

Bernardo Atxaga y su defensa de la autonomía de la literatura

Bernardo Atxaga and His Defense of the Autonomy of Literature

BEÑAT SARASOLA SANTAMARIA

Euskal Herriko Unibertsitatea / Universidad de País Vasco. Barrio Sarriena s/n, 48940, Leioa. Vizcaya.

Dirección de correo electrónico: benat.sarasola@ehu.eus

Recibido: 4-4-2017. Aceptado: 29-5-2017.

Cómo citar: Sarasola Santamaría, Beñat, “Bernardo Atxaga y su defensa de la autonomía de la literatura”, *Castilla. Estudios de Literatura* 8 (2017): 1-26.

DOI: <https://doi.org/10.24197/cel.8.2017.1-26>

Resumen: Este artículo analiza la forma en que Bernardo Atxaga defendió la autonomía del arte (en concreto de la literatura) en el campo cultural vasco a lo largo de los años 70 y 80 del siglo pasado. Primeramente, se rastrea el problema de la autonomía a través de la crítica estética de la Escuela de Frankfurt (especialmente Theodor Adorno) y la crítica sociológica de la línea de Pierre Bordieu, que dan luz para entender la complejidad con la que trató el problema Atxaga. Además, se realiza el análisis de la genealogía de las ideas de Atxaga, desde los primeros textos de *Anaitasuna* y *Ustela*, hasta los debates con Joxe Azurmendi y Txillardegí. El estudio de todo el corpus textual de Atxaga sobre el tema permite evaluar con más certeza el problema de la autonomía, y matizar algunas de las ideas comunes de la crítica vasca.

Palabras clave: Autonomía del arte; Bernardo Atxaga; literatura vasca.

Abstract: The article analyses the way Bernardo Atxaga defended the autonomy of the art (more precisely of literature) within the Basque literary field along the 70's and 80's of XXth century. Firstly, it examines the problem of autonomy throughout the aesthetic criticism of the Frankfurt School (particularly Theodor Adorno) and the sociological criticism of Pierre Bordieu, that give us light in order to understand the complexity of Atxaga's study of the problem. Moreover, it studies the genealogy of Atxaga's ideas, since his first texts in *Anaitasuna* and *Ustela*, until his debates with Joxe Azurmendi and Txillardegí. The study of all Atxaga's textual corpus about the topic gives the possibility to evaluate more precisely the problem of autonomy, and calls into question some of the common places of Basque criticism.

Keywords: Autonomy of art; Bernardo Atxaga; Basque literature.

INTRODUCCIÓN

La cuestión en torno a la autonomía del arte ha sido un tema relevante a lo largo del desarrollo de la modernidad. Autores como los que englobaron la Escuela de Frankfurt, desde Max Horkheimer, Theodor W.

Adorno y Herbert Marcuse, hasta Walter Benjamin —como se sabe, no un miembro pleno de la escuela—, trataron el tema a la hora de analizar los problemas del arte moderno y la modernidad en general. Sin embargo, pareciera que con el advenimiento de lo que se ha llamado la posmodernidad, así como con la proliferación de los estudios culturales, el debate sobre la autonomía del arte ha quedado relegado a un plano secundario. Muy ligado a las poéticas y problemáticas de la vanguardia y el modernismo, la autonomía del arte parece sufrir el mismo desgaste que sufren aquéllos. Quizás sea esa la razón de “la escasa bibliografía que tras Adorno se ha producido sobre la “autonomía” en el ámbito de la estética” (Sert 375). Adorno muere en 1969 y la *Teoría estética* se publica póstumamente un año más tarde, es decir, unos pocos años antes de la eclosión de las teorías posmodernas.

Con todo, desde otra perspectiva, desde la teoría sociológica de Pierre Bourdieu, el problema de la autonomía del arte cobró cierta importancia en esos mismos años. Aunque hasta hace poco (Figuroa) no se ha estudiado sistemáticamente el lugar que tiene la cuestión en la teoría de los campos de Bourdieu, es en realidad un elemento clave en la formación de los campos, particularmente del campo literario (Bourdieu 1995: 79).

Es precisamente en ese lapso de tiempo, que va desde principios de los años 70 hasta mediados de los 80, cuando Bernardo Atxaga abandera la defensa de la autonomía de la literatura en el campo literario vasco, primero polemizando con Joxe Azurmendi y después con Txillardegui. Esta cuestión, al margen del debate desde el punto de vista netamente teórico, es fundamental debido a que es justamente en ese periodo cuando se establece el campo literario vasco. En la medida en que la defensa de su autonomía es esencial para que se constituya un campo, la posición de Atxaga —junto con algún otro escritor de su generación— resulta ser de gran importancia a la hora de analizar la genealogía del campo literario vasco.

1. LA AUTONOMÍA DEL ARTE: ADORNO Y BOURDIEU

Pese a que la teoría de Adorno y la de Bourdieu provienen en gran medida de tradiciones diferentes y emplean metodologías harto distintas, se puede decir que ambos abordan la cuestión estética desde un punto de vista sistémico y sociológico; partiendo del análisis intrínseco de las obras de arte, trazan las relaciones que se establecen entre los diferentes elementos —obra, autor, contexto histórico, instituciones— del hecho

estético abordándolas de forma global. Entre las diferentes problemáticas que analizan, la autonomía del arte es un elemento clave; aunque parten de presupuestos dispares, ambos llegan a conclusiones análogas en cuanto a su importancia y a las amenazas a las que está sometida a finales del siglo XX.

Adorno escribe sobre la cuestión de la autonomía del arte ya desde los primeros textos teóricos de juventud. Es un problema que recoge de la tradición filosófica alemana, y que se desarrolla a partir de Kant a través de Schelling, Schiller y Hegel, es decir, a lo largo de toda la tradición idealista. Adorno lo piensa, sin embargo, después de la ruptura que supone la teoría marxista, de tal modo que la concepción de autonomía del arte de Adorno oscila continuamente entre el análisis materialista y el énfasis en la dialéctica. La autonomía del arte se fundamenta en que, para él, el arte se opone al “mundo administrado”;¹ el arte necesita de esa autonomía para contrarrestar el mundo cosificado. La libertad del arte choca así con la dominación del mundo administrado. “Pues la libertad absoluta en el arte (es decir, en algo particular) entra en contradicción con la situación perenne de falta de libertad en el todo. En éste, el lugar del arte se ha vuelto incierto” (Adorno 9). Con todo, esta discrepancia entre el arte y el mundo debe entenderse como una tensión entre dos polos, es decir, dialécticamente, y no como dos mónadas totalmente separadas. La complejidad de esta caracterización se sustenta en que la obra de arte para Adorno es “compendio de la vida de los seres humanos” (299), a la vez que se contrapone “a la sociedad mediante su mera existencia” (298). Esta dialéctica entre la autonomía del arte y su carácter social afirmativo es fundamental para entender adecuadamente el problema. Es también esta dialéctica la que lo aleja de la idea *l'art pour l'art*, concepto que a menudo se ha usado como sinónimo de la autonomía.² Esta tensión nos lleva hacia algunos teóricos posteriores a Adorno —que sin duda reciben su influjo—, según los cuales la autonomía debe entenderse como una función, es decir, de forma gradual; así la autonomía es siempre más bien “semiautonomía”. Ese es el concepto que utiliza Hal Foster (1985: 18) en plena efervescencia de la posmodernidad, para salvaguardar algo de la fuerza autónoma de la obra de arte. En el contexto del capitalismo tardío,

¹ Es un concepto que ya aparece en *Dialéctica de la Ilustración*, y remite a la cosificación del mundo en la sociedad capitalista.

² En la teoría del arte de Adorno la forma y el contenido se entienden también dialécticamente, cuestión que lo aleja del formalismo y del arte por el arte (Sarasola 48).

ninguna obra de arte es completamente autónoma; en la medida en que una obra refuerza su autonomía, se incrementa su oposición al mundo administrado, pero esa tensión jamás cesará. La vertiente dialéctica de la concepción de autonomía de Adorno se observa claramente en esa tensión entre los dos polos.

Es reseñable advertir que a lo largo de otra línea argumentativa y teórica, a partir de la sociología de la cultura de Bourdieu, se llega a conclusiones prácticamente idénticas a las adornianas. Bourdieu, como Adorno, señala que la idea de la autonomía del arte es imprescindible para entender el establecimiento de lo que él denomina “campo artístico”.³ Según Bourdieu, es por medio de figuras como Flaubert y Baudelaire —con los respectivos procesos contra sus obras— que conquista su autonomía el campo literario francés; pero para nuestro propósito es especialmente interesante el Post-escriptum de *Las reglas del arte*, en el cual Bourdieu actualiza la problemática de la autonomía en el periodo en que está escribiendo —finales del siglo XX—, y en donde, para él, es necesario más que nunca la reivindicación de un arte que defienda su campo autónomo.

No creo estar sometiéndome a una visión apocalíptica del estado del campo de producción cultural en los diferentes países europeos diciendo que esta autonomía está en grave peligro o, con mayor precisión, que amenazas de una especie totalmente nueva se ciernen hoy en día sobre su funcionamiento (...) *Las amenazas que se ciernen sobre la autonomía* resultan de la interpenetración cada vez mayor entre el mundo del arte y el mundo del dinero. (Bourdieu 496)

La postura de Bourdieu pasa en ese Post-escriptum —a menudo obviado— de tener un cariz analítico, presente en todas sus obras referenciales desde *La distinción* hasta al aquí comentado, a uno ético, en el que el estado de cosas parece llevarle a posicionarse claramente a favor de la reivindicación de la autonomía.

El dominio de los que ostentan el poder sobre los instrumentos de circulación —y de consagración— sin duda jamás ha sido tan extenso y profundo; y la frontera entre la obra de investigación y el *best-seller* jamás tan confusa. Esta confusión de las fronteras a la que los productores llamados “mediáticos” están espontáneamente inclinados (como atestigua el hecho de que las listas de premiados periodísticas yuxtaponen siempre a los productores más

³ En realidad, Bourdieu (1995) se centra en analizar especialmente el “campo literario”, pero el modelo sirve para caracterizar todo el campo cultural, con sus diferentes subcampos.

autónomos y a los más heterónomos) constituye la peor amenaza para la autonomía de la producción cultural. (Bourdieu 499)

Antón Figueroa es quizás el investigador que, en el contexto ibérico, más ha profundizado la metodología de Bourdieu. Pese a que se ha ceñido fundamentalmente a la literatura gallega, también ha desarrollado cuestiones teóricas más generales de la teoría de los campos culturales, especialmente desde la perspectiva que le ha dado analizar un campo cultural periférico. En ese sentido, Figueroa habla de “principio de autonomía” de los campos; es decir, según él, todo campo, para constituirse como tal, debe guardar ese principio que le hace tender hacia la autonomía. No obstante, esa autonomía nunca será plena. Por eso, insiste continuamente en la idea de autonomía relativa, lo cual era precisamente lo que subrayaba Foster con la idea de “semiautonomía”. “Es cierto que la autonomía y la práctica es siempre relativa, pero no es menos cierto que la autonomía es esencial en la noción de campo. Para entender esto debemos pensar en su carácter relacional: una toma de posición (manifiesto, obra, crítica, etcétera) se define siempre en relación con otras formas de posición del campo”⁴ (Figueroa 2010, 19). Este aspecto relacional hace que cada campo, en función de sus características y su fortaleza, sea más o menos autónomo. “La autonomía de un campo es mayor cuanto mayores sean sus referencias internas y menores las motivaciones externas, pero nunca es total sino siempre relativa”⁵ (Figueroa 2010, 19). En realidad, la idea de autonomía relativa no es ajena a la teoría de Bourdieu, pero Figueroa lo formula explícitamente y lo desarrolla más debido a que se encuentra con un campo, el gallego, que sufre una amenaza heterónoma —especialmente del campo político— mucho más fuerte que un campo como el francés, que adopta una autonomía (relativa) mayor ya desde finales del siglo XIX. Mientras que Bourdieu considera que la fuerza heterónoma del campo literario es la económica, Figueroa amplía el número y tipos de fuerzas heterónomas. “El campo literario o artístico no actúan pues como un bloque, sino que dentro de él siempre hay oposición entre un sector más autónomo y un sector más heterónomo que obedece en parte a las leyes

⁴ É certo que a autonomía é na práctica sempre relativa, mais non é menos certo que a autonomía é esencial na noción de campo. Para entendermos isto debemos pensar no seu carácter relacional: unha toma de posición (manifiesto, obra, crítica, etcétera) defínese sempre en relación con outras formas de posición no campo.

⁵ A autonomía dun campo é maior canto maiores sexan as súas referencias internas e menos as motivacións externas, mais nunca é total senón sempre relativa.

externas económicas, políticas, mediáticas, etcétera”⁶ (Figuroa 2015, 129-30). Teniendo en cuenta que, estructuralmente, el campo literario vasco se asemeja más al gallego que al francés o a otro campo hegemónico, las apreciaciones de Figuroa son especialmente útiles para analizar la forma en que Atxaga reivindicó la autonomía literaria; además de que, como veremos, existe una conexión directa entre la vanguardia gallega que reivindica la autonomía literaria y el escritor de Asteasu.

2. ATXAGA, DEFENSOR DE LA AUTONOMÍA LITERARIA

Atxaga es conocido como el principal impulsor de lo que se ha llamado la “generación de la autonomía” (Apalategi 64) de la literatura vasca, fundamentalmente gracias al célebre manifiesto “Ez dezagula konposturarik gal, halere”⁷ escrito a cuatro manos con Koldo Izagirre y publicado en la revista *Panpina ustela* en enero de 1975. Pese a que el texto es bastante conocido en la crítica literaria vasca, sólo puede entenderse junto a otra serie de textos del propio Atxaga de la época y junto a ciertas polémicas un tanto agrias que tuvo con algunas personalidades notables de la cultura vasca. El primer texto relevante de Atxaga sobre la cuestión es anterior al manifiesto, el titulado “Euskal teatro berriaren bila”,⁸ artículo que es prácticamente desconocido. Además, entre 1975 y 1977 Atxaga escribe dos artículos polemizando con Joxe Azurmendi, textos que no han sido analizados hasta ahora por la crítica vasca. No en vano, el primero, “Kultura inprimatuari buruz”⁹ fue firmado con el pseudónimo Otsaila en la revista *Hitz*, y hasta la fecha no ha sido atribuido a Atxaga, cuestión que se puede inferir a partir del segundo artículo sin título que se publicó en la revista *Anaitasuna*, esta vez con su firma. El manifiesto anteriormente mencionado y los otros tres textos conforman, por tanto, el corpus fundamental de la posición de Atxaga sobre la autonomía literaria. El segundo momento de la defensa de la autonomía literaria sucede unos años más tarde, en 1985, cuando primero en un cruce de declaraciones-artículos y, después, en una charla en Bilbao, Atxaga polemiza con Txillardegui acerca de la misma cuestión. El debate

⁶ O campo literario ou artístico non actúa pois como un bloque, senón que dentro del hai sempre unha oposición entre un sector máis autónomo e un sector máis heterónimo que obedece en parte a leis externas económicas, políticas, mediáticas, etcétera.

⁷ No perdamos la compostura, con todo

⁸ En busca del Nuevo Teatro Vasco.

⁹ Sobre la cultura impresa.

simbolizó, por un lado, dos posturas bien contrapuestas de entender la literatura, y por otro, cristalizó en él una suerte de cambio generacional: de la generación *engagé* de Txillardegi a la generación de la autonomía de Atxaga.

2. 1. No perdamos la compostura, con todo

El texto aparecido en el primer número de la revista *Ustela* es una de las más importantes poéticas jamás escritas en euskera. La revista fue creada por Atxaga e Izagirre, que en la época eran dos jóvenes escritores nóveles que se habían conocido unos meses antes a través de un hermano del primero, que Izagirre había conocido en las cárceles franquistas. Ambos estaban ávidos de publicar sus primeras creaciones, pero en un campo literario en ciernes como el vasco no había demasiadas oportunidades para unos escritores nóveles. Atxaga había publicado de la mano de Gabriel Aresti un cuento y una pieza de teatro breve en el trabajo colectivo *Euskal Literatura 72* e Izagirre todavía no había publicado nada al margen de alguna pieza premiada en concursos literarios. En el primer número de *Ustela*, por tanto, encontramos numerosos textos literarios que posteriormente algunos de ellos serán publicados en las óperas primas de los dos escritores. Sin embargo, aparte de esos textos de ficción, el texto que más sobresale en *Panpina ustela* es precisamente “Ez dezagula konposturarik gal, halere”,¹⁰ que se ha considerado como el manifiesto *par excellence* de la autonomía literaria en la literatura vasca. No en vano, con el objetivo de promocionar el primer número de la revista, Atxaga e Izagirre decidieron publicar un fragmento del manifiesto en el número de febrero de la revista cultural vasca quizás más importante de la época, en *Anaitasuna*. Ello, junto al contenido y el tono radical y provocativo del texto, hicieron que rápidamente se convirtiera en una pieza referencial, que en cierta forma representaba un cambio generacional y cultural fundamental en la literatura vasca. Apalategi señala que es un texto canónico porque reivindica por primera vez una literatura con mayúsculas, a través del cual se delimitará ulteriormente el campo autónomo literario vasco.

El manifiesto es muy explícito en algún momento en su afirmación de la autonomía: “Porque la literatura tiene una dinámica propia y

¹⁰ No perdamos la compostura, con todo.

característica”¹¹ (Atxaga e Izagirre 1975). Critican los elementos extraliterarios de la producción literaria hegemónica vasca: “No estamos de acuerdo con las editoriales, revistas y los ensayos actuales: tan herméticas son y esclavos de objetivos no literarios (extraliterarios, por tanto), irritan y rechazan (y exasperan también) a las nuevas gargantas”¹² (Atxaga e Izagirre 1975). Junto a esa posición firme, sin embargo, también se puede encontrar alguna otra idea que se acercaría, presumiblemente, hacia el polo de la heteronomía o la literatura *engagé*. Ya la primera frase del texto se puede leer de esa forma: “Porque la literatura es la voz del pueblo: al empujar la transformación social, la literatura vasca debe ayudar a la consecución de otro País Vasco”¹³ (Atxaga e Izagirre 1975). Explican que esa transformación es derivada y no directa; a saber, la literatura transforma la sensibilidad de los lectores, lo cual empuja hacia la transformación social completa. Es una lógica argumentativa bastante usual entre los pensadores modernos que piensan la relación entre la autonomía del arte y la sociedad. Marcuse, por ejemplo, en la línea de los pensadores de la Escuela de Frankfurt, defiende justamente que la relación entre el arte y la sociedad es mediada, relación que lo caracteriza con el concepto de distanciamiento (*Verfremdungseffekt*). Aún más, el propio Marcuse señala que la ficción es capaz de crear una nueva sensibilidad, que a su vez puede transformar la sociedad como tal. Como vemos, es una formulación prácticamente idéntica a la de Atxaga e Izagirre.

La ficción crea su particular sensibilidad que sigue siendo válida incluso cuando parece negada por la realidad establecida. Lo justo y equivocado en los individuos plantea lo justo y equivocado de la sociedad. Incluso en las obras más invocadamente políticas ese enfrentamiento no es únicamente político; o mejor dicho, los conflictos sociales quedan inmersos en el juego de fuerzas metasociales entre individuos e individuos, hombres y mujeres, humanidad y naturaleza. (Marcuse 2007, 76)

Teniendo en cuenta que Marcuse era uno de los autores más leídos en los 70, especialmente en círculos culturales de izquierda, no es nada

¹¹ Zeren literaturak bai bait du bere dinamika propioa ta berezia.

¹² Gaur eguneko argitara-etxe, aldizkari ta saioekin ez gatoz bat: hertsiaak eta literaturaz kanpoko (xtraliterarioak, beraz) xederen morroi direlarik, marrantatu ta baztertu (nazkatu ere bai) egiten dituzte eztarri berriak.

¹³ Literatura bait da herriaren boza: gizarte-aldaketan lagungarri denez, beste Euskal Herri baten lorketa lagundu behar du euskaldunon literaturak.

descabellado pensar que Atxaga e Izagirre hubiesen leído los textos del pensador alemán, más aún cuando hay evidencias de que Atxaga había leído (Sarasola 2015: 63) el que fue quizás el otro gran pensador de Mayo del 68, Guy Debord.¹⁴ No en vano, en el prefacio a la edición francesa del libro más conocido de Marcuse, *El hombre unidimensional*, ya se encuentra una formulación que va en la línea de lo hasta ahora argumentado: “Los valores estéticos son igualmente, en tanto que receptividad de la sensibilidad, negación determinada de los valores dominantes” (Marcuse 1993, 10). Todo ello hace indicar que el contraste que aparece en el manifiesto entre su reivindicación de la autonomía y la defensa de la incidencia del arte en la transformación social, no es necesariamente contradictorio. De hecho, en la tradición de la Escuela de Frankfurt no son sino complementarios como ya se ha visto con Adorno.

Apalategi ha defendido que en el manifiesto se pueden identificar algunas ideas que corresponderían a Atxaga y otras que serían de Izagirre. En esa dualidad, según Apalategi, la parte heterónoma, es decir, la primera parte del manifiesto que subraya el efecto transformador de la literatura, corresponde a Izagirre, mientras que la parte más propiamente autónoma a Atxaga (Apalategi 64). Es una idea que, ciertamente, va acorde con la pulsión autónoma de Atxaga en la época y de la idea tópica que encasilla a Izagirre como escritor *engagé* (Rodríguez 17-18). Sin embargo, existen numerosos elementos que refutan esa teoría. Primeramente, y quizás de forma más importante, la caracterización del problema de la autonomía en el manifiesto no tiene por qué entenderse de modo contradictorio o como signo de que su teoría no está aún lo suficientemente elaborada y clara (Apalategi 64). A tenor de lo visto tanto con Adorno y Bourdieu/Figueroa como con Marcuse, la tensión entre “el mundo administrado” y la autonomía no debe entenderse como una contradicción. Muy al contrario, la autonomía sólo puede entenderse a través de esa tensión, es decir, como autonomía relativa o pseudoautonomía. Además, al margen de que la idea que define a Izagirre como escritor *engagé* es reduccionista, en esa época el mundo literario de Izagirre tendía hacia el esteticismo (Sarasola 2015: 34-39). Por último, existe un texto de Atxaga anterior al manifiesto en el que desarrolla ideas prácticamente idénticas, incluida la idea de que el arte debe empujar al cambio social. Fue escrito justamente un año antes de la publicación de *Panpina ustela*, y aunque trataba específicamente un

¹⁴ Además, es reseñable añadir que Guy Debord admitió que el pensador que más influyó en su pensamiento fue Adorno (Gasche, 2012).

género literario, el teatro, la línea argumentativa que subyace en el texto es válida para una reflexión que incluya la creación literaria en general (y aún la artística).

2. 2. En busca del Nuevo Teatro Vasco

Pese a que posteriormente en la carrera literaria de Atxaga no hayan tenido apenas presencia, fueron el teatro y el versolarismo dos géneros literarios sobre los que escribió más en sus inicios. Los cinco artículos que publicó en *Anaitasuna* entre 1972 y 1975 —sus primeros artículos en prensa— fueron sobre esos temas a excepción de uno, que fue una crítica de un concierto. Por otro lado, de las dos piezas publicadas en 1972 en el libro colectivo anteriormente ya citado, una de ellas era un teatro experimental *Borobila eta puntua*¹⁵ (el otro, *Oskar*, era un cuento). A partir de 1975 su interés por el teatro y el versolarismo va decreciendo poco a poco, pese a que todavía sigue publicando textos relacionados con esos temas, especialmente sobre teatro. Ejemplo de ello es otra obra breve de teatro experimental publicada en el mismo número que el manifiesto en 1975, el *Antzerki minimum bat*.¹⁶ Uno de los cinco primeros artículos de *Anaitasuna* fue “Euskal Theatro Berriaren bila”,¹⁷ texto en el que reivindicaba un nuevo teatro vasco.

Según Atxaga, el teatro vasco debía ser “NHI”, es decir, “Nazionala, Herritarra eta Iraultzailea”.¹⁸ De los tres elementos, el fundamental dentro de su teoría es el Nacional, porque “en el sentido que nosotros damos a este concepto, los otros dos los trae consigo”¹⁹ (Atxaga 1974). Sin duda, este es el texto de Atxaga más *engagé*, donde apuesta claramente por un teatro nacional, y está lleno de reproches al teatro naturalista —que según él es incapaz de transformar la sociedad—, además de citas de Marx, Brecht, etc. La característica fundamental del aspecto N del teatro es precisamente su capacidad de transformar la sociedad.

La característica N pide lo siguiente a nuestro trabajo: llegar bien a la gente (a la gente importante, además, a los jóvenes etc.), reunirlos, multiplicando sus conciencias (¿qué era, pues, lo que el mismo Marx exigía a la literatura,

¹⁵ El círculo y el punto.

¹⁶ Un teatro minimum.

¹⁷ En busca del Nuevo Teatro Vasco.

¹⁸ NPR: Nacional, Popular y Revolucionario.

¹⁹ Kontzeptu honi guk ematen diogun zentzuan, beste biak bere besapean baitakartza.

si no era la multiplicación de conciencias?), participar en el cambio y movimiento de la sociedad vasca, y ser promotor de esa transformación²⁰ (Atxaga 1974)

No en vano, la defensa de un teatro comprometido es explícita en el artículo: “El teatro que incorpore el elemento N no aceptará esa ruptura con la sociedad, es más, tratará de responder a las contradicciones más duras de esa sociedad, convirtiéndose en un teatro comprometido”²¹ (Atxaga 1974). Estas citas, que son prácticamente calcadas a las que aparecerán en el manifiesto analizado,²² nos hacen pensar, a diferencia de Apalategi, que probablemente aquellas palabras están escritas también por el propio Atxaga. No hay que olvidar, además, que tal y como reconoce Izagirre (Etxeberria 87-88), Atxaga era por aquel entonces un escritor mucho más maduro que él, y que fue él quien llevó la iniciativa en el primer número.

2. 3. La crítica a Azurmendi

Joxe Azurmendi, que en la actualidad es considerado uno de los ensayistas e intelectuales más importantes, se dio a conocer a principios de los años 60, cuando empezó a trabajar en la revista *Jakin* mientras estudiaba la carrera de teología en el monasterio de los franciscanos de Aránzazu, quizás el centro cultural-intelectual de la cultura vasca más importante de aquella época. A lo largo de los años 60 publicó numerosos artículos de corte filosófico, labor que iría desarrollando más a lo largo de los años 70, cuando empezaron a aparecer sus primeros libros. En esa época, uno de los temas privilegiados de Azurmendi era la crítica del marxismo, que desarrolló ya desde su primer ensayo *Hizkuntza, etnia eta marxismoa*²³ de 1971. Una de las características más reseñables de los

²⁰ N bereizgarriak zera eskatzen dio gure lanari: jendearengana (eta jende garrantzitsuengana, gainera, gazteengana eta abar) ondo irixtea,* hauk* biltzea, eta, hauen kontzientzia ugalduz (zer zen, bada, Marxek berak literaturari eskatzen ziona, kontzientziaren ugaltzea baino?), euskal gizartearen aldaketan eta higiduran* parte hartzea, eta transformazio horren eragile izatea.

²¹ N elementua bereganatzen duen teatroak ez du gizartearekiko etendura hori onhartuko, eta, areago,* gizarte horren kontraesan latzenei erantzuten saiatuko da, teatro engaiatu* eta konprometatu bat bihurturik.

²² Porque la literatura es la voz del pueblo: al empujar la transformación social, la literatura vasca debe ayudar a la consecución de otro País Vasco.

²³ Lengua, etnia y marxismo.

escritos de Azurmendi de entonces es precisamente la precisión de su crítica al marxismo ortodoxo, una crítica que se venía desarrollando paralelamente en Europa, en especial bajo el influjo del ciclo de luchas del 68, pero que en el contexto del estado español todavía era muy escaso. Muestra de ello es el libro *Kolakowski*, elaborado junto a Joseba Arregi, donde se analiza el pensamiento del filósofo polaco Leszek Kolakowski, uno de los críticos del marxismo ortodoxo más notables al otro lado del telón de acero.²⁴ Su conocimiento de la lengua alemana le permitía a Azurmendi tener acceso a textos desconocidos en el contexto ibérico, como, por ejemplo, las críticas de la Escuela de Fráncfurt, que leía antes de que fueran traducidas a otras lenguas. Sin duda, esta línea crítica de Azurmendi producía irritación en un buen número de escritores e intelectuales vascos, los cuales eran más o menos marxistas, ya que, como escribió el propio Azurmendi, el marxismo estaba de moda en los 70 (Azurmendi 1979, 82).

En poco tiempo, pues, Azurmendi se convierte en uno de los intelectuales vascos más importantes, tanto es así que Atxaga lo llamará sarcásticamente “Ministro de cultura” en su artículo de *Anaitasuna* de 1977. En el marco de esa crítica general al marxismo ortodoxo, Azurmendi también va elaborando una teoría literaria que sin duda tiene impacto en el incipiente sistema literario vasco. Cabe resaltar que en 1971 había escrito el poemario *Hitz berdeak*, libro con el que consiguió un amplio reconocimiento como poeta, y había editado en 1962 siendo muy joven el libro de poemas *Elorri* de Bitoriano Gandiaga, un clásico de la poesía vasca.

En los textos de Azurmendi se puede observar un claro contraste entre su crítica general del arte, inscrita precisamente en esa crítica del marxismo ortodoxo, que se desarrolla especialmente en el libro *Artea eta gizartea*,²⁵ y su crítica literaria. Así como en la teoría del arte Azurmendi es un claro crítico de la tendencia mecanicista de supeditar la superestructura a la base, y defiende, así, cierta autonomía, en su crítica literaria se puede observar una defensa de la literatura comprometida y del autor comprometido, no con la causa socialista sino con la causa nacional vasca, así como un desdén continuado hacia toda tentativa literaria vanguardista. Esta postura

²⁴ Nótese que Arregi y Azurmendi publican el libro en 1972, unos años antes de que Kolakowski publicara el libro que posteriormente se considerará su obra magna, *Las principales corrientes del marxismo*.

²⁵ El arte y la sociedad.

es la que hace reaccionar a Atxaga, que tendrá un duro enfrentamiento con Azurmendi debatiendo sobre la autonomía del arte.

Tempranamente, a principios de la década de los setenta, Azurmendi parece ser coherente con su crítica general cuando reprocha a la historia de la literatura vasca de Ibon Sarasola el tener una visión de la literatura sociológica excesivamente reduccionista. El problema, según él, no reside en el método sociológico, sino en su forma de empleo. Lo que él rechaza es el “sociologismo”.²⁶ “Como la sociología pensaba cualquier manifestación cultural estrechamente ligada a la economía, sólo podía valorar la literatura en sus condiciones productivas, y toda la literatura se explicaba a través de las condiciones económicas”²⁷ (Azurmendi, 1971b). Azurmendi se vale del Roland Barthes más estructuralista (cita *Essays critiques* y *Critique et vérité*) para criticar esa concepción sociológica, posición que contrasta con su posterior evolución como pensador, que se ha situado allende el estructuralismo.

El primer texto donde se observa claramente el contraste entre esta teoría literaria antisociológica y su crítica literaria antivanguardista es el artículo “Alta literatura y literatura de entretenimiento”,²⁸ publicado en *Zeruko argia* en febrero de 1975. Se trata de un texto breve, un alegato a favor de la literatura de entretenimiento en oposición a la alta literatura. El texto comienza subrayando el aspecto material del arte y su relación con la calidad de forma harto reduccionista.

La literatura es algo que se produce y se consume. En la producción y el consumo de coches no habría coches Mercedes, si solo hubiese coches Mercedes. Eso se entiende enseguida. Por otro lado, la calidad es algo relativo. No hay chicas bonitas, si no hay otras feas —pardon! no tan bonitas—. Cuando a una chica se le dice que es bonita, se insulta a otras cinco.²⁹ (Azurmendi, 1975)

²⁶ Soziologikeria

²⁷ Soziologiak kultur azalpen oro ekonomiari atxiki-atxikita uste zuelako literaturan produzio hartuemanen batzuen ditzira edo aparra besterik ezin bilatu zuen eta literatura guztia baldintza ekonomikoekin argitu nahi zuen.

²⁸ Literatura garaia eta literatura entretenigarria.

²⁹ Literatura produzitzen eta kontsumitzen den gauza bat da. Auto produzioan eta kontsumoan ez legoke Mercedesik, Mercedes besterik ez balego. Hori segituan konprenitzen da. Bestalde, kalitatea gauza erlatiboa da. Ez dago neska politik, beste neska itsusi —pardon! ez hain polit— batzuk gabe. Neska bati polita esatean beste bost insultatzen dira.

Azurmendi defiende la necesidad de la “mala” literatura, especialmente por dos motivos. Primero, según él, en aquella época existía una suerte de empacho de cosas buenas, “una feria de novelas escritas con técnicas modernas”, “poesías del mañana y del pasado mañana”. Pero además, el euskera necesita de ese tipo de obras. “El euskera necesita al año al menos treinta de ese tipo [novelas sentimentales, novelas de tiros]. Si había que alzar la literatura vasca, de acuerdo. Pero ahora tenemos todo al revés para difundir la literatura. Porque es necesaria su difusión. Incluso para mantener la buena literatura también parece necesaria su difusión”.³⁰ (Azurmendi, 1975)

En primer lugar, es sorprendente observar que en 1975 pudiera uno pensar que en la literatura vasca hubiese tal empacho. Es cierto que después de siglos en que en la literatura vasca prevalecieron modelos literarios conservadores y de escaso interés literario, a partir de los 60 se venían publicando cosas más modernas e interesantes. Según Ibon Sarasola (1975), la primera novela moderna en la literatura vasca es *Egunero hasten delako* de Ramon Saizarbitoria, publicada en 1969. A partir de ahí, se vienen publicando textos literarios más o menos vanguardistas, pese a que las obras de corte más tradicional siguen siendo mayoría. Lo que sí parece cierto es que el poder simbólico de las obras más modernas va en aumento, en la medida en que las nuevas generaciones (y sus críticos literarios) vienen ensalzando cada vez más esas propuestas. Es eso lo que más parece irritar a Azurmendi; por eso señala precisamente la responsabilidad del crítico en todo este proceso.

Los críticos somos los peores. No tenemos valor para decir simplemente y sutilmente lo que todos sabemos: una novela así [moderna], como se dice normalmente, es totalmente nueva. Y como ser nuevo se ha convertido en habitual, no es nada nuevo. Dicen que cierta novela es muy buena, escrita a la manera de la última escuela, lo de siempre para los lectores de siempre.³¹ (Azurmendi, 1975)

³⁰ Euskarak, urtean halako hogeita hamar gutienez behar ditu. Euskal literatura jaso behar bazen, ederki. Baina, orain, dena aldrebes daukagu literatura zabaltzeko. Zabaldu beharra bait dago. Honez gero, literatura onari eusteko ere zabaltzeak nahitaezkoa dirudi.

³¹ Kritikok gara okerrenak. Ez dugu kemenki, sotilki eta soilki denok dakiguna estako: holako nobela, ohi den bezala, guziz berria dela. Eta berria izatea ohizkoa denez, ez dela batere berririk. Bestea oso nobela ona omen da, azkeneko eskolaren araberako, betikoa ta betiko irakurleentzat.

Azurmendi advierte que se está perdiendo todo criterio por sólo publicar cosas “buenas y supermodernas”. Según comenta, si Thomas Mann hubiese escrito en euskera, los críticos lo habrían ninguneado. La cita de Mann remite a Lukács y a su debate sobre la vanguardia —que lo enfrenta, entre otros, a Brecht y Adorno—, ya que es Mann justamente el autor paradigmático que más cita Lukács. La relación no es baladí, ya que a través de otros textos se sabe que Azurmendi conocía bien el pensamiento de Lukács. En el debate sobre el modernismo, Lukács ataca dicha deriva literaria, que provoca la reacción tanto de Brecht como de Adorno (Bokser, 2011). Según comenta Bokser, “el realismo es el modo artístico que según Lukács mejor se correspondería con el marxismo, ya que sirve para revelar la construcción del mundo social como efecto de interacciones humanas y presentar de modo concreto la vida social”. En contraste, el modernismo cae según el crítico húngaro en la abstracción, motivo que le imposibilita revelar dichas interacciones humanas que el realismo sí representa. Por eso tacha al modernismo de subjetivista, porque es incapaz de relacionar las conciencias y los detalles individuales que relata con la totalidad histórica. Lukács defiende las posiciones más deterministas en la década de los 30, y es entonces también cuando acontece su debate con Ernst Bloch, en el que el crítico húngaro aparece como un férreo crítico del expresionismo por su cariz irracionalista (Jameson 2007: 1-8); con todo, ello no quiere decir que fuese un ortodoxo marxista. Muy al contrario, aportó importantes ideas para criticar el mecanicismo marxista, especialmente a la hora de abordar el problema de la relación entre el arte y la sociedad, o la posición del arte en relación a la base o infraestructura. No en vano, Perry Anderson (1979) sitúa a Lukács, junto con Adorno y Brecht, como un pensador central en el desarrollo de la teoría de la cultura en el marxismo, que supuso una herramienta esencial en la crítica al marxismo ortodoxo.

Pues bien, puede decirse que Azurmendi adopta una posición dentro del campo literario vasco muy similar a la de Lukács. Como ya se ha comentado, por un lado, es uno de los críticos más feroces y minuciosos del marxismo, pero por otro, como crítico literario, adopta una postura mucho más conservadora, donde el modernismo y la vanguardia son vistos con recelo.

Atxaga responde al artículo de Azurmendi casi un año más tarde, en enero de 1976, en el quinto número de la revista *Hitz*, con el artículo

“Sobre la cultura impresa”,³² que como ya se ha dicho, lo firmó con el seudónimo Otsaila. Tal y como sugiere el título, el texto es de corte sociológico, y emplea claramente un lenguaje marxista, como en la mayoría de los textos críticos de Atxaga de la época. Primero, atendiendo la particularidad del campo cultural vasco, argumenta que las editoriales no pueden funcionar como industria debido al reducido tamaño del mercado. Pero, más allá de esa cuestión, comenta que sufre también un problema que repercute en toda la cultura occidental, a saber, el problema de lo que él llama la subcultura y la cultura de masas. Para Atxaga, la subcultura y la cultura de masas (la televisión, las películas de serie B,³³ las novelas folletinescas,³⁴ los periódicos deportivos, las radionovelas) refuerzan y extienden la ideología dominante. “Al fin y al cabo, la mass-media y la subcultura matan la reflexión, truncan la crítica y el análisis; nos introduce la pasividad, nos produce el desasosiego que impide actuar sobre cualquier cosa. En el País Vasco, además, nos deseuskalduniza”³⁵ (Atxaga 1976: 41). Es en ese punto donde Atxaga cita el texto de Azurmendi y su alegato a favor de una literatura vasca de entretenimiento. Obviamente, en la medida en que ese modelo literario promovido por Azurmendi entra dentro de lo que Atxaga llama subcultura, rechaza de plano esa idea, porque dicha cultura es alienante.

La salvación del euskera no puede venir ofreciendo la subcultura en euskera, proporcionando en euskera la profunda y larga cadena de la alienación (¿acaso necesitamos escritores de la escuela de Marcial Lafuente Estefanía? en fin...) (...) La literatura fácil, la pornografía, toda subcultura, está contra la transformación y a favor del statu quo; y creía que estaba bastante claro el flaco favor que le hacía al País Vasco el statu quo. Te lo digo a modo de conclusión: las editoriales del País Vasco no deben proporcionar una subcultura, no están para eso.³⁶

³² Kultura inprimatuari buruz.

³³ Cita las películas programadas en TVE: *El Santo*, *Manix*, *Sanputo*.

³⁴ Cita las novelas de Marcial Lafuente Estefanía y Corin Tellado.

³⁵ Mass media eta sub-kulturak, azken finean, erreflexioa hiltzen du, kritika eta azterketa oro zapuztu egiten du; pasibokeria sartzen digu, eta edozein gauza egiteko hertsiaik uzten gaitu. Euskal Herrian, deseuskaldundu egiten gaitu, gainera.

³⁶ Esan dezadan euskararen salbazioa ezin ditekela sub-kultura euskaraz ematearekin konpondu, alienazioaren kate luze eta barnerakoia euskaraz (Estefanía eta Lafuentetar Marcialen eskolako edazleak behar ote ditugu, bada,... tira, tira) (...) Literatura errexa, pornografía, sub-kultura oro, transformaketaren aurka dago, eta statusaren alde; eta nik uste nuen nahiko garbi zegoela statusak Euskal Herriari egiten zion mesede maltzurra.

(Atxaga 1976: 41)

Nótese que la crítica de Atxaga nos remite otra vez a Adorno y a su crítica de la industria cultural, desarrollada a lo largo de toda su obra desde el capítulo sobre dicho tema en la *Dialéctica de la ilustración*. Así, frente a la idea de Azurmendi de un arte popular que permita la extensión de la cultura y la lengua vasca, Atxaga aboga por un arte autónomo que justamente esquive y critique la alienación, un arte avanzado que erosione el mundo administrado, para decirlo adornianamente.

Con todo, el texto de los años 70 en que aparece el Azurmendi más comprometido es el prólogo que escribió al monumental trabajo de Joan Mari Torrealdai *Euskal idazleak gaur*.³⁷ El libro en su conjunto es un análisis sociológico de la literatura vasca, aplicando la metodología de Robert Escarpit, también llamada “empírica”, donde la investigación se fundamenta en encuestas y estadísticas. Desde la óptica actual, en especial tras el desarrollo de las nuevas sociologías de la cultura —particularmente los estudios de Bordieu—, dicha metodología parece haberse quedado obsoleta, por su cariz reduccionista y mecanicista. Es paradójico que Azurmendi prologara este estudio —asumiendo más o menos sus fundamentos sociológicos— si consideramos, por un lado, su debate con Sarasola respecto a la misma cuestión, y por otro, los postulados que defenderá un año más tarde en *Artea eta gizartea*. No en vano, en su argumentación sigue al artículo anteriormente comentado, subestimando la llamada “buena literatura”. “Quizás antes se creía que creando “buena literatura” los vascos lo considerarían y hablarían el euskera sin vergüenza ni complejos, y que el euskera estaría a salvo. Hoy creemos lo contrario: si el País Vasco habla en euskera, y si vive en euskera, se creará literatura en el futuro”³⁸ (Azurmendi 1977: 41). Esta perspectiva dualista que opone la literatura y la lengua, priorizando la segunda sobre la primera, da buena cuenta del planteamiento un tanto maniqueo de este artículo. “Por eso, a nuestro parecer, lo importante no es tener literatura. (...) Lo fundamental ahora es la cooperación. Y los escritores más que “literatura” lo que hacen

Ondorio bezala esaten dizut: Euskal Herriko argitaldi etxeek ez dute sub-kultura zerbitzatu behar, ez daude horretarako.

³⁷ Los escritores vascos hoy.

³⁸ Beharbada lehenago uste zen, “literatura onik” sortuaz gero, euskaldunek ikusiko zutela eta herria mintzatu zela, lotsa eta konplejorik Gabe, eta euskara ere onik zela. Gaur alderantziz uste dugu: Euskal Herria euskaraz mintzo bada, eta bizi bada, sortuko da literatura, eguna datorrenean.

es reproducir la voz del pueblo”³⁹ (Azurmendi 1977: 41-42). El tono épico y mesiánico del artículo concuerda además con su contenido: “El trabajo del pueblo produce la epopeya de la historia. Entre todos, piedra a piedra, punto a punto, forjaremos también el gran poema vasco. Hable el pueblo de su voz, no de voz ajena. Ese es nuestro poema nacional. El País Vasco euskaldún”⁴⁰ (Azurmendi 1977: 42). Apoya el trabajo de Torrealdai y su metodología porque “el estudio sociológico es el camino adecuado para entender la actual literatura vasca”⁴¹ (Azurmendi 1977: 42). Si todavía no hubiese quedado claro que Azurmendi entiende la literatura de forma subordinada al compromiso y al proyecto nacional, es aún más explícito cuando determina cuál debe ser el objetivo de la literatura vasca.

El objetivo es el siguiente: “Reconstruir y desarrollar en todos los niveles la nación vasca y la cultura popular, y euskaldunizar toda la sociedad de Euskadi, y normalizar el uso del euskera, partiendo de la actual situación trilingüe”. La literatura debe seguir mirando a ese objetivo. El objetivo es la nación vasca⁴² (Azurmendi 1977: 44)

Basado en esos presupuestos, propone la distinción entre la literatura popular y la alta literatura, y aboga por la primera. No descarta la posibilidad de una alta literatura,⁴³ pero siempre y cuando se garantice la popular, porque “la construcción de una casa no comienza del tejado”⁴⁴ (Azurmendi 1977: 47). Por eso prioriza la literatura popular, y en especial, el teatro, porque según él, a través del teatro es más fácil llegar a una gran audiencia que a través de la letra impresa.

Atxaga reacciona nuevamente a este artículo de Azurmendi, esta vez firmando con su nombre, y en un modo aún más duro. Critica la escritura

³⁹ Gure eritzian, inportantea ez da literaturarik izatea. (...) Beharrezkoa elkar lana da orain. Eta idazleak “literaturarik” ez, baino herriaren hizketa produzitzen dizu.

⁴⁰ Herriaren lanak egiten du historiako epopeia. Guztion artean, harriz harri, puntuz puntu, egingo dugu euskal poema haundia ere. Mintza bedi herria bere ahoz, ez besteren ahoz. Hori da gure poema nazionala. Euskal Herri euskalduna.

⁴¹ Azterketa soziologikoa dugu bide aproposena, egungo euskal literaturgintza ulertzeko.

⁴² Helburua honela bada: “maila guzietan, euskal nazio eta herri kultura berregin eta aitzinaraztea, eta Euskadiko gizarte osoa euskalduntzea eta euskara erabiltzearen normalitatea, egungo egoera trilinguetik hasiaz”, helburu horri begira ibili beharko du literaturgintzak. Helburua euskal nazioa da.

⁴³ Pese a que no lo descarta, en un momento menciona que con el experimentalismo el euskera “se ha prestado al circo”.

⁴⁴ Etxegintza ez da teilatutik hasten.

afectada de Azurmendi, con su tono mesiánico y épico, pero sobre todo el contenido del artículo y su razonamiento. Recalca la “manía” que le tiene Azurmendi a una determinada literatura; aunque Atxaga no lo explice, esta literatura es la vanguardista, evidentemente. No en vano, en artículos posteriores, Azurmendi siguió criticando el vanguardismo. Lo hizo especialmente en el artículo “La crisis existente e inexistente”,⁴⁵ publicado en el número 5 de la revista *Oh! Euzkadi*. Atxaga, señala que el planteamiento de Azurmendi es en el fondo un planteamiento de “frente”, en el que “todos los vascos (...) nos arrodillamos bajo el influjo de la estrella UNO” (Atxaga 1977). Atxaga observa un rechazo a la individualidad y a los condicionantes de clase en la defensa del trabajo colectivo que propugna Azurmendi, los cuales quedan subsumidos a la Nación. Atxaga llega a comparar este planteamiento con el de Falange Española, cuando cita a José Antonio Primo de Rivera, y el “¡Una, Grande y Libre!” franquista. Según Atxaga, Azurmendi funciona con una simple ecuación: literatura = f, donde “f” es el euskera y el pueblo. Ahí se ve claramente el choque de concepciones entre un Azurmendi comprometido y un Atxaga defensor de la autonomía. “Lo que nosotros vemos mal es esa dependencia de la literatura, como si no tuviese justificación en sí misma”⁴⁶ (Atxaga, 1977). Para Atxaga, esa dependencia trae consigo la defensa de la subliteratura, y con ella, muy en la línea crítica frankfurtiana, la dominación del capitalismo. Es por eso que bajo esta tradición, no tiene sentido relacionar la autonomía del arte con el *art pour l’art* o el arte burgués en general; al contrario, en la línea de la Escuela de Frankfurt, lugar donde se puede colocar al propio Atxaga de los 70-80, la defensa de la autonomía del arte tiene un potencial revolucionario.

2. 4. El debate con Txillardegui

Hasta ahora, el debate más conocido —y probablemente más emblemático (Kortazar 2016: 13)— sobre la cuestión de la autonomía ha sido el que tuvo lugar el 24 de abril de 1985 en Bilbao en unas jornadas organizadas por la asociación Txomin Barullo, protagonizado por Atxaga y Txillardegui. Tanto es así que la cuestión de la autonomía en la literatura vasca ha sido analizada desde la óptica de ese debate, obviando

⁴⁵ Ez dagoen krisia eta badagoena.

⁴⁶ Guk gaizki ikusten duguna literaturaren menpekotasun hori da, bere baitan justifikaziorik ez balu bezala.

completamente el debate previo con Azurmendi. Es el caso, por ejemplo, de un reciente artículo de Miren Billelabeitia, donde analiza el problema de la autonomía refiriéndose exclusivamente a la polémica entre Atxaga y Txillardegui (2016).

Debido a que este tema ya está suficientemente investigado y es conocido por la crítica, sólo se limitará a ofrecer una perspectiva general y a hacer algunas matizaciones que tienen que ver con la línea de lo dicho hasta ahora.

Tal y como apunta Billelabeitia, el debate tuvo un prólogo en las páginas del diario *Egin* unos meses antes. El dos de enero de ese año apareció en dicho diario un artículo-entrevista que daba cuenta de una charla de Atxaga en la Universidad Laboral de Eibar, donde el escritor abordó la problemática del euskera estándar (Euskera Batua) y los dialectos (euskalkiak), que para él era un “subproblema” (*Egin* 1985: 25). Según Atxaga, el verdadero problema está situado en la escritura, no en la lengua estándar. Txillardegui reaccionó unos días después, con un largo artículo en el mismo diario en el que le criticaba varios puntos. Primeramente, Txillardegui planteaba que en el fondo del problema literario hay un problema literario y, en ese sentido, se mostraba partidario de la utilización del euskera estándar en la literatura, porque “escribir hoy en dialecto es retrógrado, y no vanguardismo”⁴⁷ (Txillardegui 1985: 21). No en vano, Txillardegui es uno de los impulsores fundamentales de la lengua estándar, el más importante (junto a Koldo Mitxelena) cuando empezó a dar los primeros pasos. Además, Txillardegui también le reprochaba no posicionarse como nacionalista, recordando las penurias que habían pasado y estaban pasando muchos militantes nacionalistas en la lucha antifranquista y también después de la muerte de Franco. En definitiva, el reproche fundamental de Txillardegui consistía en que Atxaga era apolítico y estaba demasiado centrado en las técnicas literarias (es elocuente que lo comparaba con Robbe-Grillet) y en la vanguardia.

Así es como se llegó al mencionado debate en Bilbao, que se celebró en la sala Los Luises. El debate ha sido muy comentado en la literatura vasca, pero las únicas informaciones escritas que se tienen del evento son dos artículos aparecidos en la prensa, uno en el diario *Egin* el 26 de abril, y otro en la revista literaria *Pamiela*. Atxaga abrió el debate realizando algunas reflexiones de corte general y citando a Lewis Carrol, y defendió que la tarea fundamental del escritor es luchar contra la alienación de la

⁴⁷ Gaur euskalkiz idaztea, atzerakoia duk eta ez inolako abangoardismoa.

lengua, es decir, purificar la lengua. Curiosamente, mencionó que la época estaba contaminada por el lenguaje viciado de los situacionistas, cuando los primeros textos del escritor habían estado muy influenciados por ese mismo movimiento (Sarasola, 2015). Además, la reflexión en torno a la purificación de la lengua nos lleva a una larga tradición de lucha contra la cosificación de la misma, en especial en el contexto del nazismo, que va de Víctor Klemperer a Paul Celan pasando por el propio Adorno. Es justamente esta preocupación la que lleva a Atxaga a situar en segundo plano la cuestión del euskera estándar y los dialectos.

Según las crónicas, Txillardegi criticó el individualismo de muchos escritores, y defendió que todo escritor, en tanto que personaje público, tiene un deber político. Añadió que si en algún momento existe una contradicción entre la literatura y los derechos del pueblo, el arte deviene en lujo. Cerró su intervención profiriendo una frase ya célebre: “sin caer en el señoritismo, los escritores vascos debemos situarnos, críticamente, en la izquierda abertzale”⁴⁸ (Abrisketa, 1985). Atxaga le contestó que uno de los males de la izquierda abertzale era la de preocuparse de la literatura vasca y no de la literatura; es decir, en lugar de hacer una oferta cultural, se enclaustra en un deber ético, el deber de ser vasco. Se refirió también al extendido kitsch vasco, ejemplo precisamente de ese deber ético de ser vasco. Cabe resaltar que la crítica del kitsch nos remite otra vez a la tradición frankfurtiana, ya que Adorno había realizado una crítica del kitsch en los años 20 y 30 del siglo XX (Adorno, 2011), crítica que posteriormente se fue desarrollando a través de otros teóricos como Hermann Broch o Clement Greenberg .

Además, una vez más, Atxaga defendió explícitamente el espacio de lo literario sobre la política. “No es tan fácil aplicar las ideas políticas directamente a la literatura; la literatura tiene su mundo propio, sus reglas, y no se corresponde siempre una idea política progresista con una idea literaria progresista. Al fin y al cabo, las buenas intenciones no sirven de nada a la hora de escribir”⁴⁹ (J.R.E, 1985).

CONCLUSIONES

⁴⁸ Señoritismoan erori gabe, euskal idazleak, kritikoki, ezker abertzalean kokatu behar dugu.

⁴⁹ Ideia politikoak zuzen zuzenean literaturara aplikatzea ez da hain erraza, literaturak bere mundua du, bere erregelak eta ez da beti lotzen ideia politiko aurreratu bat ideia literario aurreratu batekin. Azken batetan idazterakoan asmo onek ez dute ezertarako balio.

La cuestión de la autonomía del arte es un tema crucial para el establecimiento de un campo cultural y el advenimiento del arte moderno. Así, en el contexto de la literatura vasca, la defensa de la autonomía que realiza Atxaga en los años 70-80 del siglo XX es fundamental para entender la formación del campo literario vasco y de una literatura vasca moderna, que se constituyen también en esa misma época.

Los primeros artículos críticos de Atxaga que aparecen en diversas publicaciones en la primera mitad de los 70 conforman un elenco de textos en los que la cuestión de la autonomía cruza la mayoría de ellos. Es especialmente relevante el artículo-manifiesto *No perdamos la compostura, con todo*, escrito junto a Koldo Izagirre, que se considera el texto fundamental que reivindica la autonomía de la literatura vasca. No obstante, ya se pueden encontrar numerosas ideas aparecidas en dicho manifiesto en otros textos de Atxaga previos a él, y en todas ellas combina la defensa de la autonomía con el quehacer político del escritor (en tanto que escritor). Por ello, esas formulaciones, que en apariencia pueden resultar contradictorias, en realidad guardan una complejidad argumentativa similar a otras elaboraciones críticas esenciales sobre esta cuestión como las de la Escuela de Frankfurt. Por otro lado, es igualmente relevante el intenso debate que tiene Atxaga con Azurmendi justo en los años posteriores a la publicación del manifiesto, donde se puede observar otra vez un Atxaga combativo a favor de la autonomía y crítico con las ideas nacionalistas que supeditan la literatura a objetivos nacionales “mayores”. El ciclo del problema de la autonomía se completa con otro debate entre Atxaga y Txillardegui, en el que una vez más, Atxaga rechaza la idea de escritor *engagé* adscrito a un espacio político determinado.

BIBLIOGRAFÍA

Abrisketa, A (1985), “Dum Dum Txillardegui & Ray Sugar Atxaga” <http://andima.armiarma.eus/pami/pami0917.htm> (fecha de consulta 19/01/2017).

Adorno, Theodor W (2004), *Teoría estética. Obra completa 7*, Madrid, Akal.

Adorno, Theodor W, y Horkheimer, Max (2006) *Dialéctica de la*

ilustración, Madrid, Trotta.

Adorno, Theodor W (2011), “Kitsch” en *Escritos Musicales V, Obra completa 18*, Madrid, Akal.

Anderson, Perry (1979), *Consideraciones sobre el marxismo occidental*, México, Siglo XXI.

Apalategi, Ur (1998), “Atxaga post-obabarra edo literatura autonomoaren heteronomizazioa”, *Uztaro* 27, pp. 63-82.

Aresti, G. (ed.) (1972), *Euskal Literatura* 72, Donostia, Lur.

Atxaga, Bernardo (1974), “Euskal Theatro Berriaren bila (1)” *Anaitasuna*, 268. Disponible en: http://www.euskaltzaindia.eus/dok/iker_jagon_tegiak/anaitasuna/html/268.html#3190 (fecha de consulta 13/10/2016).

Atxaga, Bernardo, e Izagirre, Koldo (1975), “Ez dezagula konposturarik gal, halere”, <http://andima.armiarma.eus/stel/stel0115.htm> (fecha de consulta 7/10/ 2016).

Atxaga, Bernardo (1976), “Kultura inprimatuari buruz”, *Hitz*, 5, pp. 39-42.

Atxaga, Bernardo (1977), “Literatura”. Disponible en: http://www.euskaltzaindia.eus/dok/iker_jagon_tegiak/anaitasuna/html/344.html#4666 (fecha de consulta: 10/02/2017).

Azurmendi, Joxe, (1971), *Hizkuntza, etnia eta marxismoa*, Baiona, Euskal Elkargoa.

Azurmendi, Joxe, (1971b), “Ibon Sarasolari”. Disponible en: <http://kritikak.armiarma.eus/?p=2869> (fecha de consulta: 16/12/2016).

Azurmendi, Joxe, (1975), “Literatura garaia eta literatura entretenigarria”. Disponible en: <http://www.jakin.eus/show/adb0876751c3bb555a22a20aeca61cfc18>

[c2cf0d](#) (fecha de consulta: 22/12/2016).

Azurmendi, Joxe (1977), “Euskaldunari” en Torrealdai, Joan Mari, *Euskal idazleak gaur. Historia social de la lengua y literaturas vascas*. Oñati, Jakin.

Azurmendi, Joxe (1978), *Artea eta gizartea*, Donostia, Haranburu Altuna.

Azurmendi, Joxe (1979), “Hamar urtetik hamar urtera, ideología berri bat?”, *Jakin*, 10, pp. 81-82.

Azurmendi, Joxe (1981), “Ez dagoen krisia eta badagoena”. Disponible en: <http://andima.armiarma.eus/euzk/euzk0605.htm> (fecha de consulta: 10/02/2017).

Billelabeitia, Miren (2016), “Autonomía e ideología en literatura vasca. La polémica Atxaga-Txillardegí” en Jon Kortazar (ed.), *Autonomía e ideología. Tensiones en el campo cultural vasco*, Madrid, Iberoamericana Vervuert.

Bokser, Julián, (2011), “Lukacs, Brecht y Adorno: Un recorrido posible”. Disponible en: http://www.centrocultural.coop/revista/articulo/250/lukacs_brecht_y_adorno_un_recorrido_posible.html (fecha de consulta: 29/12/2016).

Bourdieu, Pierre, (1995), *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*, Barcelona, Anagrama.

Egin (1985), “Bernardo Atxaga: Katarro hau Irunean harrapatu nuen”, 2/1/1985.

Etxeberria, Hasier (2002), *Bost idazle Hasier Etxeberriarekin berbetan*, Irun, Alberdania.

Figueroa, Antón (2010), *Ideoloxía e autonomía no campo literario galego*, Santiago de Compostela, Laiovento.

Figueroa, Antón (2015), *Marxes e centros. Para unha socioloxía do campo cultural*, Santiago de Compostela, Laiovento.

Foster, Hal (1985), *Recordings. Art, Spectacle, Cultural Politics*, Seattle, Bay Press.

Gasché, Rodolphe (2012), “La fuerza de no tener nada que mostrar. Mis encuentros con Guy Debord” *Pensar & Poetizar*, 10, pp. 19-22.

Jameson, Fredric et al (2007), *Aesthetics and Politics*, Londres, Verso.

J.R.E (1985), “B. Atxagak eta Txillardegik erizpi diberjenteak erakutsi zituzten Bilboko eztabaidan”, *Egin*, 1985/3/26.

Kortazar, Jon (2016), “Introducción. Campos culturales en el País Vasco: autonomía e ideología” en Jon Kortazar (ed.), *Autonomía e ideología. Tensiones en el campo cultural vasco*, Madrid, Iberoamericana Vervuert.

Marcuse, Herbert (1993), *El hombre unidimensional*, Barcelona, Ariel.

Marcuse, Herbert (2007), *La dimensión estética. Crítica de la ortodoxia marxista*, Madrid, Biblioteca nueva.

Mauleón, Amaia (2014), “Bernardo Atxaga: La edad me ha enseñado a escribir con mayor libertad sin caer en el caos”, *La Opinión*, 03/05/2014.

Rodríguez, Eider (2011), “Hitzaurrea” in Gopegi, Belén. *Tiroa kontzertuaren erdian. Eleberrietan politikaz aritzeari buruz*, Tafalla, Txalaparta.

Sarasola, Beñat (2014), *El Segundo Modernismo: La dialéctica de la modernidad y la posmodernidad estética desde la Escuela de Frankfurt hasta la actualidad*, Dirigida por Robert Caner, Tesis doctoral inédita, Universidad de Barcelona, Facultad de Filología.

Sarasola, Beñat (2015), *Bainaren belaunaldia: Ustela, Pott eta Oh! Euzkadi*, Bilbao, Labayru.

Sarasola, Ibon (1975), *Euskal literatura numerotan*, Donostia, Kriselu.

Sert, Genara (2014), *El concepto de autonomía del arte en Th. W. Adorno*,
Dirigida por Gerard Vilar, Tesis doctoral inédita, Universidad de
Barcelona, Facultad de Filosofía.

Txillardegi (1985), “Bernardo Atxagari erantzunez”, *Egin*, 16/01/1985.