

los postulados teóricos. Parece sencillo argumentar a favor de la imposibilidad teórica de traducir si atendemos a las diferentes estructuras formales de la lengua, y esto en todos sus estratos. Pero la traducción, como afirma García Yebra, no consiste en eso, no en el espíritu de copia. Sentido y estilo exigirán tanta fidelidad como sea posible y tanta libertad como sea necesario, con atención profunda al detalle, pero también, podríamos decir, con el ejercicio de una razonada libertad. Concluimos con una cita de García Yebra:

La traducción literaria es, como la escritura literaria original, empresa siempre imperfecta, siempre limitada, de éxito siempre relativo, pero siempre también valiosa si se alcanza la altura necesaria para llegar al reino del arte. Y quien realiza bien esta difícil empresa merece, con rango inferior sin duda, pero con igual justicia que el autor original, el título de artista, tal vez el de poeta.¹⁹

EN TORNO A JOSÉ DÍAZ FERNÁNDEZ Y *EL NUEVO ROMANTICISMO*

Jorge Urrutia
Universidad Carlos III de Madrid

La reflexión sobre lo que sea o lo que deba ser la literatura es casi tan antigua como la propia escritura literaria. Al fin y al cabo, sabemos que la literatura se interroga continuamente sobre sí misma, como el cantor se pregunta sobre la materia y el modo de su canto, o el ser humano, enfrentado en los albores de la humanidad con la naturaleza, en los inicios del pensamiento, marcó la frontera entre él y el simio preguntándose sobre su ser, su porqué y su para qué.

Si no hay ser humano hasta que no surge la interrogación trascendente, también podemos suponer que no existió la literatura hasta que no se hizo a sí misma la gran pregunta epistemológica.

Con el tiempo, la sistematización escolar complicó las cosas y llega a desligarse la teoría de la práctica, lo que no es malo en modo alguno, porque la elucubración abstracta es absolutamente lícita, aunque corra el peligro de confundir. Resulta conveniente la existencia de una reflexión teórica no implicada en práctica escritural alguna. Deviene estimulante y aclara aspectos oscuros de la mente humana. Sin embargo, produce grima leer algunos textos teóricos tan mal escritos, tan pobres de ejemplos, tan poco imaginativos, que el lector sospecha que el teórico en cuestión de la literatura jamás ha leído obra literaria alguna o, al menos, nunca lo hizo por el puro y simple placer de leerla. El caso absolutamente contrario del profesor Túa Blesa merece destacarse.

19.- GARCÍA YEBRA, Valentín, *El buen uso de las palabras*, op. cit., p. 312.



Esto del placer es importante. La academia, lo que con nombre genérico y totalizador denominamos así, y que comprende todo el sistema de enseñanza, acaba reduciendo la literatura a una materia más, como “Resistencia de materiales” o “Educación para la ciudadanía”. Pero la literatura como asignatura responde a una aplicación esquizofrénica. Por un lado pretende constituirse en ciencia y, por otro, no puede dejar de atender a un modo de ocupar gozosamente el tiempo.

Sabemos que el placer no consiste en una sensación simple, o al menos puede resultar muy compleja si el sujeto exige algo que supere la pura inmediatez. De eso hablaba el dramaturgo Bertolt Brecht en su *Schriften zum Theater*¹, que ya nadie parece leer en España. Éste es un país que marcha a base de modas, con un curioso deseo de estar a la última, lo que explica la superficialidad de nuestra cultura contemporánea. Prescindimos de los clásicos, más allá de la lectura obligatoria en el aula –cuando la hay–, y entre ellos no cuento sólo a los escritores de la antigüedad greco-latina o a los de los siglos XVI y XVII, sino también a todos aquellos que fundamentan nuestros conocimientos. Por otra parte, y como dijo con brillantez Camilo José Cela, este país es tan pobre que no da para hacerse dos ideas de la misma persona. Así, Carlos Marx tan

1.- Conozco dos traducciones al español. La primera lleva por título *Breviario de estética teatral* (Buenos Aires, La rosa blindada, 1963) y la segunda *El pequeño organon para el teatro* (Granada, Don Quijote, 1983).



sólo aparece citado como un político teórico, olvidando su importancia filosófica que sigue siendo, sin complejo alguno, referencia incluso para pensadores internacionales de la órbita conservadora.

De la misma manera –entrando ya en materia–, qué difícil es sostener el interés de la obra de José Díaz Fernández, perdido entre las brumas de la anteguerra civil y no se sabe si más o menos conocido por sus novelas *El blocao* (1928) o *La Venus mecánica* (1929), que por su ensayo *El nuevo romanticismo* (1930)².

Es necesario acercarse a la producción teórica de Díaz Fernández desde la significación de José Ortega y Gasset a quien, por un lado, sigue con admiración y de quien, por otra parte, disiente, hasta tal punto que, si *La deshumanización del arte* (1925)³, de Ortega, puede considerarse en cierta manera como el gran manifiesto de la vanguardia española⁴, *El nuevo romanticismo* (1930), constituye su clausura y la más importante propuesta en España del compromiso del arte.

2.- Citaré siempre por esta primera edición de 1930, publicada en Madrid por la editorial Zeus.

3.- Madrid, Revista de Occidente.

4.- Véase mi ensayo “Vitalidad de *La deshumanización del arte*”, Madrid, *Revista de Occidente*, 300 (mayo de 2006), pp. 5-22.

En las clases de Teoría de la Literatura suele tratarse de la llamada coherencia textual y de la noción de cierre o clausura de la obra literaria. Intentaré yo mismo aplicarme esas características y recordar que me he referido ya al placer, a la satisfacción que el lector puede extraer de la lectura.

Cabe que nos preguntemos qué se entiende por placer, qué le exigimos a algo para juzgar que nos resulta placentero. En el caso de la literatura pudiera ser su nivel de lengua y el cuidado del lenguaje, o la sorpresa que nos despierta por una u otra causa, o bien que coincida o no con nuestra propia forma de pensar y sentir. Otros aspectos más pudieran proporcionarnos placer. Pronunciarse por unos o por otros responde a cómo, a lo largo de los años, nos hemos formado, hemos acumulado experiencias, ampliamos nuestra competencia literaria.

En cualquier caso, el placer estético surge de una combinación de lo conocido, el autorreconocimiento, y lo novedoso, lo sorprendente. No todo puede resultarnos conocido, ni todo ser tan novedoso que se produzca la incompreensión. Y no hay mucho más que andar, salvo por el camino de lo repugnante, que podríamos estudiar a través de Kart Rosenkranz y su *Estética de lo feo* (1853; Madrid, Julio Ollero, 1992) o la *Anatomía del asco* (1997; Madrid, Taurus, 1998), de William Ian Millar.

Dije antes que hay teóricos de la literatura que parecieran no haber nunca leído una novela, una libro de poesía o una comedia. Ello repercute, sin duda, en el alcance de sus propuestas. Hay otros, en cambio, teóricos pero sobre todo creadores, que escriben sus textos desde la misma militancia estética que demuestra su creación.

Este concepto de militancia es muy importante. Porque no me refiero sólo a una dependencia de algún credo político. Los diccionarios españoles no nos resultan muy útiles. La Real Academia Española dice del verbo *militar*, además de «servir en la guerra» o «profesar la milicia», que significa «Figurar en un partido o en una colectividad». Y el *militante* es, sencillamente, «el que milita». María Moliner se limita a repetir a la RAE, salvo que incorpora un leve matiz, porque asegura que *militar* es «figurar activamente (y destaca *activamente*) en un partido o agrupación formada para la defensa de algo».

El diccionario francés Robert especifica que un *militante* encomia la acción directa. Traduzco por *encomiar* el verbo francés *prôner*, que quiere decir «alabar sin reserva y con insistencia». Pero es el Collins inglés, con su peculiar modo de definir, el que nos aclara aún mejor el término *militant*: alguien que es militante es muy activo al tratar de conseguir un cambio político o social y, a menudo, está dispuesto a utilizar la fuerza.



Si aplicamos esta noción de militancia dirigiéndola a una tendencia estética, ¿resulta posible elaborar una teoría de la literatura capaz de comprender el hecho literario de modo general, aceptando diversas tendencias e, incluso, distintos conceptos de lo que sea la literatura y, sobre todo, de lo que se entiende como finalidad de la escritura?

Puede llamarnos la atención esta pregunta, pero la mayor parte de la crítica literaria que se redacta en España, y no sólo en España, claro es, se basa en planteamientos militantes que rechazan por principio cualquier otra posibilidad literaria que no responda a la visión del crítico. Los enfrentamientos literarios siempre han consistido en oposiciones militantes. Lo que sorprende es que sean aceptadas contemporáneamente por el estamento académico que debería ser, por naturaleza, comprensivo. Sin embargo, pese a la importancia de la cuestión: que se pretenda aprehender el hecho literario desde una posición excluyente, no solemos plantearnos la pregunta y no hemos resuelto el problema. En períodos históricos de especial efervescencia política cobra especialísima importancia. Así ocurrió en los años treinta del siglo XX, cuando presentan batalla en todos los frentes los movimientos obreros y surge el convencimiento entre muchos escritores de que es necesario hacer un arte para-proletario, por lo que surge la teoría literaria estalinista, tan excluyente.

José Díaz Fernández inicia su libro de 1930, *El nuevo romanticismo*, refiriéndose a la moda. Pudiera parecer estrafalario. ¿Qué pinta una reflexión sobre el vestir femenino en el principio de un libro que busca, como dice su subtítulo, entrar en una «polémica de arte, política y literatura»? Se trata, naturalmente, de una metáfora del cambio social que, además, se apoya en escritos, por entonces muy comentados, de Georg Simmel y José Ortega y Gasset. Éste último incorporó al catálogo de su editorial Revista de Occidente, la *Filosofía de la coquetería*, del primero⁵. Las variaciones de la moda no son sino símbolo de la participación decidida de la mujer en la vida social, lo que es, a su vez, símbolo de la «transformación de estilos y de ideas» que se está produciendo en ese momento y que considera Díaz Fernández «el punto de partida de una nueva concepción de la vida».

Simmel y Ortega entienden la moda como reflejo del espíritu de las sociedades, y en ello se basa Díaz Fernández para encabezar el libro, afirmando que «los mismos caracteres que encontramos en la moda femenina los hallamos en el arte y la literatura de nuestro tiempo en las obras llamada de avanzada» e, incluso, en la política.

En palabras de Simmel —véase el libro *Sobre la aventura. Ensayos filosóficos* (Barcelona, Península, 1988)—, es lícito afirmar que «la historia entera de la sociedad podría reconstruirse a partir de la lucha, el compromiso, las conciliaciones lentamente conseguidas y rápidamente desbaratadas que surgen entre la tendencia a fundirnos con nuestro grupo social y a destacar fuera de él nuestra individualidad». La lectura de la moda que hace el filósofo alemán, según la cual ésta significa, de un lado, la inclusión en un grupo de iguales y, por otro, una manifestación de individualidad, puede servir para explicar la obra creativa del propio Díaz Fernández que, como vio el profesor López de Abiada, se verá marginada por los escritores de la novela revolucionaria porque, aunque fuera defensor de un arte que respondiese a las preocupaciones colectivas, no acepta la novela de consigna.

Fijémonos en que Díaz Fernández pretende dos cosas a la vez. Una, entrar en la polémica del momento sobre el arte que debe hacerse, con mayor o menor renovación formal o conceptual. Ese tipo de actitud es habitual en todas las épocas y da pie a numerosos textos programáticos. Pero, además y al mismo tiempo, en la misma tacada, el autor de *El nuevo romanticismo* busca teorizar qué sea en verdad la literatura.

La renovación vanguardista en España había consistido más en una ruptura de formas que de conceptos. Una consideración de la literatura como juego que Díaz Fernández no está dispuesto a aceptar. Aunque en la poesía se vieron pronto algunos

5.- Madrid, Revista de Occidente, 1924.

logros importantes (sobre todo dentro del surrealismo), en el caso de la novela la fuerza se perdía en los planteamientos teóricos más que en la creación y, sobre todo, pesaban sobremanera las ideas de José Ortega y Gasset.

José Esteban y Gonzalo Santonja estiman que *El nuevo romanticismo*, de José Díaz Fernández, fue «superación más concreta y de importancia de la literatura vanguardista». Les parece un libro clave, en el que «el autor abogaba por la vuelta a la realidad, haciendo de lo humano el contenido primordial del arte y colocando al servicio de este afán la depurada técnica vanguardista, cuyo estilo trepidante y fragmentario consideraba el más adecuado para reflejar la problemática de la sociedad moderna, pero poniendo muchísimo énfasis en denunciar los peligros que supondría elevar dicha técnica a la categoría de objetivo final»⁶.

Es importante esa observación porque Díaz Fernández no hubiera apoyado la declaración que hiciera Valle-Inclán en 1920: «¿Qué debemos hacer? Arte, no. No debemos hacer arte ahora, porque jugar en los tiempos que corren es inmoral, es una canallada»⁷. Más allá de lo que entendiera aquí Valle-Inclán por arte, el autor de *El nuevo romanticismo* defenderá la posibilidad de una literatura proletaria o para-proletaria (recordemos que 1930 es el año del famoso congreso de Jarkov, en la Unión Soviética) que sea a la vez de masas e individualista. Una literatura que, como dice Víctor Fuentes resumiendo un artículo precisamente de Díaz Fernández, aunque ya de 1935, titulado «El hombre y la masa», sea manifestación de «la individualidad personal del escritor exaltando el destino colectivo, alejada tanto del *apoliticismo* de la literatura vanguardista como de quienes supeditan la literatura de masas a la propaganda clasista».

Díaz Fernández sabe ver que la literatura de vanguardia, surgida del vitalismo poético, aportó una pasión por el músculo, la fuerza y la juventud que, como bien demostraba el futurismo italiano, condujo necesariamente al fascismo. Sin embargo, el futurismo era una tendencia prometedora que «daba entrada por primera vez en la lírica a elementos que habían estado hasta entonces desahuciados de la literatura y que respondían a exigencias de una nueva sensibilidad». La vanguardia, salvo en el caso del futurismo ruso, habría caído en un estado al que le faltaba cualquier ideal extraestético. De ahí que Díaz Fernández afirme que «defender una estética puramente formal, donde la palabra pierda todos aquellos valores que no sean

6.- José Esteban y Gonzalo Santonja, *Los novelistas sociales españoles (1928-1936)*. Madrid, Hiperión, 1977, pp. 10-11.

7.- Citado por Víctor Fuentes: «La creación de un nuevo bloque intelectual-moral: intelectuales y pueblo», en AA. VV., *Literatura y compromiso político en los años 30*. Valencia, Diputación Provincial de Valencia, 1984, p. 60 (se trata de la reproducción del capítulo II de su libro *La marcha del pueblo en las letras españolas*. Madrid, Ediciones de la Torre, 1980). La siguiente cita es de la página 86.

musicales o plásticos, es un fiasco intelectual, un fraude que se hace a la época en que vivimos».

Para él, el escritor de vanguardia será aquel «que va delante lo mismo en pensamiento que en estética», porque la verdadera vanguardia «será aquella que ajuste sus formas nuevas de expresión a las nuevas inquietudes del pensamiento»⁸.

Díaz Fernández pretende lo que para algunos pudiera consistir en la cuadratura del círculo: una nueva literatura que integre los avances estilísticos de la vanguardia en el tratamiento de un tema social. La preocupación por el hombre es imprescindible en el arte y el origen moderno de dicha preocupación está en el romanticismo, que «ha sido tanto la exaltación de lo individual como de lo humano».

El término *vanguardia* no le sirve porque se ha desgastado en movimientos vacíos. Y el de *romanticismo* sólo resulta útil si se matiza con el adjetivo *nuevo*. Por eso habla de una *literatura de avanzada* que tomará de los románticos su interés por lo humano (frente a la literatura deshumanizada) y moderará el gesto excesivo, la petulancia y la retórica a través del reposo y la contención.

La literatura no es la vida, pero no puede olvidarse de ella. Ahora bien, lo vital no puede confundirse con lo violento, con el ejercicio y su léxico, sino con lo humano a través de la síntesis y la estilización. Aquí está, sin duda, reinterpretando a Ortega y Gasset.

El estilo literario debería ir en consonancia con las formas vitales que evolucionan continuamente. Luego el arte no puede ser estático ni, por ello, formulario. Boris Arvatov, uno de los más importantes teóricos soviéticos, empieza su libro *Arte y producción* diciendo que el problema básico de la teoría del arte es la cultura estética, lo que permite recalcar la menor importancia del tema frente a su construcción⁹. Y, en seguida, se pregunta cómo ligar entre sí el arte y la vida. A esto quiere encontrar solución Díaz Fernández. De ahí que no admita una literatura tributaria de la política. Eso es lo que le hizo ser postergado por los escritores sociales militantes que vinieron tras él.

El autor de *El nuevo romanticismo* defendía una literatura de orden, pero no en el concepto fascista de orden, sino en el de «armonía, claridad y rigor». Es decir, el orden de un romanticismo controlado. Como él decía: «El orden que hay por debajo de todas las revoluciones, que es sencillamente establecer una jerarquía distinta de valores vitales». Desde esa definición, la literatura debe ser siempre revolucionaria, no puede reforzar lo existente, sino subvertirlo.

8.- Véase Francisco Caudet, *Las cenizas del fénix. La cultura española en los años 30*. Madrid, Ediciones de la Torre, 1993.
9.- Madrid, Comunicación (Alberto Corazón), 1973.

No busca el realismo (otra ruptura con la concepción socialista) sino el *verismo*, el efecto de realidad. Por lo tanto, no es un propiciador de la literatura como arte de la representación, sino del efecto de la construcción.

Díaz Fernández, que ha leído y cita a León Trotsky, sabe bien que jamás se ha dicho que un escritor de talento deba necesariamente ser un proletario revolucionario¹⁰. Aunque él fuera revolucionario, no cree necesario imponer esa característica y ésta es la razón de que su concepto de literatura resulte tan abierto en una época de imposición ideológica. Era, en cualquier caso, un convencido de la lucha revolucionaria y no ponía en duda el triunfo del proletariado. Precisamente ésta es la razón por la que buscaba la descripción de la nueva literatura, de la que surgiera de ese triunfo. Algo que la estética soviética nunca se planteó en realidad. Carlos Marx se refirió a ello sólo al hablar del concepto de división del trabajo, pero únicamente se pronunció sobre los emisores, nunca sobre los enunciados.

El nuevo romanticismo se alinea con Trotsky y su idea de la revolución permanente, se ahí su convencimiento de una literatura que no se agote en el combate militante, sino que sepa acompañar siempre la evolución de la sociedad y de su técnica, incluida la innovación de la técnica literaria.

Que tocaba un problema evidente lo demuestra que sus preocupaciones están aún detrás de la famosa ponencia colectiva de los jóvenes artistas españoles al congreso internacional de intelectuales celebrado en Madrid y Valencia en 1937. No me parece un tema resuelto pero, probablemente, nuestro pragmatismo lo ha retirado de nuestras preocupaciones y nos ha conducido a reflexiones más teóricas que de fondo.

10.- León Trotsky, *La revolución permanente*. París, Nouvelle Revue Française (Gallimard), 1963.