veces no son tales, y el ensayo, la biografía o el artículo periodístico más o menos literario, más o menos erudito o basado en hechos ocupen la tarea del escritor.

Hay una confusión de papeles, o quizás no sea tal y se deba a una deriva lógica en la historia de la literatura. El escritor y el intelectual suelen confundirse. Paul Bénichou analiza en *La coronación del escritor*<sup>1</sup> los pasos y las razones por las que el escritor se erigió en representante cualificado para hablar de temas que interesaban a la sociedad. La preeminencia de la filosofía sobre la llamada literatura de creación, la ausencia de diferenciación entre literatura de ficción y literatura divulgativa, discursiva, ensayística o periodística en cierto sentido que es propio del siglo XVIII, permitió que la sociedad aceptara que el escritor podía hablar de cualquier tema que fuera de interés para la sociedad. Para ello se dio una alianza entre este y las clases instruidas de la sociedad. De algún modo perdió su posición eminente al mezclarse en asuntos mundanales, lo que fue contrarrestado con una glorificación inédita hasta el momento. Es en el siglo XVIII cuando la idea del intelectual se hace presente como alguien que colabora en la educación del género humano, y es entonces también cuando el grupo social toma conciencia de sí mismo.

---

1. *La coronación del escritor, 1750-1830*, México, Fondo de Cultura Económica, 1981.

El progreso en la condición material y legal de los autores influye sin duda alguna en esta valoración; también el desarrollo de la cultura y de la civilización técnica ayudan pues aumenta el número de personas que se dedican a las letras y hay un mayor acceso a la educación. Eso sí, el escritor es un desclasado – algo que seguirá siendo en los siglos XIX y XX – pues aunque sea burgués no siente que pertenezca a la burguesía. Este hecho permite que surja el pensador puro y que se alimente de la ilusión de no ser burgués con lo que supondrá de alejamiento y negación de la sociedad en la que se halla inmerso. Así, la literatura podrá identificarse con el intelecto o lo que es lo mismo, con el poder permanente de formar y criticar ideas. Pues bien, esta especie de clerecía, este grupo entregado a su vocación de educar a la sociedad desde el ágora – los periódicos inician su expansión en el siglo XVIII –, corporación cerrada pero mezclada con su público lector y que tiende a atribuirse progresivamente una competencia política a la vez que filosófica será la que predomine durante los siglos posteriores. El *affaire Dreyffus*, en el que Émile Zola se involucra hasta sus últimas consecuencias con la publicación de *J'accuse*, es tenido por algunos como el punto de partida del intelectual moderno. Por mi parte, creo que ya Voltaire había prefigurado las características principales del intelectual al establecer una alianza con las facciones más progresistas de su sociedad en parte gracias a la publicación continuada de sus ideas razonadas en los periódicos de la época, lo que daba idea de su interés por llegar a un público mayoritario; interés que se percibe tanto en la publicación en medios de gran difusión como en el estilo cultivado pero sencillo que utiliza, un estilo para el común, ajeno a los borborigmos esotéricos para iniciados.

La reflexión sobre qué sea un escritor prosigue a lo largo de los dos últimos siglos. Me interesa aquí, en línea con lo que voy exponiendo, ver con un poco de detenimiento lo que dice Walter Benjamin en el ensayo “Sobre la situación social que el escritor francés ocupa actualmente”<sup>2</sup>, lo que dice Th. Adorno en “El escritor como lugarteniente”<sup>3</sup>, el capítulo final del libro de Jean-Paul Sartre *Qu'est-ce que la littérature?*<sup>4</sup> Y por último lo que dice Edward Said en *Representations of the Intellectual*<sup>5</sup>. Luego, cambiaré de rumbo para centrarme en la figura del escritor postcolonial. Sin embargo,

---

2. "Sobre la situación social que el escritor francés ocupa actualmente", *Imaginación y sociedad. Iluminaciones I*. Madrid, Taurus, págs. 65-101.

3. "El escritor como lugarteniente". *Notas sobre literatura. Obra completa, 11*. Madrid, Akal, 2003, págs. 111-122.

4. *Qu'est-ce que la littérature?* Paris, Gallimard, 1985.

5. *Representations of the Intellectual*, Nueva York, Vintage, 1996.

creo que un somero repaso a lo que los escritores mencionados arguyen es de interés para entender la postura del escritor postcolonial, pues en contra o a favor de esas ideas se define en su hacer.

Walter Benjamin analiza en el ensayo que escribió para *Zeitschrift für Sozialforschung* en 1934 una panorámica de la literatura francesa, centrándose en sus autores, del período de entreguerras. Percibe y apunta una crisis de la intelectualidad, o del escritor, como consecuencia del ascenso social del capitalismo, capaz de ejercer una muy fuerte presión mediante lo económico – y es curioso cómo su análisis se ha cumplido de manera asombrosa y con una exactitud rayana en la profecía en este final de siglo y comienzo de otro nuevo. El problema que ve es la asimilación del escritor por parte de la sociedad, o lo que es lo mismo la acomodación del escritor dentro de la sociedad burguesa, que quiere decir capitalista. Esto significa que la literatura tiene un déficit de ejecución revolucionaria. ¿Por qué ha de ser revolucionaria la literatura? ¿Por qué analiza Benjamin escritores de novelas en vez de prestar atención a filósofos o ensayistas? ¿Por qué se interesa por el escritor francés y no por el alemán o por el inglés o americano? Benjamin tiene en cuenta, aunque sea de manera inconsciente, que ha sido en Francia donde el escritor se ha alzado como intelectual de manera más clara y contundente, que allí es donde funciona el intelectual y escritor como una clase cultural más que social. Sabe que en Francia la figura del escritor ha de ser la del que se involucra en asuntos públicos, del que ofrece su opinión ya sea en sus novelas o en los artículos o en conferencias como medio de dirigir la sociedad hacia la revolución en el caso de Benjamin, aunque no sea así en todos los casos. Lo que importa es que Benjamin entiende que el escritor tiene una cierta influencia en la sociedad y que a pesar de su oficio alejado de las multitudes, es decir a pesar de la soledad del estudio, su objetivo último es la revolución que derrocará el régimen capitalista. Esto, sin embargo, no le hace ser ciego a ciertas objeciones que se pueden plantear a los escritores de las primeras décadas del siglo pasado. Sus obras literarias – pero también podríamos hablar de la pintura, de la escultura, de la arquitectura o de la música – han llegado solo al público de la gran burguesía. El arte revolucionario de las Vanguardias – y habría que tener en cuenta que en un primer momento estas son adoptadas por el Partido Comunista y por los revolucionarios, a pesar de que más adelante desde la URSS se cambien los presupuestos y se dé preferencia al realismo socialista y se olviden de que una nueva sociedad ha de asentarse en un imaginario nuevo distinto al anterior, y el realismo no se puede entender fuera del imaginario de la burguesía – que tenía como intención promover una nueva sociedad, que en algunos casos incluso se alió con posiciones políticas de izquierda o de extrema izquierda – véase si no la unión entre los surrealistas y el Partido Comunista

– no llegó al público para el que se suponía que estaba destinado, con lo que su objetivo quedó sin cumplir. La Vanguardias que fueron presentadas como la evolución del arte decimonónico en una sociedad capitalista cada vez menos interesada en los productos del espíritu, cada vez más materialista y obsesionada por la economía, no fueron capaces de traspasar la barrera de la burguesía – no solo eso, sino que se integraron en ella hasta alcanzar un prestigio – y en muchos casos una cotización – que estaba fuera de lugar por lo excesivo y absurdo. Pues bien, con tal punto de partida, ¿qué le esperaba al intelectual?, ¿cuál iba a ser su futuro? Tenía que concentrarse en la crítica radical del orden social aun a sabiendas de la dificultad y del largo camino que le esperaba –aun a sabiendas que el camino era el de la acción revolucionaria del proletariado, y que él estaba de más, como ya en el último tramo del siglo XX alguien diría, véase *Defensa en Camiri*.

El escritor se encuentra en una situación descentrada. Por un lado, si sigue el ejemplo de Zola, ha de sentirse extraño en la sociedad y de ese modo ser capaz de comprenderla desde fuera y de criticarla. Por otro lado, sus obras son apreciadas y valoradas por la misma sociedad que dice refutar. Ante esta situación, ¿cómo puede considerarse un escritor revolucionario si no es capaz de llegar al proletariado y si además participa, e incluso en algunos casos, sanciona los valores burgueses?

Theodore W. Adorno publica en la revista *Merkur* en 1953 el ensayo “El artículo como lugarteniente”, que en origen había sido pensado como una conferencia para la radio bávara. El artículo analiza la figura del escritor contemporáneo a partir de la figura de Paul Valéry. Tomando como excusa la traducción de los poemas de Valéry al alemán, Adorno analiza su obra ensayística. Desde sus presupuestos estéticos, Adorno observa que la poética pura del francés le permite entender el arte en su esencia social. Puede parecer una contradicción afirmar que la poesía pura, tal y como Valéry la lleva a la obra de arte, es más aguda en su percepción de lo social que la llamada literatura comprometida. Esta pasa por alto la alienación que es consecuencia del capitalismo. En el fondo, Adorno toca un tema candente dentro de la tradición de la literatura comprometida, y que se puede enunciar del siguiente modo: ¿Cómo puede una obra literaria ser comprometida si el escritor pertenece a la clase social burguesa y participa de sus valores? O lo que es lo mismo, el imaginario subjetivo del artista no es en modo alguno diferente del de la sociedad en que trabaja, salvo casos excepcionales, y por lo mismo, aunque la factura de la obra sea comprometida, en último término esta refuerza el estado de cosas de la sociedad burguesa integrándose en ella, o siendo absorbida, y sacando un beneficio más o menos claro y más o menos mayor el artista. Adorno, no es de extrañar, sigue en cierto sentido

la línea argumentativa de Benjamin. El capitalismo crea unos mecanismos implacables de expulsión y de cooptación dentro del sistema. El más claro, y uno de los más efectivos si no el que más, es la creación de la figura del consumidor. Este, como tal, no es un lector ni es un interesado en arte ni un cinéfilo. Es una persona únicamente interesada en adquirir productos. Esto rebaja hasta mínimos asombrosos, y la caída no tiene fin, el nivel de exigencia. Ya no interesan los productos por lo que son en sí, las novelas porque sean buenas, sino por lo que significan dentro de la cadena de consumo. Hay que comprar, hay que consumir para estar integrado en el sistema de tal modo que el consumidor en su frenesí exigirá cada vez menos a una obra. Ante semejante panorama, cualquier autor que se proponga una exploración coherente, lógica y comprometida, arriesgada y a contrapelo, se verá expulsado a la oscura frialdad de la ignorancia. Esa es la situación del escritor en la segunda mitad del siglo XX, un personaje que se veía impulsado a criticar a la sociedad pero que, al mismo tiempo, se veía rechazado por ésta si la obra alcanzaba un grado de excelencia superior – y por lo tanto de riesgo y de crítica – al que el consumidor burgués medio estaba dispuesto a admitir. El artista queda marginado, aislado de la sociedad, a la que se supone que ha de dirigirse, o se ve convertido en mero instrumento de propaganda.

Unos años antes, Jean-Paul Sartre había publicado *Qu'est-ce que la littérature?* (1948). La fortuna del libro ha sido varia, pero aun así no se puede negar la influencia que tuvo en determinados círculos – entre existencialistas, marxistas, socialistas y escritores comprometidos. Tan grande fue su predicamento que su influencia llegó más allá de lo que Sartre pudiera haber pensado en un principio. En realidad, él mismo representa la figura del escritor intelectual – o intelectual escritor comprometido – en la segunda mitad del siglo XX. Su sombra es alargada, y en muchos casos ha ahogado brotes nuevos, pero no es menos cierto que gracias a su teorización filosófica algunos escritores llevaron a cabo partes fundamentales de su apuesta narrativa. Es fácil renegar del padre una vez que ha muerto, lo difícil es ser capaz de escapar de su abrazo asfixiante mientras vive sin por ello perder la relación que te une con él.

En el último capítulo del libro, el titulado “Situation de l'écrivain en 1947”, Sartre repasa las tres generaciones de escritores habidas en Francia a lo largo del siglo para terminar centrándose en el papel que el intelectual pueda tener en ese momento. Curiosamente, ha de fijarse en escritores que ya había analizado Benjamin, los que forman la primera generación, los que empezaron a publicar antes de 1914, André Gide o Marcel Proust entre otros, y los de la segunda generación, que comenzaron a publicar a partir de 1918. Estos son en su mayoría los surrealistas. Los dos grupos son burgue-

ses, lo que a los efectos del ensayo de Sartre quiere decir que aceptan el orden impuesto por el capitalismo, aunque en el primer caso acepten ese orden a las claras y en el segundo se hagan amagos de subvertirlo. Por último está la tercera generación, la de aquellos escritores que comenzaron a escribir después de la Segunda Guerra Mundial. Para éstos, la visión del mundo sólo puede ser negativa, o existencialista, y ha de plasmarse en una literatura comprometida. Escriben así novelas de tesis en las que proponen un problema y su solución. Ahora bien, Sartre, al igual que Benjamin y Adorno se pregunta por la clase de público lector que tienen. Pues bien, es consciente de que los nuevos medios de comunicación, incipientes si los comparamos con el desarrollo que han adquirido hoy en día, alejan a las personas de la lectura. Se pregunta quién va a querer dedicar una tarde a leer cuando existen otros entretenimientos tales como el cine o la radio. El escritor ha de utilizar los medios de comunicación de masas, el periódico o la radio, aunque no hay que despreciar cualquier otro que pueda surgir para que su mensaje llegue al mayor número posible de gente.

Esa es la situación del escritor en el siglo XX, del escritor intelectual se entiende. Aunque habría que no perder de vista que no tiene por qué ser siempre un intelectual, es decir no ha de estar comprometido con la sociedad. El inicio del capítulo se ocupa de analizar la situación social del escritor en otros países como Estados Unidos, Inglaterra o Italia. Solo en Francia existe el escritor como corporación, solo allí forma un grupo social con intereses muy semejantes y compacto. Como se puede observar, Sartre da fe de la pervivencia del medio literario intelectual en Francia desde el siglo XVIII tal y como Bénichou lo había descrito y caracterizado. En cierto modo, Francia se convierte en el mejor exponente, el lugar donde las tensiones son más evidentes pero también donde el escritor tiene una mayor influencia, aunque sea muy reducida. De hecho, Francia ha sido, sigue siendo, un modelo para muchos otros países.

Finalmente Edward Said analiza las representaciones del intelectual no desde la órbita gala. Said es un neoyorquino de origen palestino, nacido en una antigua colonia británica. Esto le permite ser alguien que pertenece a una tradición cultural muy importante, la occidental anglonorteamericana, pero desde el margen. Está a la vez integrado y marginado; forma parte pero como si se tratara de algo adjunto en vez de central. La perspectiva para abordar asuntos críticos es, por supuesto, inmejorable, y así nos ha ido dando testimonio durante toda su vida.

¿Qué es para él un intelectual? En pocas palabras, es un individuo comprometido con la sociedad que hace oír su voz en el terreno público.

Said se enfrenta a la era postfordista donde se habla de un capitalismo cognitivo, y donde la información ha adquirido una relevancia desconocida hasta hace poco. Se percata del aumento de profesionales de la información y del conocimiento, personas que basan sus decisiones en un conocimiento minucioso de la situación. En cierto modo también son intelectuales, sin embargo Said les niega tal calificativo. Un intelectual es una persona que hace uso de sus conocimientos, es verdad, pero no es un profesional, es decir que es capaz de ofrecer una visión general del asunto sin estar mediatizado por intereses propios de los profesionales del mismo.

El intelectual se expresa en gran medida a través del ensayo, aunque el artículo periodístico haya cobrado un gran auge, y en algunos casos adopte la forma del ensayo. No es inocente la relación que se establece entre el intelectual y el ensayo. Es, hay que dejarlo bien claro, el medio perfecto para la expresión reflexiva pero no técnica. De ahí que el especialista de cualquier materia no sirva como ensayista ni como intelectual. Será, a lo sumo, un erudito que escribe monografías, pero no un escritor interesado por la trascendencia pública del asunto. Said sigue, en éste como en tantos otros puntos – pero el seguimiento no es imitación burda sino afinidad y aprendizaje intelectual – lo que Adorno expone en “El ensayo como forma”<sup>6</sup>. El escritor intelectual ha de ser crítico con el sistema, y ha de utilizar el ensayo, porque es éste un género que se presta al juego intelectual, a la crítica de lo establecido siguiendo los gustos y disgustos del escritor, sus preferencias y sus manías. En el ensayo apunta siempre la inflexión personal del autor que lo aleja de lo dogmático y lo científico así como de cualquier estructura cerrada que prescriba un solo entendimiento de la realidad. Más que para cerrar un asunto, el ensayo sirve para explorar sus vías más fértiles, siempre desde la particular posición del escritor, ese lugar único desde el cual escribe, y que sin cambiar sí que varía acorde con la vida.

En el fondo el intelectual es una persona con vocación pública y por eso encuentra su medio de expresión en los modos de representación y de difusión públicos, ya sea el teatro, la novela, el artículo en el periódico o la tertulia en la radio<sup>7</sup>. Esa misma vocación le lleva a la política pues no es creíble declararse interesado por la sociedad sin tomar parte en los asuntos públicos. Ahora bien, el escritor ve la política no desde las trincheras partidistas – o no debería verla – sino desde la distancia que le proporciona el

---

6. "El ensayo como forma", op.cit., págs., 11-24.

7. E. Said, op.cit., págs., 109-ss.

mantenimiento de una postura crítica de verdad y no la pose de maldito o de cascarrabias. Si bien no ha de dejarse convencer nunca, tampoco ha de representar el papel de clérigo sermoneador incapaz de distinguir lo bueno de lo malo simplemente porque todo viene de la misma dirección. Desde luego no hay síntoma mayor de arteriosclerosis intelectual que el ver todo mal y proclamar a los cuatro vientos que el pasado siempre fue mejor o que los otros no son tan malos. Hay que saber distinguir y hay que saber disfrutar con lo bueno, poco o mucho que la vida y los demás nos ofrecen. Entonces hay que arrinconar los sermones en la gaveta más escondida y recuperar el tono jovial y jubiloso de los mejores ensayos.

He repasado la percepción que el escritor tiene de sí mismo y su evolución en la época moderna porque estoy convencido de que ésta es una herencia que se deja notar en los autores que analizaré un poco más tarde. A favor o en contra de dicha imagen del escritor como intelectual reaccionará cada uno de ellos a lo largo del siglo XX, algunos se integrarán y darán cuerpo al tópico del intelectual y otros reaccionarán con un punto de escepticismo logrando de tal modo que la figura no caiga en la plasmación inane de una idea calcificada a punto de desmoronarse.

No se ciñe exclusivamente a representar un papel dentro de la comedia de la sociedad. Sin estar disociado de lo anterior, el escritor ha de tratar con temas, géneros literarios, figuras retóricas y una tradición literaria a la que ceñirse o de la que desvincularse. No cabe duda de que la situación social marcará en parte la elección de unos u otros, y de que esta nunca se realiza en el vacío, pero no es menos cierto que los gustos del autor también influirán – lo mismo que su apuesta literaria. Por tales razones, me parece de sumo interés el ensayo que Jorge Luis Borges publicó en *Discusión* (1932), “El escritor argentino y la tradición”. Cuándo empieza la literatura argentina, se pregunta Borges, admitiendo aun antes que es un tema retórico y que en el fondo es un falso problema el preguntarse por el escritor argentino y la tradición. Cada una de las veces que lo he leído, he acabado con la sensación de que lo que menos importa es la tradición, más aún si se refiere a la nacional, y el inicio más o menos absoluto de cualquier literatura nacional. Es significativo que ya en 1932 Borges se diera cuenta de algo que es tan fundamental para las literaturas caribeñas o africanas. ¿Cuándo comienza la literatura caribeña? ¿y la africana? ¿Es literatura la tradición folclórica oral de África? ¿es literatura africana la que se escribe en inglés, lengua imperial? Todas las preguntas que hoy en día se están planteando en las literaturas postcoloniales, ya las planteó Borges en la década de los años 30.



¿De qué puede servir una literatura que se preocupa sobre todo, por no decir de manera exclusiva por eso que llamamos color local, y que no es sino costumbrismo en su más acendrada vertiente? ¿Se consigue con ello una literatura más propiamente nacional? ¿Para qué sirven los clásicos, esas obras que se pensaba que representaban los mejores valores de la civilización, y no solo de la cultura occidental? ¿Sería una falta muy grave que algún escritor caribeño, africano, indostaní o tailandés quisiera tomar como modelo, al igual que hizo James Joyce, la *Odisea*? ¿o la tragedia griega y sus derivaciones del siglo XVI y XVII? ¿o el soneto petrarquista?

Borges concluye que la tradición es la de la cultura occidental, y que los argentinos tienen si acaso mayor derecho que los de otras naciones occidentales. A pesar de estar alejados del centro, no tienen por qué resignarse a dejarla de lado, al igual que tampoco se olvida de la importancia y de la fuerza generadora que tienen las *Mil y una noches*. El escritor postcolonial – es decir, no solo el argentino sino todos aquellos que viven y escriben en países que fueron en algún momento colonias de países europeos –, puede permitirse la utilización de la cultura occidental porque hará un uso menos dogmático y abierto a nuevas posibilidades literarias, como desde luego su propia obra bien demuestra. Al encontrarse alejado culturalmente, se halla con una mayor libertad para la irreverencia, pero también para la innovación a partir de lo ya conocido. La tradición que Borges invoca es plural y abierta, incluye lo propio y lo ajeno, la fascinación de lo clásico y la ausencia de reverencia. En el fondo no se trata de ser un buen escritor argentino, o nepalí, o birmano o keniano, sino simplemente de ser un buen escritor a secas. Puede tomar los ejemplos y la fuerza de donde sea, el pasado o el presente, su propio país u otro cualquiera, el Postmodernismo permite la unión de lugares y momentos distantes y anacrónicos, que se resuelven de mejor o peor manera en la obra postmoderna, o en su pastiche.

SANTIAGO RODRÍGUEZ GUERRERO-STRACHAN  
Universidad de Valladolid

