Zeitschrift: Versants : revue suisse des littératures romanes = Rivista svizzera delle letterature romanze = Revista suiza de literaturas románicas

Herausgeber: Collegium Romanicum (Association des romanistes suisses)

Band: 5 (1983)

Artikel: De la vanguardia deshumanizada al nuevo realismo, notas sobre "El nuevo romanticismo" y la novela Española (1923-1932)

Autor: López de Abiada, José Manuel

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-251947

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 03.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

DE LA VANGUARDIA DESHUMANIZADA AL NUEVO REALISMO. NOTAS SOBRE *EL NUEVO ROMANTICISMO* Y LA NOVELA ESPAÑOLA (1923-1932)

A Eugenio G. de Nora

Sabido es que la dictadura de Primo de Rivera (1923-1930) fue recibida con manifiesta conformidad por buena parte del pueblo español, y que incluso la burguesía liberal veía en ella una alternativa aceptable para paliar los conflictos sociales y económicos del país. Pero a la vez, y desde un principio, la dictadura tuvo también serios frentes de oposición en algunos sectores obreros e intelectuales.

Por otro lado, la *Revista de Occidente*, cuyo primer tomo corresponde, precisamente, a los meses de julio, agosto y septiembre de 1923, se declaraba «De espaldas a toda política, ya que la política no aspira nunca a entender las cosas.»[1] En torno a esa revista se formó, desde el momento de su fundación, un grupo que dominaría la escena de la vanguardia literaria hasta casi finales de la década de los veinte (época en que comienza, como veremos — y sirviéndonos de la terminología de José Díaz Fernández — la literatura de avanzada o el *nuevo romanticismo*). Ese grupo vanguardista «deshumanizado» publicó sus obras más representativas en la colección *Nova novorum*, promovida también por Ortega y Gasset. Si bien el grupo no era homogéneo y su producción novelística no fue, con la excepción de Jarnés, muy abundante, cabe mencionar los nombres de Ayala, Bacarisse, Rosa Chacel, Domenchina, Espina, Giménez Caballero, Rivas Cherif, Salazar Chapela y Salinas. Su intención era — convencidos de que la novela debía ser una «creación», no una «imitación de la realidad» — desarrollar nuevas teorías estéticas que respondiesen a las «exigencias» de la época. Sin embargo, buena parte de su bagaje teórico se debía principalmente a una interpretación equivocada de las conclusiones orteguianas sobre el «arte nuevo». Ortega, en una serie de artículos publicados en *El Sol*, en 1923 (reunidos dos años después en volumen, bajo el título de *La deshumanización del arte*), llegaba a las conclusiones siguientes:

> Si se analiza el nuevo estilo, se hallan en él ciertas tendencias sumamente conexas entre sí. Tiende: 1°, a la deshumanización del arte; 2°, a evitar las formas vivas; 3°, a hacer que la obra de arte no sea sino obra de arte; 4°, a considerar el arte como juego, y nada más; 5°, a una esencial ironía; 6°, a eludir toda falsedad, y, por tanto, a una escrupulosa realización. En fin, 7°, el arte según los artistas jóvenes, es una cosa sin trascendencia alguna.[2]

Sin embargo, pese a esas conclusiones, Ortega *no preconiza* en ningún pasaje de su libro *la deshumanización del arte*. Su ensayo no era — como el autor mismo declaró verbalmente años después a Guillermo de Torre — «una apología, tampoco un pronóstico; era simplemente un diagnóstico»[3]. De este modo, pues, vemos que el movimiento vanguardista está caracterizado por dos etapas netamente diferenciadas. La primera está muy marcada por un espíritu y una técnica provenientes del ultraísmo. Si bien el movimiento ultraísta había aplicado sus reformas casi exclusivamente a la poesía, el grupo vanguardista deseaba, siguiendo el ejemplo de Ramón Gómez de la Serna, reformar también la novela, tanto a nivel estructural como estilístico. El estilo propende decididamente al uso de la metáfora conceptista, logrando así una sorprendente amalgama de lo abstracto y de lo concreto, y creando una pseudorrealidad enigmática y «exótica». Predomina, en esta primera fase, «un espíritu jovial y burlón, un optimismo vital, una exaltación del presente con conciencia de su fugacidad y de lo sensual. Se exalta la civilización moderna y el progreso técnico, los deportes y la velocidad, que transforman la sensación.»[4]

La trama novelesca aparece fragmentada por abundantes digresiones y, con frecuencia, desvinculada del «protagonista», que suele ser — he aquí otra de las características de la vanguardia «deshumanizada» — un intelectual (escritor, profesor o estudiante).

Como ya hemos señalado en otro lugar[5], el cambio en la novela de vanguardia inicia con la aparición de *El blocao* (julio de 1928), de José Díaz Fernández. Poco antes había aparecido un artículo del mismo autor en la prensa de provincia, con el desafiante título de *El pensamiento de vanguardia*[6], integrado luego en el capítulo IV de *El nuevo romanticismo* (1930). Se trataba, precisamente, de la enunciación de los principales postulados estético-ideológicos especificados en *El blocao*, y, *strictissime*, del punto de arranque teórico del nuevo realismo, desde un principio en claro desacuerdo con la vanguardia «deshumanizada».

El nuevo romanticismo, el libro ensayístico de Díaz Fernández que definía, como veremos, neta e incondicionalmente, un pro-

grama de acción artístico-literaria y política que dejó profundas e inconfundibles huellas en la literatura de los últimos años de la Monarquía y, sobre todo, de los primeros años de la República, es un libro completamente olvidado. Olvido sorprendente — aunque, acaso, no casual —, puesto que la influencia ejercida por ese ensayo parece equiparable a la desplegada por las otras dos obras señeras de la década de los veinte: *La deshumanización del arte* (1925), de José Ortega y Gasset, y *Literaturas europeas de vanguardia* (1925), de Guillermo de Torre.

José Díaz Fernández (1898-1941), redactor entonces de *El Sol*, había sabido ya antes colocarse en primera fila de la actualidad literaria con dos novelas: *El blocao* (1928) y *La Venus mecánica* (1929). Asimismo había fundado y dirigía *Nueva España*, un semanario político y social, cuyo primer número había visto la luz el 30 de enero de 1930, fecha asaz significativa, por coincidir con el día de la caída de Primo de Rivera; el principal objetivo de la revista era precisamente luchar contra la dictadura y la Monarquía. *Nueva España* tuvo una tirada de 40'000 ejemplares a partir del segundo número, y aparecía «con la aspiración de ser el órgano de enlace de la generación de 1930 y el más avanzado de la izquierda española.» Ya antes, Díaz Fernández había promovido y dirigido, con un grupo de amigos, *Post-Guerra* (1927-28), otra revista política y literaria de vanguardia, banderín de constante y decidido desafío a la dictadura de Primo; los objetivos que el grupo de *Post-Guerra* perseguía eran, esencialmente, propagar la participación de los intelectuales en las luchas obreras, abogar por la necesidad de la lucha política para la transformación de la sociedad burguesa en sociedad socialista, perseverar en la pugna por la unidad sindical, divulgar el marxismo e inserir la literatura, y el arte en general, en esas luchas. *Post-Guerra* fue en su época la única tentativa de los intelectuales españoles para superar la neta división entre la vanguardia política y la vanguardia literaria. Además, este mismo grupo había establecido un servicio de librería, la *Biblioteca Post-Guerra*, y fundó poco después la empresa editorial *Ediciones Oriente* con el fin de publicar y promocionar libros progresistas, eludiendo así la censura, ya que los volúmenes de más de 200 páginas no estaban sometidos a ella[7]. Los asociados de *Ediciones Oriente* fundaron entre 1928 y 1929 otras cuatro casas editoriales (Historia Nueva, Editorial Cenit, Ediciones Ulises, Ediciones Hoy). Estos grupos editoriales publicaron tiradas altísimas de los libros de izquierda[8], cumpliendo, por tanto, con los objetivos revolucionarios que se habían propuesto[9].

EL BLOCAO y *LA VENUS MECÁNICA*

El blocao[10], fruto de la estancia de Díaz Fernández, como soldado de cuota, en Marruecos, a raíz del desastre de Annual (1921), consta de siete relatos, cuya unidad común es la guerra marroquí. Fue publicado en la colección de novela social de la editorial *Historia Nueva*, lo que suponía reconocer desde un principio en el libro una marcada intención político-social y subrayar desafiadoramente que difería de las narraciones vanguardistas de la colección *Nova novorum*, caracterizadas, como sabemos, por su marcada asepsia ideológica. Acogido calurosamente por la crítica y considerado unánimemente como acontecimiento literario, *El blocao* constituyó un logro literario y editorial sin precedentes dentro de las corrientes de la nueva narrativa: a los tres meses se publicó la segunda edición, y antes de que apareciese la tercera, se tradujo al francés, al inglés y al alemán. Ofrece, además, dentro del marco de la historia de la literatura española, otro aspecto importante: se trata del primer libro crítico de la guerra marroquí[11], presenta una áspera crítica social y reúne todas las principales peculiaridades que Gil Casado especifica en la novela social[12]; se puede, pues, afirmar que con *El blocao* se inicia la novela social de «el nuevo romanticismo», enlazando así con la tradición literaria interrumpida por la novela deshumanizada[13].

Aunque la literatura sobre la guerra no fuese nada nuevo (Barbusse, Latzko y otros habían sido traducidos muy pronto al español), la forma de presentarla sí lo era: en Díaz Fernández no encontramos, como por ejemplo en Barbusse, una continua y encendida protesta contra la carnicería de la guerra; sin embargo, sus imágenes no son por ello menos convincentes: exento de toda clase de enumeraciones monótonas de los acontecimientos bélicos, no hallamos en todo el libro pasaje alguno de excesivo realismo, en el que se dé un sobrevalor a los momentos externos. De ahí el sincero humanismo y la acusación a la guerra por medio de una selección estricta de los hechos y de una severa composición.

El blocao destruye despiadadamente todo tipo de ilusiones románticas y dibuja la realidad brutal de la guerra y sus funestas consecuencias para los soldados, por lo que no hay ni héroes ni entusiasmo ni momentos enaltecedores, demoliendo también el mito de la hombría del soldado español y del talento de sus caudillos: ambos son presentados en toda su desgracia e infelicidad. La muerte acecha, pero el lector atento se percata en seguida de que el verdadero adversario del soldado no son la muerte o el enemigo invisible, sino — y he aquí la presentación de un nuevo aspecto de

la guerra — la monotonía, la inmovilidad en el blocao, el aburrimiento, la futilidad de los sufrimientos, la conciencia de una juventud estéril, la forzosa abstinencia sexual, que rondan de continuo.

En *Magdalena roja*, el relato central[14] del volumen, Díaz Fernández aborda una problemática político-social fundamental: el papel del intelectual ambivalente que se acerca a los grupos obreros movido por una mezcla de romanticismo y de conocimientos teóricos, pero que al fin no se inserta en el movimiento proletario revolucionario; la coherencia que ha de demostrar todo intelectual comprometido entre su teoría filosófico-política y su comportamiento práctico; la necesidad de formar un nuevo tipo de intelectual; la importancia de la lucha política y social para llegar a una sociedad más justa, o sea, socialista; el terrorismo revolucionario; la vocación universalista; el marxismo como concepción integral de la vida; la acusación al reaccionarismo — político y social — de la literatura de vanguardia.

El protagonista masculino del relato, Carlos Arnedo, proyección novelesca del propio autor, encarna al intelectual pequeño burgués que opta por inserirse en el movimiento revolucionario proletario, pero que, por toda una serie de puntos que le condicionan, no lo consigue. En concreto: nuestro intelectual llega a los sindicatos a través de la teoría, empujado más por un romanticismo juvenil que por el pleno convencimiento de la necesidad de cooperación en la lucha del proletariado contra la burguesía (p. 56), se siente incapaz y vacilante por falta de disciplina, remordiéndole por ello la conciencia (p. 57). Ambiguo y titubeante ante la falaz tentación de la vida cómoda, esclavo de un erotismo exagerado y acosado al mismo tiempo por escrúpulos humanitario-burgueses, Carlos Arnedo se revela incapaz de rendir culto espontáneo a la acción directa. Su deseo erótico (p. 66) puede más que sus directrices marxistas, empujándole a acompañar a Angustias en una empresa homicida y anárquica. Angustias, la protagonista femenina de *Magdalena roja*, constata que Carlos tiene una «visión literaria de la vida», e intuye, no sin razón, que en la primera ocasión «pasará al campo de enfrente» (p. 58). Carlos es, además, «*dilettante* del obrerismo» (p. 56) por su proveniencia burguesa, e incapaz de «trazar una vida dura, obstinada, rectilínea», y menos aún de seguirla: está perdido para «la causa» (p. 57). Condicionado, además, por una marcada carga de romanticismo nostálgico y de un subjetivismo que borra los límites de la realidad (pp. 56-57), Carlos parece demasiado ambiguo y contradictorio para poder servir a su ideal: por un lado, no puede liberarse del presentimiento de traición hacia los ideales de su juventud, en los que reconoce el «mejor

heroísmo», la vocación universalista que le hace sentirse «camarada del africano o del mongol»; por el otro, su solidaridad hacia sus compañeros los soldados, expuestos al sufrimiento y al peligro, no es del todo sincera: Carlos se niega a luchar «contra el imperialismo burgués, al lado de los pueblos que defienden su independencia» (p. 78) porque tiene miedo de las consecuencias que pueda acarrearle esta lucha. Por eso, al hacerse cargo del contrabandista detenido y descubrir que es Angustias, su mayor preocupación será ocultar a toda costa que la conoce. De ahí el drama que vive Carlos, y sus deseos de suicidio.

Nos encontramos, pues, ante un personaje contradictorio, entre individualista y colectivista. Personaje intermedio que, por su individualismo, inacción y erotismo, parece reunir las cualidades típicas de los protagonistas de las novelas de vanguardia de la época, pero que por su tendencia al colectivismo, su ideología, su deseo de acción y de solidaridad, enlaza directamente con los personajes de la novela social. Personaje «gozne» que, sin haberse despegado totalmente de lo tradicional, no ha logrado todavía intergrarse por completo en la nueva novela, aunque haya ganado al final en coherencia ideológica y en personalidad: se trata, sirviéndonos del léxico del propio Díaz Fernández, de un personaje a caballo entre la «literatura de vanguardia» y la «literatura de avanzada».

El protagonista masculino de *La Venus mecánica*, el intelectual contradictorio y revolucionario Víctor Murias, es fácilmente identificable con Díaz Fernández: como él es periodista (p. 23)[15], escritor (p. 29) y tiene treinta años (p. 18). Víctor es un hombre antinómico: poseído de una cólera pueril (p. 10), «mezcla de memoria y corazón» (p. 11), perseguidor casi patológico de las mujeres, olvida por largas temporadas sus tareas profesionales (p. 11). Individuo de escasa historia (p. 29), alberga en sí la tragedia de dos hombres: «el español secular y el europeo civilizado» (p. 21).

Sin embargo, en Víctor hay también gérmenes positivos, que van creciendo claramente a la par que su relación con Obdulia, la protagonista femenina, y su ideología socialista se van consolidando: el hombre de antaño, «voluntarioso e inadaptado» (p. 69), desconfiado y fatalista «hasta el punto de juzgar irremediables los males humanos» (p. 90), siente ahora y sufre «como nadie las injusticias del mundo» (p. 90); el hombre «viejo», sometido a sus «caprichos y aprensiones» (p. 152), siente el deseo de dedicarse al «alto mandato humano», la «necesidad de consagrarse a una gran obra»; se hace partidario de la acción, de «armar a los obreros, sublevar a los soldados, inyectar rebeldía a los proscritos» (p. 159), de «provocar la gran revolución» (p. 190).

El hombre que al principio flirteaba esporádicamente con las ideas socialistas, se convierte, al ir dándose cuenta de la necesidad urgente de dar a la vida «un sentido más puro y un gesto más humano» (p. 92), en auténtico socialista que ofrece desinteresadamente su ayuda a los oprimidos (p. 266); se convierte en socialista perseguido que escribe «artículos denunciados por el fiscal» (p. 246), en luchador dinámico y optimista (p. 310).

Víctor — he aquí la funcionalidad del nombre — deja atrás al hombre superficial, descontento y medio soreliano (p. 14) para convertirse en hombre de acción y revolucionario (p. 190). Víctor, individuo antitético al principio (pp. 90 y 200), es el hombre transitorio — he aquí una de las claves principales de la novela — entre el tipo escéptico, egocéntrico e individualista de la novela de vanguardia y el hombre de avanzada que, al contrario de Carlos Arnedo, llega a superarse y se compromete directamente en la acción revolucionaria, poniendo al servicio de ésta todos los medios de que dispone.

Su ideología socialista, su amor a la justicia, su profundo deseo de bienestar para todo el pueblo (pp. 158-59), le sacan definitivamente de los barrancos de las depresiones, del escepticismo y de las incoherencias en el comportamiento, haciéndole creer en un futuro mejor. Es aquí precisamente donde parecen encontrarse más claramente aún que en *El blocao* los indicios evidentes de una superación neta y clara de la novela vanguardista, el arranque de la novela social, de la novela revolucionaria que tanto auge tendría en los años de la República.

JOSÉ DÍAZ FERNÁNDEZ Y EL MAGISTERIO DE ORTEGA

Como sabemos, se ha culpado a Ortega y Gasset — gran potenciador de la cultura y literatura españolas, sobre todo en la década de los veinte — de la orientación literaria de la época, por la gran influencia que su magisterio ejercía sobre los jóvenes intelectuales españoles.

Sin embargo, como decíamos, parece evidente que esta influencia proviene en primer lugar de una mala interpretación del ensayo orteguiano *La deshumanización del arte*, en el que el «grupo de la *Revista de Occidente*» (como dice Sender) creyó encontrar un estímulo hacia el experimento y el juego esteticista, la «asepsia» y la obra deshumanizada. Verdad es que a esa interpretación de las ideas de Ortega cooperó muy directamente la favorable constelación política de la época, basada en un optimismo procedente de la victoria de los aliados en la primera guerra mundial, y confirmada

por un período de progreso y bienestar económicos que prometían un futuro asegurado, aunque de momento estuviese «maculado» por los acontencimientos rusos — simple consecuencia del «rezago de la autocracia zarista» — y por el fascismo italiano, ambos «indudablemente» pasajeros[16]. Pero si, como hemos visto, Ortega y Gasset no defendía en su ensayo la deshumanización del arte, y numerosos pasajes parecen confirmar su «neutralidad»[17], hay, sin embargo, algunos párrafos que pueden inducir a sospechar cierta beligerancia[18].

Si hemos aludido a algunos pasajes de *La deshumanización del arte*, no ha sido con el fin de situarnos al lado de los fervorosos y leales defensores del «maestro» ni al de sus intransigentes críticos[19], sino con el de recordar los puntos más ambiguos y desorientadores, y afirmar que Díaz Fernández fue en la época uno de los pocos que supieron captar el verdadero mensaje de la obra orteguiana, evitando caer en ninguna de las dos corrientes antagónicas: la apasionadamente defensora y de total veneración, y la acérrimamente denigradora y adversaria.

Díaz Fernández, lector atento de los autores rusos y soviéticos, muy traducidos a partir de 1920[20], admirador incondicionado de la revolución rusa y asiduo de la tertulia de Ortega[21], fue uno de los pocos que conservaron hacia su maestro una posición de deuda y de respeto, pero al mismo tiempo crítica y realista. En *El nuevo romanticismo*, Díaz Fernández alude a Ortega repetidas veces, dejando bien definida su posición frente al filósofo, «cuyo pensamiento está acendrado por la política», lección que, en la opinión de Díaz Fernández, «no han aprendido sus seguidores», quienes, «por el contrario, permanecen cerrados en sus torres estéticas, lejos del torrente social, que no les conmueve siquiera.» (p. 63)[22]. O en otro pasaje, donde afirma que «cuando Ortega y Gasset habla de la deshumanización, no la propugna», observando a continuación, al referirse a los del grupo «deshumanizado», que «han tomado el rábano por las hojas y han empezado a imitar en España lo que ya en el mundo estaba en trances de desaparecer.» (p. 73)

EL NUEVO ROMANTICISMO

Si, antes de pasar a la caracterización y al análisis de los parámetros teóricos de *El nuevo romanticismo*, me he detenido a perfilar las características principales del protagonista masculino de las dos novelas de Díaz Fernández, ha sido con la intención de ofrecer al lector una muestra de su praxis literaria y la posibilidad de un cotejo crítico entre ésa y la teoría formulada en el ensayo que estoy presentando.

El nuevo romanticismo es el credo estético, poético e ideológico de un hombre muy comprometido por entonces en la campaña antidictatorial y revolucionaria, pero, además, es una llamada explícita a la politización del escritor español, frecuentemente refugiado en un estetismo estéril — de «pura forma» (p. 77) y de «imágenes visuales» (p. 72) —, y alejado de los problemas de la vida real. Es, pues, el libro teórico, el manifiesto de Díaz Fernández. Por lo pronto, en él contrapone a la «literatura de vanguardia» la «literatura de avanzada»; en su opinión, la literatura de avanzada arranca de la revolución rusa y trata simplemente de «organizar la vida», transformando para ello «no un Estado, sino una moral» (p. 46). Su distintivo principal es «la vuelta a lo humano» (p. 47). Por el contrario, lo que se había llamado hasta entonces vanguardia literaria, era, según el autor, sólo «la etapa postrera de una sensibilidad en liquidación»; no lo había de ser la verdadera vanguardia, o sea, la literatura de avanzada. Esta nueva vanguardia — que él pretende abarcar con el sobrenombre de «nuevo romanticismo» — hará «un arte para la vida, no una vida para el arte», y ajustará «sus formas nuevas de expresión a las nuevas inquietudes del pensamiento» (p. 50). Los nuevos románticos volverán al hombre y escucharán el «rumor de su conciencia» (p. 49). Una nueva forma del amor, «fruto del progreso humano y de la depuración de las relaciones sociales, moverá a los hombres del futuro, será el eje de la gran comunidad universal». La auténtica vanguardia, sirviéndose de «elementos modernos — síntesis, metáfora, antirretoricismo», organizará «en producción artística el drama contemporáneo de la conciencia universal» (p. 80).

Exaltación, pues, de lo humano y de lo vital. Pero lo humano para Díaz Fernández no consiste en dejar suelto «el impulso biológico» ni en desligar la personalidad «de sus vinculaciones interiores», sino que es «mejor que nada la acción espiritual del hombre, su contacto permanente con el futuro», «patrimonio que no perece» (p. 27), a donde van a parar la vida y la historia en su transcurrir sin pausa. En ese futuro, el hombre pensará de otra forma, tendrá otros deseos, otras necesidades y otros fines vitales; así se transmitirá lo humano — que para él es una «vibración misteriosa, esencial» (p. 115), lo «esencial (...) de todos los tiempos» (p. 102) —, variando solamente en la presentación. Vuelta a lo humano y a lo vital, pero diversamente de como lo entienden muchos escritores coetáneos suyos, para quienes, según Díaz Fernández, lo vital era «utilizar el léxico deportivo o manipular en el tópico de manera que las frases hechas, los giros tradicionales, las expresiones manidas, se convierten en prosa moderna», escritores

a quienes acusa de «lañadores de la vieja retórica», «capaces de componer a Góngora sin Góngora e imitar a Proust sin Proust en todo menos en lo de escribir una novela» (p. 71). A su parecer, esta prosa moderna carece de vitalidad por estar compuesta de materias muertas; y vitalidad es «aludir a lo humano y a cuanto concierne al hombre» (p. 72). El origen del futurismo cree encontrarlo Díaz Fernández en el progreso técnico, juzgando a ese movimiento positivamente; pero esto vale sólo para el futurismo de Maiakovski, y no para el de Marinetti, al que identifica con el fascismo.

Si, en su opinión, el futurismo desemboca en dos corrientes tan diversas como la italiana y la rusa, en Francia, la divergencia entre una y otra fue todavía «más ostensible y peligrosa», puesto que los «neoclásicos franceses se acogieron a un pasado mucho más tremendo: el de la Iglesia» (p. 40). Estos neoclásicos que ignoraban que «el mundo no necesita un dogma, sino una fe» (p. 40), y que creían «negar así toda la ideología racionalista del siglo XX, buscaron para sus metáforas el albergue tradicional del catolicismo»; «se aliaron con los legitimistas franceses, resumen de lo 'snob', y como querían una literatura de santo y seña, fueron a ponerse de acuerdo con diplomáticos, obispos y aristócratas, la gran familia del imperialismo putrefacto.» (p. 40). Sin embargo, lo ominoso está en el hecho de que, al parecer, la literatura de vanguardia española también acusaba esos mismos síntomas, a los que, por si fuera poco — piensa —, se unía un vocabulario salpicado de lexemas deportivos. De ahí que la literatura de vanguardia hubiese caído en creciente descrédito y la necesidad de encontrar otro calificativo para designar a la verdadera vanguardia.

Hemos visto que el calificativo creado por Díaz Fernández para denominar a la auténtica vanguardia es el de «literatura de avanzada» y que su distintivo fundamental es, ante todo, la «vuelta a lo humano», y que a ésos deben unirse los valores que aporta el futurismo de Maiakovski: «síntesis, dinamismo, renovacíon metafórica, agresión a las formas académicas» (p. 47). La literatura de avanzada ha de ser, pues — dado que «no es posible desplazar a la literatura de los afanes, inquietudes y desvelos de la sociedad humana» (p. 79), y que «es preciso vincular la literatura y toda la obra intelectual a los problemas que inquietan a las multitudes porque ellas buscan la justicia 'asi en la tierra como en el cielo' (pp. 79-80) —, lo que él llama el *arte social* (p. 79).

El *arte social* es, precisamente, lo que nuestro autor postula.

Aunque en todo el libro no encontremos una definición clara y concisa, se advierten referencias y puntos elementales por medio de

los cuales se va cristalizando un programa de acción literaria, artística y política. Vamos a intentar enumerarlos con minuciosidad, dividiéndolos en tres grupos básicos: el arte, la literatura y la política.

a) *El arte*

El arte es para el autor «alegría, vitalidad, plasticidad, ironía» (p. 77), caracterizándose además — lo que explica que el arte no sea siempre «el eco más puro de la sociedad en la que nace» — por su poder profético, o sea, el «poder de insinuación de los movimientos vitales» (p. 88). Por ello las formas artísticas son, «con relación a la vida social, unas preformas, una anunciación de las posibles reformas» (p. 94).

Hasta aquí el arte en general. Cotejemos ahora las subdivisiones con las que cada vez se va precisando y cerrando el círculo. El arte puro, en su opinión, no puede existir, ya que toda obra artística está necesariamente sometida a criterios reales imposibles de eludir (el carácter del autor, las circunstancias bajo las cuales la obra se genera, el campo de acción de la obra, que influye sobre el espectador o el lector de diferentes maneras, por nombrar los principales):

> El arte puro, sin aleaciones ni mezclas, habrá quizá que buscarlo en la poesía lírica y en la música, voces sutiles de lo que hay de inmaterial y permanente en la naturaleza humana. Y, aun así, es posible que esas dos expresiones del espíritu, hechas sonido y verso, se contagien de la inevitable y difusa emanación de la vida en torno. (p. 209)

De ahí su crítica contra los defensores de una estética puramente formal (a la que considera «un fiasco intelectual, un fraude que se hace a la época en que vivimos», p. 73) y la contraposición directa del arte actual — que para él es la «concatenación», la «mezcla» de idealismo y realidad, y significa «la aspiración del hombre de hoy en lo que atañe a las formas venideras» (p. 197) — y el arte puro. El arte actual tiene que ir de acuerdo con las formas vitales de la órbita social en que nos movemos, rechazando toda retórica, todo engolamiento; ya que

> vuelve a las formas puras, al «folk-lore», a la objetivación, a la fuerza inicial del esquema. Lírica, color, imagen. Pero, por debajo de eso, pasión, sinceridad, rebeldía y esfuerzo. He aquí el verdadero arte de vanguardia en una España católica. (p. 81)

b) *La literatura*

Partiendo de la convicción de que el escritor es quien primero advierte «esa impresión desoladora de una época que va perdiendo

la fe en sus convicciones fundamentales» y, después de haber aludido claramente a la responsabilidad que sobre el escritor recae («Tomar la pluma en la mano constituye, tal como va el mundo, la máxima responsabilidad», p. 56), Díaz Fernández afirma que

> [...] un escritor no puede eludir, como no sea en poesía lírica, temas o repercusiones de carácter político que se aprecian en el fluir del espíritu humano. Ni tampoco una sensibilidad de artista puede permanecer indiferente a los conflictos de la lucha individual o colectiva, ni a las reacciones de tipo humano dentro de la lucha social. (p. 82)

De ahí que se pregunte:

> ¿ Por qué no ha de servir indirectamente la creación literaria al pensamiento político del tiempo, eligiendo personajes o temas, que en la dinámica novelesca o teatral desempeñen una misión, si no proselitista, incitadora? (p. 83),

que asegure que

> [...] privar a la política de la magna ayuda de las letras, que tan decidido papel en el orden de las ideas desempeñaron en la historia, parece, más que pernicioso, punible. (p. 81),

y que

> [...] excluir en absoluto a la literatura de la política, es tanto como negar la diferente condición de los hombres o empeñarse en desconocerlos. (p. 84)

Pero todo eso advirtiendo al mismo tiempo el peligro de someter directamente la literatura a fines políticos (pp. 82-83). He aquí el porqué de sus acusaciones a la falsa literatura de «vanguardia», a la que falta todo ideal extraestético, y el elogio de la «literatura de avanzada»:

> Es indudable que el hecho de las literaturas *formales* constituye la prueba más convincente de la liquidación de un sistema social. Las presuntuosas literaturas de vanguardia no han tenido otra misión en la historia de nuestro tiempo que anunciar el último vagido del siglo XIX. (p. 39)

c) *La política*

La política juega para nuestro autor un papel importantísimo, por ser la actividad pública «más cargada de realidades, la más sujeta a los grandes problemas que rodean la existencia individual y colectiva» (p. 61). De ella depende directamente «el desenvolvimiento del hombre dentro de la vida social» (p. 61-62), y por ella — «llámese sindicalismo, socialismo, parlamentarismo o régimen de corporaciones» — son posibles «las concentraciones industria-

les, la invasión del campo por la urbe, el predominio de la democracia, la socialización de la cultura» (p. 61). La política es «el órgano más eficaz que poseemos para alcanzar los valores tangibles de la vida humana dentro de la equidad y de la justicia.» (p. 62). Será, además,

> política de realidades, política de juventud, política positiva, donde cristalice el esfuerzo y los bienes de la vida se distribuyan sin privilegios con arreglo a los merecimientos de cada cual (p. 63),

dado que «el carácter de la sociedad contemporánea nos ha hecho más que nunca ciudadanos, miembros de un cuerpo vivo, disciplinado y orgánico.» (p. 63). Díaz Fernández, que en su juventud abrazó las ideas liberales, se declara ahora hostil a una política liberal, convencido de que el «hombre de la extrema derecha no vacila en aniquilar al contrario», hecho este harto demostrado, puesto que

> [...] la política liberal no ha tenido nunca una aplicación eficaz y auténtica, porque los reaccionarios se apoyaron en ella para hacerse impunes en suo baluartes. (p. 127),

afirmando rotundamente que

> frente al conservador español, el tolerante liberal no hará nunca más que el ridículo. (p. 129)

Afirmación, por desgracia, harto profética: pensemos en el bienio negro radical-cedista y, ante todo, en la deliberada matanza de la guerra civil.

Además de estas aseveraciones, Díaz Fernández mantiene que el liberalismo español «camina a ciegas en el laberinto de los problemas nacionales», que «muchos liberales [...] dan la sensación de que se orientan por el tacto», cosa para él imperdonable en política, ya que ésta lo primero que pide es «perspectiva y largo horizonte» (p. 139). Acusa también a los liberales de ser, al fin y al cabo, reaccionarios (p. 139), de no haber sabido hacer frente a las derechas, de no tener constancia en la lucha y de profesar más que nada «un ideario dinástico» (p. 155).

Observaciones finales

Pese a la brevedad de nuestra exposición, podemos sin embargo intuir que José Díaz Fernández juega un papel muy importante en la vida literaria y cultural española de los últimos años de la Monarquía y primeros de la República: sus postulados estético-literarios contribuyeron decididamente a desintegrar la literatura de vanguar-

dia y a marcar los caminos que había de seguir la que él denominó «literatura de avanzada». La literatura de avanzada o nuevo romanticismo se opone a la concepción del arte vanguardista, en el que, en mayor o menor grado, predominaban la evasión, la intranscendencia de la temática, los ejercicios gratuitos de virtuosismo artístico, el apoliticismo y la actitud escapista o excesivamente metafísica. Pero, al mismo tiempo, optando por un arte no condicionado por la disertación política ni adscrito a una ortodoxia ideológica determinada; aunque convencido de que un escritor, «una sensualidad de artista», nunca podrá «permanecer indiferente a los conflictos de la lucha individual o colectiva, ni a las reacciones de tipo humano dentro de la vida social». De ahí su reiteración en afirmar que la «vuelta a lo humano» habría de ser una de las características fundamentales del nuevo romanticismo, que además agregaría a «su pensamiento y a su estilo las cualidades específicas del tiempo presente», o sea: «síntesis, dinamismo, renovación metafórica, agresión a las formas académicas». Convergencia, pues, en su opinión, de tres concepciones fundamentales para la creación artística: esmero en la elaboración formal como primera condición ineludible, sensibilidad y disponibilidad para afrontar «aquellos temas susceptibles de interpretación artística que posean, por propia naturaleza, un contenido moral» (p. 55), intuición artística y habilidad prática para lograr una confluencia ideal entre arte libre y compromiso consciente.

Pero José Díaz Fernández no se limita a las aportaciones teóricas: *El blocao* y *La Venus mecánica* son dos pruebas elocuentes de la estrecha fusión de sus teorías y de su práctica literaria. Como hemos visto, el protagonista-narrador de *El blocao* es un digno representante del personaje egocéntrico e individualista (pero de un individualismo ya muy en crisis) de la novela de vanguardia, y del narrador dotado de conciencia política de la novela de avanzada. El protagonista masculino de *La Venus mecánica* es un hombre de transición entre el escéptico e individualista de la novela de vanguardia y el hombre que llega a superarse y que se compromete directamente en la acción revolucionaria.

En los años de la República, cuando en las novelas del nuevo romanticismo español empieza a reflejarse una politización progresiva, un dogmatismo intransigente, unas ideologías disparatadas e irreconciliables, Díaz Fernández deja de escribir novelas: la novela de avanzada se ve desbordada por el nuevo idioma del realismo social revolucionario, acaparado por la revolución proletaria: se convierte en novela de consigna.

Díaz Fernández, quien, al contrario de Ortega, propugnaba un

arte popular que respondiera a las preocupaciones colectivas y asumiera la obligación de cambiar toda una serie de situaciones humanas injustas, sirviéndose de un lenguaje revolucionario, se ve como marginado por los escritores de la novela revolucionaria, frecuentemente identificados con los partidos campesinos y obreros.

Por estas razones, principalmente, su obra queda truncada. Sin embargo, aunque ésta no ofrezca ningún punto culminante y aunque, como escritor, no llegara a plena madurez (la situación literaria primero, la guerra civil, el exilio y el campo de concentración en la Francia ocupada por los nazis, y su prematura muerte después, se lo impidieron), es obra que encarna e indica un claro cambio de rumbo en la literatura española: de la vanguardia al nuevo realismo, del apoliticismo aséptico al compromiso aceptado.

José Manuel López de Abiada

NOTAS

1 En «Propósitos», *Revista de Occidente*, I (julio-septiembre de 1923), p. 2.

2 José ORTEGA Y GASSET: *La deshumanización del arte*, en *Obras completas*, Madrid 1947, p. 360.

3 Guillermo DE TORRE: «Los puntos sobre algunas «íes» novelísticas», en *Insula*, 150 (15 de mayo de 1959), pp. 1-2.

4 Ramón BUCKLEY — John CRISPIN: *Los vanguardistas españoles* (1925-1935), Madrid 1973, p. 12 (Alianza).

5 José Manuel LOPEZ DE ABIADA: *José Díaz Fernández: narrador, crítico, periodista y político*, Bellinzona 1980, Cap. II.4 (*El blocao*), pp. 57-149 (Casagrande).

6 Para más detalles, consúltese el artículo de Angel LAZARO: «He aquí la vanguardia», en *La Libertad*, (22 de julio de 1928).

7 Cf. José VENEGAS: *Andanzas y recuerdos de España*, Montevideo 1943, pp. 142-178 (Feria del libro).

8 De *Imán*, la novela de Sender publicada por *Cenit*, se hicieron dos ediciones: una popular de 25'000 ejemplares y otra normal. De la novela de Remarque, *Sin novedad en el frente* (1929), se tiraron nueve ediciones en un año, con una venta de 106'000 ejemplares.

9 Para más detalles, cf. José Manuel LOPEZ DE ABIADA: «Semblanza de José Venegas, hombre clave en la promocíon y difusión de la cultura durante el quinquenio 1927-32», en *Revista de Historia moderna y contemporánea*, 8 (noviembre de 1981), pp. 29-42.

10 *El blocao* ha sido reeditado por Ediciones Turner (Madrid 1976), con un agudo prólogo de Víctor Fuentes. Todas las citas que siguen, indicadas entre paréntesis, se refieren a esta edición.

11 Sobre la guerra de Marruecos habían escrito ya muchos por entonces. En lo que a la literatura se refiere, cabe mencionar — ello no quiere decir que tengan una posición crítica hacia la guerra colonial — los libros de Víctor Ruiz Albéniz: *¡Kelb Rumi!* (1922) y Ernesto Giménez Caballero: *Notas marruecas de un soldado* (1923). Desde el punto de vista «ideológico» quiero recordar al lector el de Francisco Franco Bahamonde: *Marruecos. Diario de una bandera* (1923).

12 Pablo *GIL CASADO: La novela social española*, Barcelona 1973, p. 66 (Seix Barral).

13 Eugenio G. DE NORA: *La novela española contemporánea*, II, Madrid 1973, p. 437 (Gredos).

14 Central no sólo por su posición privilegiada — el cuarto de siete, o sea, el del centro —, o por exceder claramente en extensión a los otros seis relatos (76 páginas de las 200 de la primera edición), sino por la temática que trata.

15 Cito por la edición de *La Venus mecánica*, Madrid 1929 (Renacimiento).

16 Francisco AYALA: «Función social de la literatura», en *Revista de Occidente*, (enero de 1974), pp. 97-98.

17 Cf. José ORTEGA Y GASSET: *La deshumanización del arte*, op. cit., pp. 359-360 y 368.

18 Cf. José ORTEGA Y GASSET: *La deshumanización del arte*, op. cit. pp. 367-368 y 371.

19 Harto conocida es la polémica en torno a Ortega. Falta, sin embargo, un estudio objetivo que ponga en claro hasta qué punto el autor de *La rebelión de las masas* influyó en la narrativa española de la década de los veinte.

20 «El interés por la literatura rusa tuvo su correspondiente eco en un elevadísimo número de traducciones (...) hasta julio de 1936 en que cesó por fuerza mayor. Un rápido recuento de la *Bibliografía General Española*, desde 1920 a julio de 1936, arroja un total de unos 222 títulos y ediciones de los autores más conocidos.» (Pablo GIL CASADO: *La novela social española,* op. cit., p. 133).

21 Díaz Fernández estuvo perfectamente integrado en el grupo de la *Revista de Occidente* — al menos hasta que surgió la revista *Post-Guerra* y hasta que él mismo formó su propia tertulia en *Negresco* y en *La Granja del Henar*. Díaz Fernández había sido introducido en la tertulia de Ortega por el secretario de éste, Fernando G. Vela, también asturiano y muy amigo de nuestro autor, por haber trabajado juntos en la redacción del diario republicano gijonés *El Noroeste*. El lector interesado en conocer más detalles puede consultar mi ensayo citado en la nota 5.

22 Las cifras entre paréntesis corresponden a las páginas de la edición de *El nuevo romanticismo*, Madrid 1930 (Zeus).