

## CENSURA, EXILIO Y CANON LITERARIO

Fernando Larraz\*

\* GEXEL-CEFID, Universidad de Alcalá, España. E-mail: fernando.larraz@uah.es

Recibido: 16 diciembre 2015 / Revisado: 5 febrero 2016 / Aceptado: 14 abril 2016 / Publicado: 15 febrero 2017

**Resumen:** El presente artículo se centra en la estrecha relación entre censura editorial y configuración del canon literario tomando a la literatura del exilio como un caso significativo. Se analizan los mecanismos que la censura pone en funcionamiento para evitar el acceso al canon a determinadas obras y autores por motivos no literarios y cómo la posición de la obra literaria del exilio ha sufrido una marginalización elocuente debido a interferencias políticas sobre los procesos de recepción y la historiografía.

**Palabras clave:** censura editorial, literatura del exilio, canon literario, historiografía.

**Abstract:** This paper focuses on the narrow connection between book censorship and literary canon configuration through the significant case of exile literature. It analyses the functionings which censorship operates in order to block access to canon to certain works and authors for non-literary reasons and how the position of a literary work in exile has suffered an evident marginalisation due to political interferences on reception processes and historiography.

**Keywords:** Book Censorship, Exile Literature, Literary Canon, Historiography.

Los mecanismos de constitución del canon, así como su conveniencia y su funcionalidad, siguen siendo —desde hace varias décadas— uno de los aspectos más discutidos y controvertidos en el campo de los estudios literarios. Entendemos por canon un conjunto de textos sobresalientes que se consi-

deran suficientemente significativos de qué es el arte literario en una época, que permiten continuas reinterpretaciones y sin los cuales no es posible construir el desarrollo histórico de una literatura nacional. Al abordar la cuestión del canon, enseguida se percibe que es una de las piedras de toque que significan la distancia entre dos tipos de concepción del hecho literario: por una parte, los acercamientos “textocéntricos” o formalistas, que defienden la existencia de valores objetivos discernibles en aquellos textos que merecen una consideración de “obra maestra”; y, por otra parte, los puramente sociales, que consideran que la selección de obras canónicas responde más bien a variables mediadas por otros factores, principalmente la relación entre poder, clase y gusto. Mientras los primeros defienden el canon como ejemplario de la escritura eminentemente literaria, los segundos tienden a una actitud iconoclasta, anticanónica, pues ven en el canon la emanación de una violencia ejercida a través del gusto por una clase dominante. Para estos, las críticas al canon devienen del supuesto “control institucional” con que este se ha forjado. Las llamadas por Harold Bloom “escuelas del resentimiento” (marxismos, feminismos, postcolonialismos... a los que se pueden sumar hoy los estudios *queer*, la ecocrítica, etcétera)<sup>1</sup> se han constituido, precisamente, a partir de su cuestionamiento de la existencia de valores estéticos universales sobre los que se basaría la idea de canon. Ven en las obras que lo componen productos culturales tan impregnados de la ideología de quienes los han producido y de quienes los han sancionado como canónicos

<sup>1</sup> Bloom, Harold, *El canon occidental. La escuela y los libros de todas las épocas*. Barcelona, Anagrama, 1995.

que queda contradicha la supuesta neutralidad estética y atemporal que legitima el canon. Y, por ello, denuncian todo canon como una imposición de los productos emanados de grupos sociales influyentes (en virtud de variables tan poco “literarias” como género, raza, orientación sexual, clase...). Por el contrario, los defensores del canon, como el propio Bloom, tratan de desvincular esta impregnación ideológica de los valores literarios detentados por las obras incluidas en ese repositorio universal, al que habrían llegado incontaminadas de adherencias no estéticas y que, por tanto, merecen un análisis exclusivamente literario, lo cual equivale, en su visión, a no ideológico. Hay pues una necesaria adherencia idealista en toda propuesta canónica de la historia literaria, que tiende a interpretar el canon como el resultado de una decantación de determinadas obras en virtud meramente de sí mismas y al margen de su promoción social en función de criterios no estéticos.

En el presente trabajo propongo llevar a cabo un análisis de los efectos que tuvo la censura franquista sobre la canonización literaria y, más concretamente, sobre fortuna historiográfica de la obra literaria del exilio republicano de 1939. Se intentará aquilatar el peso que, para dificultar la “natural” recepción y subsiguiente canonización de la literatura escrita (y, en su mayor parte, publicada) en el exilio, tuvieron los obstáculos inducidos por las políticas culturales franquistas y, muy especialmente, por la mediación censoria. Para ello, me situaré, en relación con la polémica en torno al canon, junto a planteamientos que difieren de las consideraciones estrictamente dicotómicas entre valor estético e ideología de producción que hemos expuesto hasta ahora. José María Pozuelo Yvancos encuentra estos posibles planteamientos alternativos en los estudios sistémicos de autores como Yuri Lotman o Frank Kermode<sup>2</sup>, quienes, sin negar que en la construcción del canon intervienen relaciones de poder, no pretenden destruirlo en la medida en que hallan en él la posibilidad de pensar inductivamente, a partir de determinados textos tenidos consensualmente por clásicos, qué es la literatura y cómo

este concepto ha ido transformándose a lo largo de la historia.

En otra parte he explicado ya que censura y exilio son las dos vías por las que el sistema cultural franquista pudo intervenir en la historia literaria<sup>3</sup>. Ambos guardan una estrecha relación entre sí: el exilio implica la salvaguardia de la libertad, pero esta se consigue —amén de otros padecimientos— a costa de la invisibilidad en el ámbito de recepción nacional, del salirse a un afuera inhóspito. Este dilema —al que en realidad la mayoría de escritores exiliados no tuvieron ocasión de enfrentarse pues el camino exilio, más que como garantía de una escritura en libertad, fue inicialmente tomado como posibilidad de la propia supervivencia— sintetiza la anomalía que, desde el punto de vista de la producción literaria, constituyó el régimen franquista. Nos permite trazar una hipótesis: el verdadero testimonio y la posibilidad de alcanzar todas las potencialidades discursivas de la escritura literaria solo la tuvieron los autores que no estaban obligados a autocensurarse ni a someterse a la vigilancia censoria; pero, también, podemos adelantar que las obras beneficiadas en el exilio de la ausencia de limitaciones censorias no pudieron entrar en los cauces que sistematizan una tradición nacional: premios literarios, crítica académica y no académica, reseñas en suplementos culturales, programas de estudio, historias literarias... y que si lo hicieron fue condicionada, parcial y tardíamente. Con otras palabras, no encontraron la comunidad de lectores que buscaban y, consiguientemente, el esfuerzo intelectual que las produjo fue en gran medida inane.

Exilio y censura son, en definitiva, dos factores ineludibles para relatar con espíritu crítico la historia literaria española del siglo XX pues permiten poner en cuestión las arbitrariedades que han quedado esclerotizadas a través del canon. De hecho, las dinámicas opuestas de censura y exilio por una parte y de canon literario por otra parecen evidentes a primera vista. Mientras que la censura y el exilio significan movimientos que provocan la exclusión y marginación de determinados autores y textos —tachadura, proscripción, ostracismo, anonadamiento, silenciamiento... están en sus cam-

<sup>2</sup> Pozuelo Yvancos, José María y Aradra Sánchez, Rosa María, *Teoría del canon y literatura española*. Madrid, Cátedra, 2000.

<sup>3</sup> Larraz, Fernando, *Letricidio español. Censura y novela durante el franquismo*. Gijón, Trea, 2014.

pos semánticos—, el canon supone una voluntad de integración, de acercamiento a un centro; de encumbramiento, reconocimiento y visibilidad. Para un país de la Europa occidental durante los años 1939-1975, una doble situación de exilio literario y censura editorial supone una mediación política que tiene repercusiones fundamentales en la constitución del canon y en la figura pública del escritor. Esta violación política de la autonomía del campo literario fue de tal calado que rara vez una narración de la historia literaria, en la forma y soporte que sea —plan de estudios, manual, enciclopedia literaria...—, puede eludir el punto y aparte al llegar a 1939. Se localiza en esta fecha una ruptura profunda; un nuevo sistema literario radicalmente divergente del que lo precede. Más que los valores y significados del hecho literario, en un primer momento, lo que cambian son dos cosas: las posibilidades expresivas del lenguaje literario, al imponerse estrechas limitaciones a lo publicable mediante el control censorio, y el desvanecimiento de la inmensa mayoría de autores centrales de una o dos generaciones que había leído y comprendido a las de sus mayores y cuya lejanía física iba a suponer una quiebra en esa tradición. No es necesario a este respecto hacer listas sobre la relevancia del exilio literario de 1939.

La expatriación no es en sí misma un factor determinante para la exclusión del canon. Numerosos ejemplos históricos de los siglos XIX y XX lo atestiguan. Son, sin embargo, la particular expatriación del exilio —y de un exilio tan prolongado que para quienes lo padecieron se convirtió en un “exilio sin fin”—, en primer lugar, y la censura, en segundo, los factores que, combinados, sacan del centro del campo cultural a un escritor, le oponen barreras (censorias) que le impiden regresar a él y terminan por imponerle la inhabilitación histórica.

Las aportaciones de Yuri Lotman a la teoría del canon resultan particularmente esclarecedoras para el caso del exilio, en tanto que están expuestas mediante una metáfora espacial, la “semiosfera”, con la que nombra un espacio de significados simbólicos que precisa tanto de un afuera como de fronteras que delimiten su territorio. El canon, dice Lotman, se configura como un espacio organizado que cobra su sentido a partir de una realidad externa caótica: “puesto que la frontera es una parte indispen-

sable de la semiosfera, esta última necesita de un entorno exterior ‘no organizado’ y se lo construye en caso de ausencia de éste. La cultura crea no solo su propia organización interna, sino también su propio tipo de desorganización externa”<sup>4</sup>. En este sentido, la censura puede considerarse, ante el afuera representado físicamente por el exilio, la instancia guardiana de la semiótica que intentó construir el franquismo, fuertemente normativizada por los agentes culturales del sistema cultural. Pero al mismo tiempo, como recuerda la cita de Lotman, la interiorización de los significados simbólicos de esa “cultura del franquismo” por todos los agentes del campo cultural con su limitada diversidad —incluyendo a aquellos considerados antifranquistas—, provocó que se acentuaran los celos respecto de aquella realidad que no se sujetaba a los prácticas de la cultura del interior, incluidas la censura y la autocensura. Lejos de facilitar la comprensión del afuera, las propuestas lanzadas hacia la cultura del exilio se basaron en la integración, nunca de comprensión de la alteridad, como traté de explicar en *El monopolio de la palabra*<sup>5</sup>, e intensificaron así la imagen de caos, de imposibilidad de una cultura española extramuros.

El espacio semiótico que pretende naturalizar la crítica franquista, ordenada estatalmente, es la considerada “literatura artística”<sup>6</sup>, organizada, según Lotman por un conjunto de metatextos, que, con algunos matices diferenciadores, es lo que Lefevre llama, como veremos más abajo, “factores de control”. Dentro de este espacio, el canon sería el núcleo semiótico de la estructura generada gracias a esa prevención. La vocación totalitaria del franquismo lo llevó a formalizar un sistema semiótico particular. Como ideología fuertemente nacionalista, tuvo una vocación canonizadora, para lo cual instituyó normas cerradas que definían la literatura y, más aún, lo que debe ser la literatura nacional española. Normalizar significaba utilizar los textos literarios sancionados como reguladores de la cultura, propiciando lo que Lotman ha llamado una

<sup>4</sup> Lotman, Yuri, *La semiosfera I. Semiótica de la cultura y del texto*. Madrid, Cátedra, 1996, 29.

<sup>5</sup> Larraz, Fernando, *El monopolio de la palabra*. Madrid, Biblioteca Nueva, 2009.

<sup>6</sup> Lotman, Y., “Sobre el contenido y la estructura del concepto de ‘literatura artística’”, en *La Semiosfera I, op. cit.*, pp. 162-181.

“poética de la identidad”, que rechaza todo aquello que en su momento aspiró a ser canónico, precisamente por su afán de hacer avanzar el arte sometiendo a la tradición a virajes violentos. El error de muchos jóvenes escritores del interior que creyeron poder combatir al franquismo desde la literatura es que no cayeron en la cuenta de que lo hacían desde esa unidad controlada cuyo principal instrumento regulador es la censura. La censura, en este sentido, representa una fuerte autoconciencia no basada en normas estéticas sino político-morales. “Un modelo fuerte”, “una acción ordenadora”<sup>7</sup> de los metatextos. Al mismo tiempo, el franquismo rechazó toda aquella obra que, en su momento, no se identificara con una reglamentación nacional y pudiera vincularse con tendencias y características extra-españolas. Esto explica, en gran medida, por ejemplo, su rechazo a las vanguardias, por considerarlas destructoras de esos cánones, de esas normas.

Las culturas del exilio tuvieron también una clara vocación canonizadora, mucho más complicada de alcanzar al carecer de instituciones únicas. Se descubre esta tendencia al canon en los catálogos editoriales, las revistas, las instituciones y organizaciones y las actividades docentes y culturales (aniversarios, homenajes, conferencias, exposiciones...) que organizaron y en las que participaron sus intelectuales. El riesgo histórico que caracterizaba la situación de los exiliados, al margen de instituciones estatales que legitimaran sus valores y los integraran en la tradición, los llevó a un reforzamiento del canon como vehículo de ordenación. Con él aspiraban a contradecir la desorganización y descomposición con que era caracterizada su producción intelectual desde la Península. En realidad, el orden canonizador del exilio debía ser la forma de operar contra el canon literario franquista. En su caso no se trataba de cerrar un sistema, sino de organizar una esfera de la literatura con aquellos materiales desechados por el canon franquista, que incluyen no solo obras despreciadas, sino también reescrituras de la tradición para adaptarla a su particular situación e ideología. Lo hacen con aquellos autores cercanos en cuya apreciación no coinciden con el régimen y que son elevados a modelos de conducta intelectual —Unamuno, An-

tonio Machado, Lorca, Miguel Hernández—, pero sobre todo con aquellos escritores más lejanos en el tiempo —Cervantes y Galdós principalmente, pero también otros autores clásicos—, que sí están presentes en el canon franquista y sobre los que se pretende establecer una lectura cierta, ajena a la que se le iba a dar en el ordenamiento canónico del interior.

La censura deviene, entre otras cosas, en un mecanismo alteración del canon. A este respecto, André Lefevere distingue, entre las mediaciones o factores de control que afectan al canon, dos tipos: uno intrínseco al sistema literario, derivado de una práctica profesional (críticos, profesores, traductores) y otro externo, al que llama “mecenas”, que compone una fuerza represora y al que “interesa más la ideología de la literatura que su poética”<sup>8</sup>. Lefevere establece una lista de mecenas que incluye partidos políticos, clases sociales, editoriales, medios de comunicación... cuya función consiste en regular la relación entre el sistema literario y los demás sistemas que forman una cultura, entendiendo como cultura un sistema semiótico dentro del cual el canon cumple la función de ordenación del subsistema literario. La censura, como los demás factores de control extrínsecos, tendría como función “impulsar o dificultar la lectura, escritura y reescritura de la literatura”<sup>9</sup> de acuerdo con fines espurios. La censura sería un “factor de control” de este segundo tipo, impuesto para que “la literatura no se aleje demasiado de los otros subsistemas de la sociedad”<sup>10</sup>.

Las instituciones culturales que juegan un papel principal en la formación de cánones literarios son escuela, editores, historias literarias y crítica literaria<sup>11</sup>, que, en el caso del franquismo sufrieron una insalvable intromisión por los poderes políticos, como corresponde a un estado de naturaleza totalitaria. Estas instituciones, que André Lefevere ha llamado “reescrituras”, “en alguna medida, adaptan y manipulan los

<sup>8</sup> Lefevere, Frank, *Traducción, reescritura y la manipulación del canon literario*. Salamanca, Ediciones Colegio de España, 1997, 30.

<sup>9</sup> *Íd.*, 29.

<sup>10</sup> *Íd.*, 30.

<sup>11</sup> Ha señalado el peso de estas instituciones en la formación del canon literario también, entre otros, Szegedy-Maszák, Mihály, *Literary Canons. National and International*. Budapest, Akadémiai Kiadó, 2001.

<sup>7</sup> Lotman, Y., *op. cit.*, 89.

originales con los que trabajan, habitualmente para hacerlos encajar en la corrientes ideológicas y poéticas dominantes en su tiempo”<sup>12</sup>. Tal procedimiento llega al paroxismo con la eliminación del horizonte de lecturas posibles, o de lo que Alastair Fowler ha denominado “canon accesible”, en contraste con aquel conjunto de obras que “permanece en la práctica inaccesible por una variedad de razones, como la excepcionalidad de sus documentos, que pueden quedar arrinconados en grandes bibliotecas. De ahí surge un canon accesible más limitado”<sup>13</sup>. En definitiva, las instituciones literarias del franquismo forzaron la realidad literaria de su presente, pero también la pretérita, a fin de construir una descripción histórica a la medida de su providencialismo. Con ello determinaron el futuro canon de la literatura nacional hasta la actualidad.

Si atendemos a la historia de la represión cultural franquista y a la evolución de sus prácticas y de la legislación que la regulaba, los mecanismos a los que Lefevere nombra como mecenazgo, conducentes a homogeneizar el sistema literario con el sistema social en su conjunto, respondieron evolutivamente a dos lógicas. Una, fuertemente ideológica, en cuyo mecanismo la censura está llamada a constituir un canon —normas, repertorios, guía— acorde con una ideología unitaria, para lo cual, además, ha de vigilar aquellos textos que, negándola, la amenazan desde afuera. En la otra, determinada por el destino histórico del sistema franquista, la censura es un instrumento de represión que no aspira a ordenar un sistema de signos, sino a ser un mero dispositivo de vigilancia y control que puede ser utilizado arbitrariamente según la conveniencia que rige la sobrevivencia de la máquina burocrática del poder. La historia del franquismo es la historia de la evolución de una lógica a otra: de un sistema totalitario fuertemente normativizado a una mera estructura represiva para garantizar un *statu quo*.

La censura persigue, pues, un doble objetivo. Por una parte, uno obvio, inmediato, expreso: evitar el contagio moral, religioso o político que puede tener la publicación de una escena lúbrica, un ataque contra la Iglesia católica, contra el

ejército, contra las instituciones y personas que objetivan el régimen político; pero hay otro objeto de censura, más indirecto, del que probablemente no todos los agentes represores fueran conscientes, que afecta al canon y que consiste en formalizar una escritura de la historia literaria en la que queden al margen determinados autores y textos por su significación simbólica. Entre ellos están, evidentemente, los exiliados. De cara al presente, se trata de preservar la ortodoxia de los mensajes difundidos públicamente a través del discurso literario; de cara al futuro, transformar el concepto de literatura, negando y desechando aquellos productos y productores que no la identifican. Con frecuencia esta acción afirmativa de la censura se ha pasado por alto, pero es quizá la que ha tenido más repercusión. Esta voluntad de intervención es mucho más perdurable, de mayor calado, más sutil, porque determinó los textos y metatextos con los que trabajaríamos los críticos y los historiadores literarios del futuro al crear inercias críticas e historiográficas que hay que identificar y descubrir para poder someterlas a escrutinio. La censura actúa, en este sentido, cercando las posibilidades literarias del presente para el futuro, pero también impidiendo determinadas lecturas del pasado: no hay más que ver el borrado de nombres, por ejemplo, que el canon del franquismo hacen de autores de la República y del exilio que hoy están todavía ausentes total o parcialmente de las historias literarias, percibiéndose, como dice un exiliado ficticio imaginado por Max Aub, “del 98 a nosotros, un salto, mortal para nosotros”<sup>14</sup>. O cómo prohibiendo la publicación de determinadas obras de autores como Clarín, Galdós o Blasco Ibáñez se está limitando su influencia sobre los nuevos narradores.

En este sentido, el afán de intervención externa sobre la constitución del canon se enfrenta a su rasgo distintivo: la estabilidad. Al querer instituir un canon propio que perdurase en el tiempo, el franquismo se vio en la necesidad de romper con la perdurabilidad del que ya estaba creado, o, al menos limar sus componentes más heterodoxos. Este hecho tuvo repercusiones importantes en la historiografía literaria, si observamos las asimetrías existentes, a la altura de 1939, en la formación de cánones en los

<sup>12</sup> Lefevere, F., *op. cit.*, 8.

<sup>13</sup> Fowler, Alastair, *Kinds of Literature*. Cambridge, Harvard University Press, 1982, 214-215.

<sup>14</sup> Aub, Max, “El remate”. *Historias de mala muerte*. México D. F., Joaquín Mortiz, 7-65, 23.

distintos géneros. Atendiendo a los autores que, por entonces, podían tener una obra ya consolidada, digamos los que habían nacido entre 1890 y 1910 y habían dado a la luz una obra que se podía identificar con su época, enseguida observaremos que la posición que ocupaban en el canon de 1936 no es demasiado diferente de la que ocuparían hoy. Un grupo de poetas, que recibe denominaciones diversas, siendo la más habitual la de Generación del 27, había encontrado medios para colocarse en una posición dominante en el campo cultural de su momento. Para ello se habían valido no solo de los sistemas que Lefevere llamaba de mecenazgo sino principalmente de mediaciones intrínsecas al sistema literario: críticos, profesores, traductores, otros autores mayores... La mayoría de estos poetas partieron al exilio: Alberti, Altolaguirre, Cernuda, Guillén, Prados, Salinas, quedando solo unos pocos del grupo —Aleixandre, Alonso, Diego— en la España franquista. Todos ellos siguen estando hoy en los manuales escolares de literatura y, en general, en todo recuento de canon. Si esto es así es porque ni el proyectado tiempo cero del franquismo pudo desplazarlos de la estabilización alcanzada precozmente en su posición canónica. No digamos autores mayores que habían tenido más tiempo —y obra publicada—, como Antonio Machado o Juan Ramón Jiménez: en este caso, la pretensión del orden cultural del franquismo, más que el silenciamiento, buscaba el rescate para lo cual no dudaron en manipular, mistificar y recortar su obra y su personalidad intelectual. Sin embargo, los narradores coetáneos no habían encontrado la misma mediación para introducirse en el canon, pese a que sus nombres estaban en revistas y catálogos de su época. No habían constituido órganos estables, ni grupos formalizados. Cualquier persona culta es capaz de detectar la diferente posición en el canon que, respecto de los poetas mencionados, ocupan César M. Arconada, Max Aub, Francisco Ayala, Luisa Carnés, Rosa Chacel, José Díaz Fernández, María Teresa León, Paulino Masip, Ramón J. Sender..., todos ellos con una obra narrativa relevante antes de la guerra, y que esta disimilitud no responde —o no responde únicamente— a la variable de “calidad literaria”. La situación entre poetas y narradores se iguala si tenemos en cuenta a aquellos que comenzaron su obra literaria en el exilio: igualmente desconocidos para un escolar y aun para un universitario son Manuel Andú-

jar, Arturo Barea, Rafael Dieste o Segundo Serrano Poncela, que, pongamos, Pedro Garfias, Juan Rejano o Arturo Serrano Plaja. O José Herrera *Petere*, que cultivó ambos géneros.

La situación de acanonicidad de estos escritores se debe, en primer lugar, a que cuando son reconocidos por un lector del servicio de censura como exiliados, sufren un trato discriminatorio en relación con los autores peninsulares; los censores son más proclives a denegar sus obras ya sea para la importación o para la edición, llegando al extremo de numerosos escritores entre los exiliados cuya obra estaba proscrita en su totalidad, independientemente de su contenido. No se aquilata la heterodoxia de su obra con neutralidad ni su situación de desamparo ante la censura es equiparable a la de los escritores del interior. Pero hay que tener en cuenta, además, que aun en el caso de que no sean reconocidos como exiliados por el censor, tampoco es probable que corran mejor suerte, pues desconocen las estrategias de autocensura que casi sin excepciones han regido la escritura de las obras escritas por los autores del interior. Esto provoca que en sus obras abunden temas, léxico, personajes... y sobre todo significaciones imposibles para los censores y que, de un modo u otro han sido eludidos por los escritores del interior, avezados ya en la lógica —a menudo arbitraria, pero siempre con unos límites— de la censura.

Pero la censura se apoya en un trabajo previo de discriminación originado en la misma excentricidad de la posición del escritor exiliado. Un Estado como el franquismo opera como metatexto fundamental que, a diferencia de la crítica independiente —valga la redundancia—, no hace públicos sus criterios de valoración. Esto implica que el orden literario no se funda en unas normas que no fundan “lo literario”, sino algo más radical, que está en otro nivel: “lo decible” en público, produciéndose así una corrupción completa del sistema literario y un ecosistema propicio para los medradores que supieran aprovechar bien todas esas oportunidades. En este sistema literario del franquismo, la crítica literaria, en su mayoría, no era sino un metatexto subsidiario de una serie de doctrinas oficiales. Las revistas generadoras de canon no eran aquellas de cuya autoridad podía derivarse un mayor capital simbólico, como *Ínsula*, escasa-mente leída en España, sino los suplementos

literarios de los periódicos y las revistas oficiales y semioficiales, tanto académicas (*Revista de Literatura, Cuadernos Hispanoamericanos*), como no académicas (*La Estafeta Literaria, Correo Literario*), cuyos criterios, en gran medida emanaban de modelos del poder. A su frente estaban intelectuales orgánicos, marcadamente defensores de las ideologías dominantes, ya fueran falangista o nacionalcatólica. No hay que olvidar, como ejemplo significativo, que varios censores ejercían de críticos literarios en estas revistas.

Frente al estatismo del canon emanado de las fuentes de poder franquista, que, como se ha dicho, aspiraban a un orden jerárquico, nacionalista y por tanto limitado frente a lo externo, es en las mismas carencias de ese orden, donde pueden radicar las posibilidades de la literatura impedida por la censura porque la literatura y su cánones son un fenómeno histórico en el que cabe la espontaneidad de la negación. Por otra parte, el carácter acanónico del exilio no se debe a que constituya un modelo de contra o sub literatura, sino a que representa valores políticos, morales y sociales ajenos a una doctrina y que, por tanto, no tienen nada que ver con el concepto “formal” de literatura en una época dada. Ello haría posible una integración a posteriori mediante la subversión o alteración de un canon anacrónico. No son pocos los casos de autores que, en su tiempo y aun bastantes años después, estuvieron al margen y que hoy ocupan el centro del canon. Estos ejemplos desechan la idea estaticista del canon que sirve a muchos de los que se oponen a él para criticarlo<sup>15</sup>. El carácter histórico de la literatura hace que los cánones se sustituyan unos a otros en función de las perspectivas siempre novedosas que va abriendo el presente. Por eso cobra relevancia la distinción que Ricardo Piglia establece entre tradición y canon al identificar este último con el afán conservacionista de algunos historiadores, más próximos a un modelo de historiador monumentalista (Nietzsche) que cierra los discursos históricos. Por el contrario, la tradición, tal como la explica Piglia, es una construcción constante de modelos múltiples y variables, en los que cada escritor y cada lector encuentran respectivamente lugares propios de

escritura y de lectura<sup>16</sup>. Reconocer este sentido de tradición es concebir una historia dialéctica de la literatura, en constante pugna entre el fuera y el dentro del canon, a la manera de Lotman. En este sentido, la censura se explica como un mecanismo opuesto a la lógica del tiempo que, en la práctica, sirvió para imposibilitar temporalmente esa dialéctica y así, salvar al régimen político que la dirigía. Lo que Piglia está defendiendo es que cada vez que reconstruimos el pasado literario a través de una selección, lo hacemos —advertida o inadvertidamente— desde un presente que queremos justificar. Ahí entra lo que Frank Kermode ha llamado la opinión y nosotros podemos llamar puntos de vista. Todo canon está fabricado con criterios y justificaciones que emanan de un punto de vista interesado —ideológico, subjetivo, dialógico...—, lo cual no significa que sea ilegítimo ni que invalide la idea de canon. Es la necesidad que todos nosotros, lectores y críticos situados social e históricamente, tenemos de construirnos referentes, de habitar el territorio de la literatura sobre una imagen inteligible del pasado. Para ello, es preciso romper con la fatalista idea de la inmutabilidad de los cánones ya dados y opinar, crear criterios y buscar y rebuscar aquellas obras que la violencia de la historia, a través de mecanismos como la censura, dejó arrumbadas en el olvido.

El trabajo que hay que llevar a cabo para recategorizar una tradición literaria menguada por la represión es arduo. Kermode advierte con lucidez que “estar dentro del canon significa estar protegido del desgaste natural, contar con un número infinito de posibles relaciones internas y secretos, ser tratado como un heterocosmos, una Tora en miniatura”<sup>17</sup>. Aun cuando la formación del canon se deba a una fuerza tan ilegítima como una dictadura y aun cuando la producción del canon sea tan reciente, las inercias desatadas hacen difícil la alteración del repertorio de referencia, de los criterios que lo sustentan y del discurso historiográfico —a

<sup>15</sup> Pozuelo Yvancos, J. M., y Adrade, R. M., *Teoría del canon*, op. cit., 94.

<sup>16</sup> Piglia, Ricardo, “Vivencia literaria (la cuestión del canon)”. *La Página*, 28, 1997, 73, y “Vivencia literaria”, en Susana Cella (ed.), *Dominios de la literatura: acerca del canon*. Buenos Aires, Losada, 1998, 155-156.

<sup>17</sup> Kermode, Frank, “El control institucional de la interpretación”, en Enric Solla (ed.), *El canon literario*. Madrid, Arco Libros, 1998, 137.

menudo de corte idealista— que lo racionaliza. Desde hace décadas, observamos que el mantenimiento de este canon excluyente se basa en un trabajo de exégesis continuado para garantizar a estas obras lo que Kermodé llama “una modernidad sin tiempo”<sup>18</sup> que es muy inferior y mucho más reciente en el caso de las obras del exilio. El estar aislados del tiempo, de su desgaste, de su excentricidad ha blindado a las obras canónicas frente al envejecimiento al que, por el contrario, están sometidos los textos no canónicos, no actualizados por otros escritores y por una tradición crítica. Frente a esta ilusión de intemporalidad, debe mover al crítico una vocación del peligro que detecta Kermodé: “la mera posibilidad de que algo de valor no caiga bajo la regla del tiempo (y aquí no necesitamos preguntar cómo se originó dicho valor, ya sea inherente o creación de los intérpretes) es la verdadera justificación para que continuemos con esta clamorosa y pertinaz conversación”<sup>19</sup>. El trabajo del historiador es pues redimir las obras que han instituido valores literarios de su periclitación. Quizá no consista tanto en destruir el canon literario que nos ha sido dado sino en comprender las bases ideológicas sobre las que se ha formado y permitir que aquellos textos descentrados, marginados por la intervención de la fuerza, se conviertan en tradición, digan algo, conformen una tradición diversa, que no mistifique la dualidad heredada entre literatura del interior y literatura del exilio, pero que no condene a esta última al ostracismo historiográfico.

En línea con ello, se trataría de reivindicar el exilio como una oportunidad para repensar en su conjunto las bases historiográficas sobre las que se ha constituido nuestra tradición. Mari Paz Balibrea ha observado acertadamente que “en tanto esa historiografía excluyente del exilio responde a una lógica narrativa, será condición imprescindible para corregir esa exclusión, modificar la lógica narrativa que constituye su sustrato, pues la narración historiográfica la ha excluido en tanto que no significativa para su lógica”<sup>20</sup>. El exilio sería solo un caso —quizá el más ostentoso— de una anomalía que no se limita únicamente a la exclusión de unos cuan-

tos escritores. Convenimos con Balibrea en que se hace necesario suspender un modelo de historiografía literaria canónica que, tal y como está planteada, provoca distorsiones generalizadas sobre la literatura española del siglo XX por la ilegitimidad de sus fuentes de inspiración. La literatura del exilio, en conclusión, es necesariamente ajena al canon y lo es no en virtud de soluciones emanadas de un debate intelectual, sino de la intervención de las fuerzas del Estado. Lo que está en entredicho aquí no es si los textos que han quedado fuera del canon son o no literarios, sino la raíz de su exclusión, que no se deriva de un debate académico sino de un decreto político. Esta anomalía nos enfrenta, como historiadores y críticos de la literatura del siglo xx a un espinoso reto: liberarnos de la pesada herencia que la censura ha impuesto a nuestra tarea y ser capaces de construir un relato veraz de nuestra historia literaria, coadyuvando así a enriquecer la tradición.

<sup>18</sup> *Íd.*

<sup>19</sup> *Íd.*, 139.

<sup>20</sup> Balibrea, Mari Paz, *Tiempo de exilio*. Barcelona, Montesinos, 2007, 63.