José Díaz Fernández y Ortega

Literatura, arte y política (1925-1936)*

Carlos Chocarro
Doctor en Historia del Arte. Universidad de Navarra

Retrato de José Díaz Fernández

En los años finales de la década de los veinte la situación política española se hace insostenible, la caída del dictador parece inevitable, y tras ella la capitulación de la monarquía y el advenimiento de la república se presentaban como la única salida a la situación de crisis. En paralelo Ortega y Gasset, el pensador que había querido erigirse como maestro de la conciencia española, asiste, casi como espectador, al resquebrajamiento no tanto de su pensamiento como del "cuerpo orteguiano", de sus seguidores. Se ha dicho que en esos momentos, y fruto de esta fractura, aparecen *orteguianos* de izquierda y *orteguianos* de derecha y que el maestro, aparentemente, no hace nada por aglutinarlos[1]. Los dos extremos de esta fisura estarían representados por dos personalidades que morirán jóvenes, Ramiro Ledesma Ramos, en el extremo de la derecha, y el hoy casi olvidado José Díaz Fernández en el de la izquierda. Dos posturas vitales, dos formas antagónicas de entender la política y la cultura, cuyo desencuentro tras el estallido de la guerra civil resultaría a todas luces irreversible, tal y como pudo comprobarse a partir del regreso del exilio portugués de D. José Ortega en 1945.

Sin embargo no fue preciso esperar a esa fecha para constatar que esa situación se venía fraguando desde mucho antes. De hecho, la figura de José Díaz Fernández (Aldea del Obispo, Salamanca, 1898-Toulouse, Francia, 1941) se nos presenta como el mejor exponente para calibrar la disidencia dentro del *círculo* de Ortega.

Disidencia que a partir de los años treinta será cada vez más evidente pero que de hecho, y esto es lo que nos interesa, parecía irremediable ya desde 1925. La distancia entre Ortega y este periodista llegado desde Asturias debió ser más que notoria desde un principio. El compromiso directo y la implicación política de José Díaz difícilmente podían conciliarse con el papel que el intelectual, según Ortega, debía desempeñar en la sociedad. Encarcelado por su oposición a la dictadura de Primo de Rivera, como escritor y como periodista, su compromiso con la política de izquierda y sus ideales revolucionarios se fundamentaban en gran parte en la convicción de que desde el arte y la literatura era posible llevar a cabo una revolución social. En la creencia de que se podía influir en política desde la "rehumanización" de la literatura y del arte, adoptando por consiguiente el papel de contrapunto de muchas de las ideas de Ortega en esos años. De esta forma, pretendemos llamar la atención sobre la solvencia de un punto de vista disidente respecto a la voz omnipresente del Ortega de los años anteriores al estallido de la guerra.

La llegada a Madrid de Díaz Fernández se produjo en 1925, y de la mano de su amigo, el asturiano Fernando Vela, "el alma que fue de la *Revista de Occidente*"[2] -de la que fue secretario de redacción- además de comentarista cultural en *El Sol* [3]. En Asturias habían sido compañeros de filas en *El Noroeste* y fue el propio Vela el que lo introdujo en la tertulia de Ortega, con lo que quedó integrado en su círculo intelectual precisamente el año de la publicación, como libro, de una obra polémica, "uno de los libros más inquietantes de los últimos tiempos", como diría más tarde el propio José Díaz[4], *La deshumanización del Arte* de José Ortega y Gasset[5]. Las ideas de Ortega respecto a arte y literatura eran las mismas que expresara sobre política y sociología en *La España Invertebrada* (1921) y posteriormente en *La rebelión de las masas* (1930), y que tenían como destinatario un publico muy concreto: el de aquellos que se encontraban atrapados en una perpetua aspiración al poder político tanto para proteger sus intereses ante la incapacidad del viejo orden para garantizarlos, como para escudarse de la ola revolucionaria que los amenazaba[6]. El mismo al que se dirigió *La deshumanización*. Un público para el que la literatura y por *extensión* el arte, no debía ni atacar ni criticar, sólo divertir.

Todavía en la actualidad hay quien piensa que el "diagnóstico" de Ortega acerca de la situación en la que se encontraban las artes no fue bien entendido y que ese grupo que se había formado en torno a la *Revista de Occidente*, ese grupo de escritores "deshumanizados" que dominaría la escena de vanguardia y que publicó sus obras más representativas en la colección *Nova novorum*, bajo los auspicios del propio Ortega[7], debía buena parte de su bagaje teórico a una mala interpretación de las ideas expresadas en el controvertido ensayo en torno al "arte nuevo"[8]. Realmente resulta poco probable que

Ortega juzgase que sus ideas habían sido tomadas demasiado en serio, o que el hecho mismo de servir de estímulo de una novela evasiva, exquisita y estilizada, fuese una consecuencia no buscada. Benjamín Jarnés, uno de los mejores del grupo sin duda, realizaría años más tarde unas declaraciones no exentas de cierta ambigüedad, al reconocer en la más pura ortodoxia *orteguiana* que "estilizar implica deshumanización. Sólo quien se resigna al estilo común puede abominar la deshumanización"[9], para a continuación señalar que "el error fundamental ante el ensayo de Ortega es éste: lo que sólo es un diagnóstico se ha tomado por -¡y con qué ceñida precipitación!- por una receta"[10]. Hubiese o no receta, lo cierto es que a todas luces su autor debió de ser muy consciente de la repercusión de sus ideas en un país marcado, entonces como ningún otro, por la importancia decisiva que alcanzaron los intelectuales en el devenir de la Patria[11] y en toda una serie de consideraciones culturales en clave política para las que el texto de Ortega fue, no tenía más remedio que ser, un revulsivo.

El sólo planteamiento de tratar de demostrar la falsedad del supuesto de la igualdad real entre los hombres, y esto, a través de un tema como el del "arte joven" que, como afirma J.J. Lahuerta, no despierta en él mayores entusiasmos empezaba por desvelar el conflicto aunque no fuera presentado como tal. El rememorar entre los pocos nombres mencionados a artistas como Mallarmé, Cézanne o Debussy, mientras entre los vivos se citaba a Stravinsky y Pirandello, que no suponían a esas alturas precisamente modelos de innovación, se antojaba bastante significativo. También el tono poco halagador con el que alude a Picasso. Pero sobre todo llamaban la atención las ausencias y lo que se podría denominar como una lectura de la historia del arte en clave higienista. Todo lo que pudiera suponer una manifestación de las pasiones, de los sentimientos, de las emociones, de todo aquello que en su opinión resultaba demasiado humano -en la medida en que se identificaba con lo más bajo, con

---

* Este trabajo forma parte de una beca postdoctoral de Ministerio de Educación y Ciencia EX2004-1317, bajo la dirección de J.J. Lahuerta Alsina en la Universidad Politécnica de Cataluña.

1.- Morán, Gregorio, *El maestro en el erial. Ortega y Gasset y la cultura del franquismo*, Barcelona, Tusquets, 1998, p. 48.

2.- *Ibídem*, p. 28. G. Morán traza brevemente el devenir de F. Vela tras la guerra civil y el regreso de Ortega del que había sido íntimo. Denostado por ambos bandos, puesto que para unos era un conservador y para otros un masón "y como daba la casualidad de que había sido las dos cosas, el esfuerzo por sobrevivir a ello desarrolló aún más su inveterada inclinación al pesimismo". Asistió a las tertulias de la *Revista de Occidente* reanudadas por Ortega, junto a nombres como García Valdecasas, Edgar Neville, y otros más jóvenes, como J. A. Maravall, J. Marías, L. Díez del Corral o J. Caro Baroja.

3.- *Ibídem*, pp. 139-140. Para 1925 se había forjado un considerable prestigio cultural.

4.- Díaz Fernández, José, "Acerca del arte nuevo", en *Post-Guerra*, septiembre de 1927, p. 7.

5.- Ortega Gasset, José, *La deshumanización del Arte e Ideas sobre la novela*, Madrid, Revista de Occidente, 1925.

6.- Boetsch, Laurent, *José Díaz Fernández y la otra Generación del 27*, Madrid, Pliegos, 1985, p. 27.

7.- Dicho grupo estaba formado por Jarnés, Ayala, Bacarisse, Chacel, Domenchina, Espina, Jiménez Caballero, Rivas, Salazar Chapela y Salinas. Su aspiración era desarrollar nuevas teorías estéticas que respondiesen a las "exigencias" de la época. López de Abiada, José Manuel, "El nuevo romanticismo: De la Vanguardia deshumanizada al nuevo realismo", en Díaz Fernández, José Luis, *El nuevo romanticismo. Polémica de arte, política y literatura*, Madrid, José Esteban (ed.), 1985, p. 8.

8.- *Ibídem*.

9.- Jarnés, Benjamín, *Cartas al Ebro*, México, Fondo de Cultura Económica, 1940, p. 20.

10.- Ibídem, p. 31. Ambas citas son utilizadas por Boetsch, Laurent, *Op. cit*, p. 33.

11.- Aub, Max, "Discurso de la novela española contemporánea", en *Jornadas 50*, México, Fondo de Cultura Económica, 1945, pp. 82-83.

12.- Ortega y Gasset, José, *Op. cit*, p. 39. "Todas las grandes épocas del arte han evitado que la obra tenga en lo humano su centro de gravedad".

13.- Lahuerta Alsina, Juan José, "Deshumanización, Cubismo, Surrealismo", en *Decir anti es decir pro*. Escenas de la vanguardia en España, Teruel, Museo de Teruel, 1999, pp. 13 y 15.

14.- Entre otras cosas intenta evita utilizar el término abstracción y tampoco se le pasa por la imaginación hacer referencia al primer manifiesto de los surrealistas publicado en 1924. *Ibídem*, p. 24.

15.- Ibídem. Señala entre los más destacados escritores de este nuevo romanticismo a J. Arderiús, C. M. Arconada, R J. Sender, y A. Carranque de Ríos.

16.- Fuentes, Víctor, "Post-Guerra (1927-1928): Una revista de vanguardia política y literaria", en *Insula*, nº 360, 1976, p. 4.

17.- Balbontín, José Antonio, Post- Guerra, septiembre de 1927, pp. 14-15. Era codirector de la revista y amigo de José Díaz Fernández.

18.- Díaz Fernández, José, "Revisión de un centenario. Goya, español y demócrata", en *Post-Guerra*, julio de 1927.

19.- *Post-Guerra*, septiembre de 1927.

20.- *Post-Guerra*, febrero de 1928

21.- *Post-Guerra*, julio de 1927.

22.- *Post-Guerra*, agosto de 1927.

la más ruin condición humana- debía ocultarse en sociedad y en consecuencia había sido "limpiado"[12] en la evolución del arte[13]. De ahí la necesidad del proceso que denomina como *La deshumanización del arte*, de alejarse de un arte comprensible desde lo afectivo y apostar, como afortunadamente había hecho el "arte nuevo" o "arte artístico" -del que no refiere obras concretas ni escuelas[14]-, al establecer la barrera radical y por lo tanto insalvable entre quienes lo entendían y quienes no. Al soslayar, en una palabra, el necesario carácter minoritario, excluyente de la masa, de arte y literatura.

Era por consiguiente el mismo texto de Ortega el que proporcionó las razones para la escisión del grupo y el marco de actuación en el que se desenvolvió la obra de José Díaz Fernández a la cabeza de "la otra Generación del 27", de "la vanguardia humanizada"[15]. Su naturaleza reaccionaria, su carácter elitista, y en fin, su clara connivencia con el espíritu del orden establecido, se antojaban inasumibles para algunos de los asistentes a la tertulia de la *Revista de Occidente*, y fue otra revista, la revista de vanguardia *Post-Guerra* (1927-1928)[16], de la que nuestro periodista será promotor, mentor y fiel colaborador, la que aglutinó buena parte de la disidencia. En esta publicación se daba cuenta de acontecimientos políticos y culturales con una clara tendencia de izquierdas y, además de resultar muy incomoda a la censura, no debió de gustar mucho a don José Ortega. La cita que transcribimos a continuación puede resultar un poco larga, pero creemos que merece la pena, máxime si tenemos en cuenta que es septiembre de 1927:

D. Miguel de Unamuno, con su gran "ojo clínico" como auscultador de conciencias, adivinó en D. José Ortega y Gasset, cuando éste era un mozo, la futura cristalización de eso que llaman un "esteta puro".

La profecía se ha cumplido, D. José Ortega y Gasset- pese a los anuncios estrepitosos de sus corifeos- no ha sabido darnos una nueva filosofía, ni mucho menos una nueva moral. Ha quedado reducido a ser un modesto teorizante del llamado "arte nuevo."

Pero no es esto lo peor. Lo verdaderamente grave es que D. José Ortega y Gasset, bajo su capa -inofensiva en apariencia- de esteticista puro, esconde un implacable enemigo de la nueva democracia, es decir, una fuerza retrógrada, tanto más terrible cuanto más refinada.

¿Recuerdan ustedes aquel famoso ensayo de D. José Ortega y Gasset sobre "La deshumanización del Arte"? Parecía que allí se trataba simplemente de definir el arte nuevo como un arte deshumanizado, intelectualista, irónico; como un arte de minoría, inasequible a la multitud. Pero bien mirado, se advierte que lo que hace en realidad ese opúsculo - lleno por otra parte de palmarios desatinos estéticos- es afirmar solapadamente, metafóricamente, hipócritamente, que el principio de la igualdad formal entre los hombres "lo mismo en arte que en política " no pasa de ser un mito insoportable [17].

Con estas palabras de José Antonio Balbontín, a la sazón director de la revista, se despacha sin contemplaciones la figura de Ortega, sólo dos años después de la publicación de *La deshumanización*. Pero nos gustaría poner el acento en la afirmación de Balbontín de que el "opúsculo" estaba "lleno por otra parte de palmarios desatinos estéticos". Lo decía el responsable de una interesante experiencia editorial en la que se trataban temas de lo más variados, de orientación cultural entendida en sentido amplio. Desde artículos como "Goya, español, demócrata"[18] y "Acerca del arte nuevo"[19], escritos por el propio Díaz Fernández, a "Marinetti y la quiebra del futurismo"[20], y otros de marcado sesgo político-social como "Marxismo y Feminismo"[21] y "La revolución china"[22]. Pero también sobre crítica literaria, teatro, música, con interesantes colaboraciones de R. Halffter, y cine -ese nuevo arte para las masas-, con reseñas como la del

estreno del *Acorazado Potemkin* en Nueva York, reflexiones acerca de "La cinematografía como propaganda"[23], o la traducción de textos de Eisestein, sin pasar por alto acontecimientos como el estreno de *Metrópolis* en el Real Cinema de la Gran Vía madrileña en febrero de 1928. Una revista *atenta* y crítica como pocas con los "'Vanguardistas', trepadores y arte nuevo", siguiendo un artículo del número correspondiente a agosto-septiembre de 1928.

Este listado, que no es sino un escueto panorama de lo tratado en la revista, difícilmente podía agradar al autor del "arte deshumanizado", y mucho menos la iniciativa de la "Biblioteca de Post-Guerra"[24], un servicio de librería cuyo fin era la difusión de obras literarias y políticas de izquierda de forma masiva. Incluso desde la perspectiva actual sorprende el número de obras de autores soviéticos traducidos a partir de 1920[25]. Subiendo un peldaño más, ante el éxito de esta experiencia, pero dados los problemas de la revista con la censura, Díaz Fernández y demás correligionarios de *Post-Guerra* se centraron en la fundación de Ediciones de Oriente con el fin de publicar y promocionar libros progresistas, pues no en vano las obras que superaban las doscientas páginas eludían la censura. Y ni siquiera se quedaron aquí, ya que sucesivamente se embarcaron en un ambicioso proyecto editorial entre 1928 y 1929 traducido en la fundación de Historia Nueva, Editorial Cenit, Ediciones Ulises, Editorial Zeus y Ediciones de hoy.

En estas circunstancias publicar en cualquiera de esas editoriales era reconocer una intencionalidad política y social y subrayar provocadoramente que se difería de las narraciones vanguardistas de la colección *Nova Novorum*, caracterizada por su asepsia ideológica. En consecuencia, se trataba del lugar idóneo para la "literatura de avanzada" de Díaz Fernández, que a diferencia de la "literatura de vanguardia" se propugnaba desde un "nuevo romanticismo", desde una vuelta a lo humano, que agregase a su pensamiento y a su estilo las cualidades del

23.- *Post-Guerra*, septiembre de 1927.

24.- Vid a este respecto López de Abiada, José Luis, "El grupo editorial de Post-Guerra (1927-1928)" en *Iberomanía*, nº 17, 1983, pp. 42-65.

25.- Gil Casado, Pablo, *La novela social española*, Barcelona, Seix Barral, 1973, p. 133, contabiliza 222 títulos y ediciones ente 1920 y 1936.

26.- López de Abiada, "El Nuevo romanticismo: de la vanguardia...", p.11.

27.- Díaz Fernández, José, nota para la segunda edición, *El Blocao. Novela de Marruecos*, segunda edición (a los tres meses de la primera), Madrid, Historia nueva, Central de Ediciones y Publicaciones, 1928. Su conocimiento directo de Marruecos se debe a que allí había cumplido en 1921 el servicio militar a raíz del desastre de Annual. Ya en 1970, E. G. de Nora en su obra *La novela española contemporánea (1898-1967)*, Madrid, Gredos, 4 vols., analizaba pormenorizadamente desde el punto de vista literario la obra de José Díaz, destacándola además como la mejor de su producción.

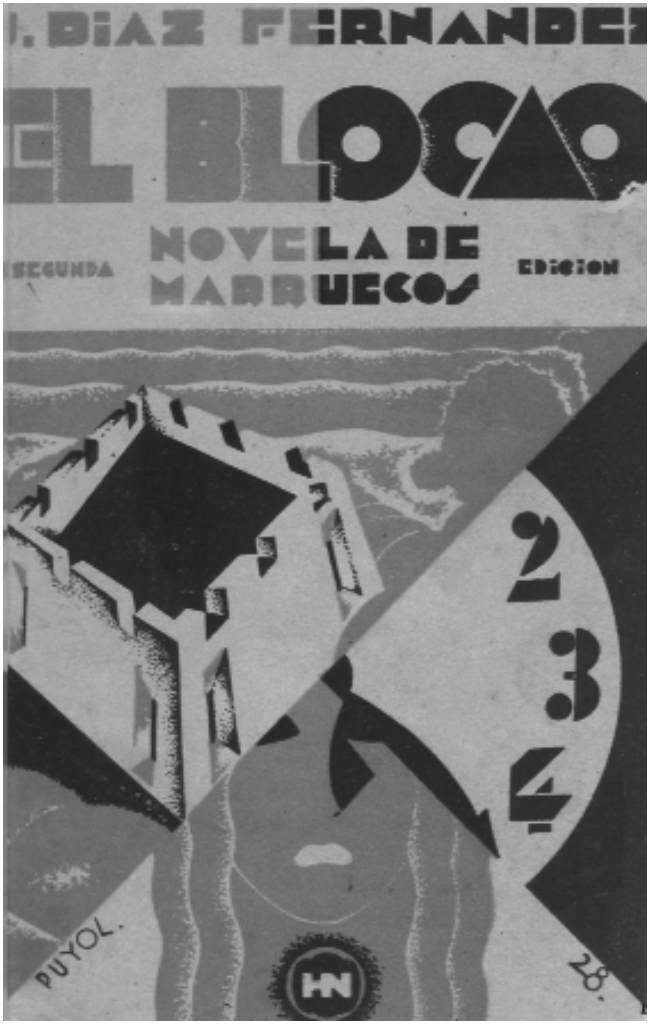
28.- Existe una edición reciente, José Díaz Fernández, *La Venus Mecánica*, Madrid, Moreno-Avila, 1989, con prólogo de Rafael Conte, quien en la página 12 del mismo reivindica esta obra situándola a la zaga de su obra más famosa, *El Blocao*. Nosotros utilizaremos la edición original J. Díaz Fernández *La venus Mecánica*, Madrid, Buenos Aires, Renacimiento, 1929.

29.- Díaz Fernández, José, *El nuevo romanticismo. Polémica de arte política y literatura*. Madrid, Editorial Zeus, 1930. Escrito entre Asturias y Madrid en 1929-1930.

tiempo presente. El resultado, unas obras donde se intentará aunar preocupación formal y sensibilidad para tratar temas con una dimensión moral, intentando integrar libertad artística y compromiso consciente. Pues bien, en 1928 Díaz Fernández publica *El Blocao* en la colección de novela social de la editorial Historia Nueva. De su éxito editorial da fe el hecho de que a los tres meses se publicase la segunda edición, y que antes de que apareciese la tercera fuera traducida al inglés y al francés[26]. Se trataba además del primer libro crítico con la guerra de Marruecos, y de un libro que pretendía compatibilizar un tema de candente actualidad con un tratamiento cuajado de innovaciones formales:

> *Yo quise hacer una novela sin otra unidad que la atmósfera que sostiene a los episodios. El argumento clásico está sustituido por la dramática trayectoria de la guerra, así como el mismo personaje, por su misma impersonalidad, quiere ser el soldado español, llámese Villabona o Carlos Arnedo. De este modo pretendo interesar al lector de modo distinto al conocido; es decir metiéndolo en un mundo opaco y trágico, sin héroes, sin grandes individualidades, tal como yo sentí el Marruecos de entonces* [27].

El contenido político se explicita también como denuncia social en la siguiente obra de José Díaz, *La Venus Mecánica*, publicada un año más tarde, en 1929[28]. Más sujeta tal vez a modelos narrativos tradicionales, la pareja protagonista, Víctor el periodista comprometido con la lucha obrera, y Obdulia la "tanguista", la mujer que experimenta su liberación gracias a la introspección y, al tiempo, a su compromiso con la realidad. Una realidad, la de la ciudad de Madrid, la del Madrid de la dictadura de Primo de Rivera, que se nos presenta a través de los ojos de los protagonistas, y en la que los rascacielos -en 1929- de la Gran Vía, los aeródromos, los escaparates, los taxis, los cafés, y todo el repertorio de imágenes presentes en la novela de "vanguardia" quedan oscurecidos por la intensidad de los perfiles humanos descritos, por las huelgas, por la calle peligrosa, por esa callejuela donde muere "la Mussolini", uno de los personajes decadentes que salpica la novela. En ella no falta nada de lo que podría escandalizar a D. José Ortega, prostitución, picaresca, prácticas abortivas, pero sobre todo, un com-



Ramón Puyol. Portada de *El Blocao*

portamiento heroico por parte de sus protagonistas que deriva en ese llamamiento revolucionario con el que termina la novela. Una trama, en definitiva, que anuncia el final de un modelo social y sobre todo moral, que aparece caduco, putrefacto, y al que se debe combatir desde el arte la política y la literatura.

Para reforzar ese llamamiento, para reclutar artistas, y más aún, escritores para la causa, escribe en 1930 *El nuevo Romanticismo*, subtitulado *Polémica de Arte Política y literatura*[29]. Se trata de una obra programática donde Díaz Fernández expone en forma de ensayo la viabilidad de esa interconexión entre estas tres variables. Tal vez sea muy pretencioso definirlo como una codificación de la ideología artística de izquierdas, pero de lo que sí estamos seguros, tal y como señala Jaime Brihuega, es de que su influencia a partir de 1931 será muy importante[30]. No sabemos si su impacto es equiparable al de *La deshumanización del arte* de Ortega o al de la obra de Guillermo de la Torre *Literaturas europeas de vanguardia*, aparecida también en 1925[31], pero desde luego debió resultar convincente para algunos escritores como Arconada o Antonio Espina, que abandonaron las filas en las que estaban para integrarse en el movimiento social-realista. El libro, que está dedicado a Fernando Vela, con el que a pesar de todo le seguía uniendo una fuerte amistad, suponía de hecho el punto de arranque teórico del nuevo realismo. *El nuevo romanticismo* era una llamada a la movilización política del escritor español, "frecuentemente" refugiado en el esteticismo estéril, de pura forma. Alentado por las noticias llegadas de la Unión Soviética, trata de vincular el nacimiento de la literatura de avanzada a partir de la Revolución Rusa, por cuanto, en su opinión, ambas aspiraban a organizar la vida transformando no un estado, sino una moral. Su distinción es la vuelta a lo humano y vital, así como una confianza absoluta en el futuro. Un futuro que no se reduce a hablar de coches y deporte, y al optimismo de los años veinte. Como afirma José Díaz, la auténtica vanguardia sirviéndose de "elementos

30.- Brihuega, Jaime, *Las vanguardias artísticas en España*. (1909-1936), Madrid, Itsmo, 1981, p. 314.
31.- López de Abiada, José Manuel, "El nuevo romanticismo: De la Vanguardia..." p. 10.
32.- Díaz Fernández, José, *El nuevo Romanticismo*... .
33.- *Ibídem*, pp. 11-12. "Habrá que achacar este silencio a ese pacto oscuro que han hecho la mayoría de nuestros intelectuales con los valores establecidos y al temor, que raya en lo pavoroso, de las llamadas minorías dirigentes, para todo cuanto signifique radical alteración de los grandes principios que forman el esqueleto de la civilización de nuestro tiempo".
34.- *Ibídem*, p. 16 "Nuestras amas del movimiento feminista están tan retrasadas que siguen pidiendo para la mujer el voto político y el escaño parlamentario".
35.- *Ibídem*, p. 21. "La medida del romanticismo nos la dan las revoluciones, la política y la artística, porque ambas mueven al pueblo y al intelectual hacia las grandes aspiraciones, hacia los ideales culminantes. El mismo espíritu que gana la batalla de "Hernani", toma la Bastilla y carga la careta trágica de cabezas recién cortadas".
36.- *Ibídem*, pp. 22-23.
37.- *Ibídem*, p. 31.
38.- *Ibídem*, pp 36-37.

modernos -síntesis, metáfora, antirretoricismo-" organizará "en producción artística el drama contemporáneo de la conciencia universal"[32].

El nuevo Romanticismo tiene dos partes bien diferenciadas, en la primera se codifican lo que podríamos calificar como antecedentes, con cuatro capítulos dedicados, a la moda y el feminismo, el siglo XIX y el romanticismo, la literatura antes y después de la Guerra, para terminar definiendo la literatura de avanzada en el capítulo IV. Necesitaríamos un mayor espacio para explicar pormenorizadamente la dinámica interna del texto, su variada temática que a partir de líneas argumentales troncales se ramifica de una forma virtuosa en aspectos concretos que de otra forma sería muy difícil poner en relación. Por poner un ejemplo bien significativo, el primer capítulo del libro se dedica a la moda y al feminismo, y en él a partir de un hecho constatable en la calle como es el cambio operado en la moda femenina que volvía después de las formas andróginas y el cabello corto de los años veinte, a las faldas de volúmenes amplios y cabellos largos en un síntoma inapelable -en su opinión- "de que el mundo ha enfilado una dirección distinta a la que venía siguiendo durante los últimos cincuenta años". Pero curiosamente un síntoma que no escandaliza a la burguesía y que pasa desapercibida a la "gendarmería literaria e intelectual" que no quiere darse por enterada de que, en este año de 1930, se registra en todos los frentes del arte contemporáneo una transformación de estilos y de ideas que significa, sencillamente, el punto de partida de una nueva concepción de la vida[33]. En realidad de lo que la moda evidencia es que la emancipación de la mujer no es tanto obra del liberalismo político del siglo XIX, como del progreso mecánico del mundo. La moda demuestra el fracaso del feminismo político traducido en cabellos cortos, nuca rapada, falda corta y arreos masculinos[34].

El siglo XIX, lógicamente en clara contraposición a Ortega, le ofrecía a Díaz Fernández muchas claves para su discurso porque entiende el Romanticismo como un movimiento que no ha supuesto tanto la exaltación de lo individual como de lo humano[35]. Frente a una literatura academicista y una vida putrefacta donde todo es tradición y estilo -afirma Díaz Fernández-, los románticos levantan las barricadas del corazón. Dejan que en el hombre hablen las voces más sinceras, las voces del alma y del instinto. "Si hay suicidios son suicidios por amor, porque en el amor es sin duda alguna donde se encuentran las raíces más hondas de lo humano. ¿Olvida alguien que hace poco se ha suicidado por amor Maiakowski, el poeta máximo de la Rusia soviética?"[36].

Ciertamente, resulta comprensible que al *Futurismo* italiano y al ruso les dedique una mayor atención, así como que le exijan un mayor esfuerzo de sistematización. Para Díaz Fernández el *Futurismo* se da primero en Italia y después en Rusia, pues ambos son pueblos especialmente preparados para las transgresiones artísticas. Italia, por su enorme pasado, que pesará siempre sobre el espíritu original de sus creadores y Rusia, porque presentaba un medio social propicio a la siembra de toda idea extraña y radical y además -y decimos nosotros, no podía ser de otra manera-, porque poseía una tradición literaria de gran porte. A fin de cuentas se trata de una "revolución literaria" que acontece precisamente en dos pueblos donde se registran dos revoluciones sociales diferentes. El contrapunto de Maiakowski es Marinetti, el futurista italiano, mas que precursor, fruto del fascismo. Es decir, las causas que movilizaron al nacionalismo de las camisas negras, sus mitos románticos, sus violencias, fueron las mismas que hacían caminar a Marinetti con unos "versos incendiarios de la mano"[37]. Algo muy diferente a lo que sucedía con Maiakowski quien pese a las opiniones de Trotski o Lenin, que no simpatizaban demasiado con el Futurismo, encabezó las filas revolucionarias mientras las nuevas generaciones cantaban sus poemas, como 150.000.000[38]. Y es aquí justo en el medio, o si se prefiere en el centro del ensayo y bajo el

epígrafe "La juventud y la política", donde apela a esos valores de Maiakowski y a la vinculación de *El nuevo romanticismo* con las nuevas corrientes soviéticas, pues como hijos del siglo más mecanizado y mas científico de la historia, necesitamos vivir para el más allá, para el más allá del tiempo "es decir, necesitamos vivir para la historia, para las generaciones venideras"[39].

La segunda parte del libro gira, con esa vocación de futuro, en torno a los siguientes capítulos, "Poder profético del Arte", "El Greco y Goya", y "Tres tendencias", para terminar marcando los "Objetivos de una generación", y "La proyección social del arte nuevo". Llama la atención que los nombres que más se repiten sean los del pintor cretense y del aragonés, y su respectiva vinculación con el arte del siglo XX. No es que este paralelismo constituya en sí mismo un hecho novedoso, pues en ambos casos habían sido reivindicados por el arte francés y alemán de finales del XIX y principios del XX. Y por si fuera poco, el mismo Díaz Fernández había escrito sobre ellos con ocasión del centenario de Goya celebrado en 1928[40]. El Greco y Goya facilitan a la pintura actual dos calidades diferentes, calidades no cualidades; a los dos se les puede considerar originales y revolucionarios, los dos han sido incomprendidos por su tiempo y aun por los *ciclos* subsiguientes. Y en muchos sentidos se han anticipado a nuestros días cumpliendo así la ley eterna del genio, descubrir el futuro, preverlo[41]. Para Díaz Fernández, Goya es todo el siglo XIX, es el que anticipa el XIX, el que lo intuye mejor que el enciclopedismo y forja la gran libertad de la pintura, el enérgico individualismo del artista respecto a su tiempo[42]. El humanismo de Goya es corolario de su individualismo.

¿Y las referencias al arte actual?. Lo cierto es que no son tan escuetas ni tan deterministas como en el caso de Ortega, pero tampoco puede decirse que sean abundantes. Y he aquí que en este punto se remite directamente al maestro "Estilización -lo dijo Ortega- es síntesis. La síntesis es el estilo de nuestra época", para sorprender-

39 *Ibídem*, p. 48.
40 Díaz Fernández, José, "Revisión de un centenario. Goya, español, demócrata", en *Post-Guerra*, julio de 1927. Id. "El Centenario de Goya. El Greco y Goya", en *Post-Guerra*, 1 Mayo de 1928, pp, 11 y 12.
41 Díaz Fernández, José, *El Nuevo Romanticismo*..., p. 99. Un poco más adelante en las pp. 100-101 cita a Waldo Frank "El Greco proyecta un mundo que está mas allá de los elementos", "no así Velazquez, que se concreta en un objetivismo estricto".
42 *Ibídem*, pp. 105-106. "No es lo mismo pintar para una sociedad, que pintar una sociedad. Hasta Goya todos los pintores, incluso El Greco, habían ejecutado su obra con cierta sumisión al ambiente. Goya es espectador y protagonista de su tiempo, lo mismo que el artista moderno que posee una voluntad creadora desplazada de la voluntad general".
43 *Ibídem*, p. 112
44 *Ibídem*, p. 114.
45 Díaz Fernández, José, "Acerca del arte nuevo", en *Post-Guerra*, septiembre de 1927, pp. 6-8.
46 López de Abiada, José Manuel, *José Díaz Fernández: narrador*..., p. 195.
47 El primer número apareció el 30 de enero de 1930, fecha de la caída de Primo de Rivera. El objetivo de este semanario era luchar contra la dictadura y la monarquía.
48 Arderiús, Joaquín, y Díaz Fernández , José, *Vida de Fermín Galán, (Biografía política)*, Madrid, Zeus, 1931.
49 *Ibídem*, p. 10. En la p. 13 aclaran que todos los personajes son auténticos y pertenecen a "un censo revolucionario que todavía está por hacer", bajo nombres inventados. Respecto a sus identidades afirman, "No los encontrareis desde luego en los cargos de la República".
50.- Canel, José, *Octubre Rojo en Asturias*, prólogo de J. Díaz Fernández, Madrid, Marsiega, 1935.

nos con el siguiente argumento, sin estilización no habría cubismo, y sin el cubismo no sería posible el "constructivismo", que es la fusión en una sola expresión de la pintura, la estructura y la arquitectura"[43]. Entre las otras referencias destacables cita a Franz Roh para hablar del post-expresionismo, y finalmente concluye que en el arte de entonces volvían a recobrarse los elementos naturales que habían sido escamoteados con una genial combinación por los Carrá o los Severini. Y entiende las etapas "que sufre Picasso en su arte" como la muestra de la insistencia del arte joven en encontrar una expresión adecuada de la época que tenían el deber de descubrir[44].

A la hora de marcar las tres tendencias del panorama artístico contemporáneo, Díaz Fernández divisa tres zonas diferentes y enemigas entre sí, con ninguna de las cuales se puede sentir identificado aquél que sienta de manera inexorable la preocupación social de su tiempo[45]. Las tres tendencias que había establecido en 1927 eran un arte académico, reaccionario y tradicional, en el que sitúa a Armando Palacio Valdés, a Coullant Valera, y a poetas análogos; el arte liberal que se nutre de los residuos del siglo XIX, del romanticismo y del realismo, y que se corresponde con el de la Generación del 98; y por último el arte de vanguardia, deshumanizado, intelectual, independiente, el arte puro, en fin, donde incluye a los "poetillas andaluces, a Gerardo Diego, a Espina, a Dalí, a Jarnés y a Salinas". Las excepciones a la regla serían Unamuno, Gómez de la Serna, Jiménez Caballero o Vázquez Díaz. Se lamentaba asimismo de que el teatro no hubiese continuado la estela de Gómez de la Serna en lugar de la de J. Benavente.

Como vemos, hablar de vanguardia en 1930 era hablar de literatura, de novela y de teatro. El poder de la palabra, leída o escenificada, aunaba las esperanzas de una generación que creyó realmente en la fuerza motriz de la cultura. Una generación literaria que para 1931 ya estaba conformada en torno a dos grupos y sendas tertulias, tal y como se recoge en un artículo de E. Salazar y Chapela aparecido en *La Gaceta literaria* de 1 de enero de 1931, con el título "Vida Literaria española en 1930". En este texto se especificaba que en torno a la *Revista de Occidente* José Ortega recibía a sus amigos Morente, Cabrera, Vela, Jarnés, Ayala, Espina, Marichal, Ledesma Ramos o Luzuriaga. Mientras, en "La Granja de Henar", José Díaz Fernández reunía a Arderiús, Camín, y Chirado entre otros[46].

Además a partir de esta fecha nos encontramos, si cabe, con un mayor compromiso político por parte de José Díaz desde su papel de fundador y mentor del semanario político y social *Nueva España*[47], y también en unas novelas que verán incrementado este perfil. En 1931 publica en colaboración con Joaquín Arderiús la *Vida de Fermín Galán* [48], dedicada "A la juventud revolucionaria". Una biografía política, tal y como se específica en la portada, escrita desde el conocimiento personal que ambos autores tenían de los siete años de actuación política del protagonista. Su voluntad era huir del "frío oficio de los historiadores", ellos, los nuevos realistas-sociales, escribían con la "voluntad libérrima del artista", pero comprometidos con la veracidad de la observación y de los hechos. Calificado como "exponente de la juventud revolucionaria", en sus páginas se desvela el fin último de la revolución, la razón del sacrificio realizado por Fermín Galán, pagado con su propia vida, todo por unos principios y por esa fe en el futuro. Para ellos, igual que para José Díaz Fernández, la República era sólo el punto de partida, lo que importaba de verdad era que "se hunda el régimen y España contribuya en la medida de sus fuerzas a que se edifique una nueva humanidad"[49].

La obra con la que queremos finalizar es fruto de los sangrientos acontecimientos de Asturias y no podía titularse de otra forma que *Octubre rojo en Asturias*, publicada en 1935 con el pseudónimo de José Canel, y prologada por él mismo como José Díaz Fernández[50]. Asturias había sufrido también su *Octubre*, un octubre *rojo* como la sangre y con toda la carga ideológica de este color. Esta

obra poco tiene que ver ya con las de la década de los veinte. El título no podía ser mas abierta y expresivamente político, y en el prólogo, con un tono más propio de estadista político que de escritor, se nos pretende explicar las circunstancias que desencadenaron los acontecimientos desde su vinculación vivencial con Asturias, donde se había criado, y donde había comenzado su trayectoria como corresponsal de prensa. Casi se podría calificar como una recopilación de reportajes periodísticos, escritos con información de primera mano y desde su particular sensibilidad a la hora de analizar el problema de la minería asturiana, un problema que ya había aparecido tangencialmente en su *Venus Mecánica*.

Entre una y otra obra, es decir, durante la II República, y más tarde ya en el exilio, su labor fue cada vez más política y menos literaria. Fue diputado por Asturias entre 1931-1933 y por el Partido Radical-Socialista e Izquierda Republicana -del que fue fundador en 1929 en la cárcel Modelo- en 1934. Impulsor a través de una campaña de prensa de la figura de Azaña, fue, tras la victoria del Frente Popular, secretario político de Francisco Barnés en el Ministerio de Instrucción Pública dedicado a reconstruir la enseñanza laica y republicana tras el bienio negro. Durante la guerra ocupó cargos de gestión relativos a cuestiones editoriales o de prensa, como la secretaría política de Instrucción Pública o la jefatura de ediciones del Subsecretariado de propaganda del Ministerio de Estado. Por supuesto entre 1936 y 1939 continuará ejerciendo cargos vinculados a la prensa y a la imagen de la República fuera de España. Finalmente moría en el exilio francés a la espera, junto a su mujer y su hija, de un pasaporte que les permitiera viajar a Cuba.

51.- Bonet, Juan Manuel, "Un portadista excepcional", en VV.AA., *Ramón Puyol*, Algeciras, Ayuntamiento de Algeciras, 1981, pp. 9-14. Se observa un error en la paginación.

52 Por poner otro ejemplo al margen de las obras ya citadas, en 1929 ilustra una novela de Valle Inclán, Ramón Mª, *Otra Castiza de Samaría* (estampas isabelinas), Serie Novela de Hoy dirigida por Pedro Sainz Rodríguez, Madrid, 1929. Realiza la cubierta a color y las ilustraciones del interior.

53.- VV.AA., *Carteles de la guerra, 1936-1939: Colección de la Fundación Pablo Iglesias*, Barcelona, Madrid, Lunwerg, 2004.

54.- Bonet, Juan Manuel, *op.cit*., p. 13

55.- *La guerra civi.l 32 dibujos de Puyol* serie primera, Ediciones populares. Incluye un texto de Victorio Macho, "La Guerra de Independencia tuvo en Goya su interprete genial. En nuestra revolución se destaca ya vigorosamente el artista Puyol. Sus dibujos personalísimos deben ser coleccionados como lo más expresivo que se está haciendo sobre la gloriosa muerte y resurrección de España".

56.- *10 litografías* por Puyol, Madrid, febrero de 1937. Está dedicado "A mi hermano Miguel, asesinado por las hordas fascistas" Puyol. El texto que los acompaña señala que en los dibujos de Daumier, como en los de Puyol, alternan figuras heroicas y monstruosas. Daumier maestro de Puyol como Goerg, también se le sitúa en la estela de Quevedo y Goya.

57.- Pedro, Collado, *El premio merecido y otros cuentos*, Madrid, editorial, Collado, 1965. Ilustraciones de Ramón Puyol.

Permítanos el lector terminar con un giro inesperado de este discurso, pues a la trayectoria de Díaz Fernández, nos gustaría contraponer la de Ramón Puyol, artista comprometido y excepcional que sobrevivió cuarenta años a José Díaz, pero cuarenta años pasados aquí en el exilio interior. Las portadas de *La Venus Mecánica* y *El Blocao* fueron diseñadas por el que puede considerarse sin duda uno de los mejores portadistas de los años veinte en España[51]. Por tanto la relación entre ambos debe remontarse al menos a 1928, un momento clave puesto que los dos se habían significado políticamente con su trabajo para estas editoriales. A Puyol se le considera miembro destacado de los "portadistas de avanzada"[52] junto a Amster, Renau, Monleón, Maroto o Helios Gómez. A todos ellos debemos la responsabilidad de crear un arte gráfico de un alto nivel, sin el que no se explicaría el importante fenómeno del cartelismo español durante la guerra civil[53]. Artistas versátiles, fueron capaces de incorporar a nuestra escena artística la influencia del Art-Deco, o la herencia de la tipografía italiana, y por supuesto del cartelismo ruso, del expresionismo alemán, e incluso, como ha señalado Juan Manuel Bonet, de la estampa Mexicana Revolucionaria[54].

Para Puyol, como para el mismo Díaz Fernández, la guerra supuso la hora del compromiso definitivo, y en su caso, la hora en la que la imagen cobró un protagonismo que los debates entre escritores de "avanzada" o de "vanguardia", "humanizados" y "deshumanizados" le habían escamoteado hasta entonces. Y para los testigos de su tiempo su nombre quedó unido a los de Goya[55], Daumier[56], o Grosz. Un gran artista que después de la guerra se dedicaría a ilustrar cuentos infantiles[57].

Ramón Puyol. Portada de *La Venus Mecánica*