

SECRETOS DEL ARTE NUEVO*

LÓPEZ COBO, Azucena: *Estética y prosa del arte nuevo. José Ortega y Gasset, Ramón Gómez de la Serna, Guillermo de Torre y Fernando Vela.* Prologo de Antonio Jiménez Millán. Madrid: Biblioteca Nueva (Colección Estudios Críticos de Literatura y de Lingüística), 2016, 238 pp.

DOMINGO HERNÁNDEZ SÁNCHEZ
ORCID: 0000-0002-6893-6097

Estética y prosa del arte nuevo es un libro magnífico. Lo es por el contenido, claro está, pero también por el modo de trazar las líneas de conexión entre sus temas y personajes. Se ha dicho muchas veces: toda lectura es un proceso cartográfico, una construcción de mapas y líneas que convierten al lector en el verdadero artífice del territorio configurado por el autor. En el

* Este trabajo se integra en los resultados del Proyecto de Investigación FFI2016-76891-C2-2-P, financiado por la Agencia Estatal de Investigación (AEI) del Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades y el Fondo Europeo de Desarrollo Regional (FEDER) de la Unión Europea; y del Proyecto de Investigación 463AC01, Universidad de Salamanca, Programa 1C, 2017-2019.

caso que nos ocupa, y asumiendo que tal papel protagonista del lector es uno de los temas que recorren el volumen, no resultaría demasiado atrevido afirmar que asistimos al despliegue de una pieza, tan teatral como cinematográfica, para cuatro personajes. Sin duda, es en el vínculo entre ellos, entre sus teorías y sus prácticas, sus acuerdos y desacuerdos, sus filias y sus fobias, donde se muestra la originalidad del inteligentísimo libro de Azucena López Cobo.

Y, sin embargo, a primera vista, el volumen podría resumirse de un modo sencillo: cuatro capítulos, dedicados, por este orden, a Ramón Gómez de la Serna, Guillermo de Torre, José Ortega y Gasset y Fernando Vela, que pueden leerse de modo independiente; un contexto epocal muy concreto, situado aproximadamente entre 1910 y 1930 y, por tanto, mostrando la gestación teórica del arte nuevo –Ortega, Vela– tras la singular vanguardia que lo precede –Ramón, Torre–; una temática bien definida en torno a los prosistas de *Nova novorum*, observados desde el marco teórico que los sostiene y las consecuencias prácticas que los rodean; el análisis de problemáticas

Cómo citar este artículo:

Hernández Sánchez, D. (2018). Secretos del arte nuevo. Reseña de "Estética y prosa del arte nuevo". *Revista de Estudios Orteguianos*, (37), 223-227.
<https://doi.org/10.63487/reo.235>



Este contenido se publica bajo licencia Creative Commons Reconocimiento - Licencia no comercial - Sin obra derivada. Licencia internacional CC BY-NC-ND 4.0

constantes en la configuración del momento, a saber, la relación entre novedad y tradición, entre vanguardia y arte nuevo o entre evoluciones estéticas y proyectos fracasados; la exuberante presencia del Ortega más estratega, las polémicas en torno al concepto de "dehumanización"... Todo esto es *Estética y prosa del arte nuevo*, en efecto, un libro necesario, minucioso en su exposición y muy valiente en las tesis que defiende, que cubre un hueco fundamental en la narración del periodo.

Ahora bien, si nos limitásemos a tal lectura, quizás pasásemos por alto lo más interesante del volumen. Me refiero a la estructura y, en concreto, a la identificación entre algunas de las temáticas tratadas y la metodología utilizada. Si el perspectivismo y la pluralidad de miradas resulta un tema fundamental en el desarrollo del libro, como, por supuesto, lo era en la época a la que se dedica, no es menos cierto que la investigación en su conjunto puede entenderse como la confluencia de cuatro perspectivas en torno a un mismo tema: como si sólo uniendo la mirada de personajes como Ramón, Torre, Ortega y Vela pudiera adquirirse una visión global del enrevesado tema de estudio. Hacerlo así, realizar la lectura localizando los nodos donde confluyen y las divergencias que los separan, o, por decirlo de otra manera, las particulares modificaciones que afectan al complejo vínculo entre tradición y vanguardia que caracteriza al periodo, permite un tipo de lectura donde todo parece formar parte de una estrategia, de cierto engranaje donde cada pieza ocupa su lugar y cuyos movimientos afectan al resto del sistema. Y, claro, si hablamos de estrategias, pro-

yectos y sistemas, el papel de Ortega resulta determinante, aunque no sólo el suyo.

La anécdota es muy conocida. Me refiero a eso de que, según Ramón, Ortega le confesó que "vio claro el secreto del arte moderno" ante el caótico cúmulo de objetos que abarrotaban su despacho en el Torreón de Velázquez. Azucena López Cobo explica el entusiasmo de Ortega ante el caos ramoniano desde el perspectivismo, la simultaneidad y posibilidad de elección de miradas, la gestión de las relaciones entre los objetos, entre sus tiempos y espacios. No estoy tan seguro de la capacidad estética de Ortega para realizar estas asociaciones, sino que pienso más bien en el sentido lúdico, irónico y humorístico, quizás más adecuado al poco interés del filósofo por las prácticas artísticas concretas. Sea como sea, el hecho es que la anécdota puede servir de síntoma. Por supuesto, no había un secreto, sino muchos, y el de Ramón era demasiado particular. Si Ortega, en 1921, solicita volver la espalda "a esos súbitos descubrimientos que, una o dos veces al mes, se hacen ahora del secreto del arte" –suponemos que también al suyo–, aquella proclama de Pombo había sido muy clara: "Nuestra estética es un secreto, debe ser un secreto", decía. Ramón, el vanguardista equívoco –por utilizar la expresión de López Cobo–, aquél para el que, como decía Antonio Espina, "los ismos fueron un clima ideal" precisamente porque le permitían absorber todo aquello que le pudiera ser útil para sus propios objetivos; Ramón, el que conjuga pasado y presente sin mayor dificultad, el que se niega a liderar cualquier grupo de artistas, el que anticipa y difunde sin

perder nunca su individualidad estética, es precisamente el autor cuyas prácticas y estrategias serán reutilizadas, adaptadas, asumidas por los autores jóvenes y los prosistas de *Nova novorum*.

Azucena López Cobo percibe con claridad cómo, en el fondo, la exuberante práctica ramoniana, conjugada con su falta de interés por el liderazgo grupal, inicia gran parte de las aventuras posteriores. Por ello, en una sutil estrategia de vínculos estructurales que muestra cómo el libro, en su metodología, se solapa con su contenido, al capítulo inicial centrado en Ramón sigue el dedicado a Guillermo de Torre: el práctico y el teórico, el que no quiere ser líder y el que se muere por serlo, y ambos configurando esa primera sección del volumen dedicada a la vanguardia, entendida en este caso como prolegómeno del arte nuevo, en términos similares a los de John Crispin.

Si Ramón es la práctica artística de vanguardia que se niega a liderazgos y ambiciones grupales, Guillermo de Torre parece ocupar justo el polo opuesto. Cierta antipatía desprende *Estética y prosa del arte nuevo* ante algunas de las actuaciones del Torre más joven, el de la aventura, no tanto el del orden. El mismo Guillermo de Torre, por cierto, que dedicará un ejemplar de su *Manifiesto Vertical* de 1920, escrito de su puño y letra, “A José Ortega y Gasset, lucífero de nuestro barroquismo estético”. Más estrategias y juegos de política estética, en el fondo, realizadas en este caso por el autor tanto de *Hélices* como de ese manifiesto ultraísta –sin duda el más importante de los tres que tuvo el movimiento–, que progresivamente asumiría su papel de principal teórico y crítico de la vanguardia. Por supuesto, no es

casual que *Literaturas europeas de vanguardia* y *La deshumanización del arte* aparecieran el mismo año, 1925, junto a, por ejemplo, la primera exposición de la Sociedad de Artistas Ibéricos. Pero esa es otra historia, la de la plástica, que no se encuentra entre los objetivos del libro que nos ocupa.

Sea como sea, el hecho es que Guillermo de Torre, desde su teoría, intenta colocar todas las piezas: aquí Juan Ramón Jiménez y Ramón, allí el motín ultraíco, del otro lado Ortega y tal vez Cansinos... Y él, desde el mirador, detectando a *influyentes* e *influidos*. Como señala Azucena López Cobo, en el fondo tampoco los argumentos teóricos de Guillermo de Torre eran completamente originales, sino que más bien discurrían en paralelo a esa suma de tendencias, ya conocidas en Europa, que fue el ultraísmo. Y en el centro de todo, como siempre, la dialéctica entre tradición y vanguardia, también la polémica en torno al concepto de *deshumanización* y los variados devaneos con el liderazgo generacional. Guillermo de Torre se convertirá en el gran crítico de la vanguardia, mostrando además su capacidad para llevar a cabo el análisis mientras las propias prácticas vanguardistas estaban teniendo lugar. De ahí que su vínculo con Ortega siempre fuese ambiguo: “lucífero de nuestro barroquismo estético”, por un lado, pero, al mismo tiempo, insistiendo en que en *La deshumanización del arte*, como diría a finales de los años sesenta, “antes que adoctrinador o influyente sobre una nueva estética, como creyeron muchos, a nosotros, a los jóvenes nos pareció más bien influido”. Quizá Torre no viera, como sugiere en más de una

ocasión Azucena López Cobo, que el concepto de “deshumanización” era parte de un proyecto mucho más ambicioso que el de mantenerse como una llamativa, aunque equívoca y confusa, categoría estética.

Ésta es la razón que explica el modo en que la autora ha configurado el excelente capítulo dedicado a Ortega. No es fácil escribir sobre la estética y la teoría del arte orteguianas. Siempre parece como si la confusión del periodo en torno a tales temas le viniese grande, y, sin embargo, el peso de sus afirmaciones y categorías, dado su nombre y su posición, generase unas consecuencias que, quizás, no le correspondiesen. Esa anécdota de Barradas que cuenta Alberto Sánchez en *Palabras de un escultor*, cuando, cansado de su vida en Madrid, pasa por la tertulia de *Revista de Occidente* para despedirse de Ortega antes de marchar a Barcelona, resulta muy sintomática. Ante los gestos de Ortega pidiendo a los artistas que esperaran a que acabase su entusiasmada conversación sobre Belmonte con los demás tertulianos, Barradas, cansado, interrumpió: “Don José, venía a despedirme, pero me voy. (...) Éste y yo vamos por la escalera que suben los criados”. La anécdota es síntoma de muchas cosas, entre ellas que los conceptos y teorías estéticos orteguianos quizás no valgan por igual para todas las prácticas artísticas. De ahí el valor de la sutil interpretación que realiza Azucena López Cobo, cuyo objetivo no es sólo analizar aspectos fundamentales de *La deshumanización del arte e Ideas sobre la novela*, que también, sino, sobre todo, mostrar cómo los protagonistas de *Nova novorum* asumieron parte del lide-

razgo estético de Ortega, cuando, en el fondo, muchas de sus ideas ya estaban presentes en la prosa española, a cambio, eso sí, de unos resultados concretos. Todos parecían beneficiarse.

En efecto, con palabras de la autora, el asunto discurre mediante una astuta estrategia simbiótica: “los prosistas se beneficiaban de la revista y de la editorial como espacio expresivo con visibilidad internacional, mientras el proyecto orteguiano, por su parte, se garantizaba el respaldo de un colectivo de intelectuales que llevaran a la práctica una parte de la labor que el filósofo había encomendado a los jóvenes desde *Vieja y nueva política*, una actitud europeísta que permeabilizara las distintas capas sociales” (p. 165). Ortega necesitaba al grupo para completar un proyecto, más social y político que estético, mientras que los prosistas requerían de cierto amparo para sus propuestas de arte nuevo que Ortega podría institucionalizar, aun a riesgo de ser encorsetados bajo los conceptos orteguianos, principalmente el de “deshumanización”. En realidad, siempre parece que la estrategia es la misma, de ida y vuelta, de influyentes e influidos en un despliegue excesivamente confuso: Ortega configurando unas teorías, no tanto estéticas como filosóficas y socio-políticas, que influyen en ciertos creadores, los cuales, a su vez, mediante su práctica artística, determinan ciertos postulados estéticos orteguianos que, en el fondo, resumen algo ya sucedido e influido por él..., aunque no en el ámbito estético. Extraño juego de afinidades, entonces, en torno a *La deshumanización del arte e Ideas sobre la novela*, muy similar a ese “espejismo de «territorio de con-

fluencias» que, en palabras de Jaime Brihuega, definía la coyuntura artística de 1925. En el fondo, podría afirmarse que, del mismo modo que Ramón encontró su clima ideal junto a los ismos, también Ortega lo halló en la dialéctica entre novedad y tradición que define la sección estética del periodo. De ahí los constantes juegos de referencias entre unos y otros, de ahí la inteligencia de *Estética y prosa del arte nuevo* al mostrar que no se trata únicamente de explicar y resumir contenidos, sino, sobre todo, de analizar las claves que permiten entender las conexiones entre ellos.

Por todo esto, el papel que ocupa Fernando Vela en todo este juego de relaciones, tan atractivo como difícil y confuso, resulta fundamental. Vela, secretario de *Revista de Occidente* y quizá el más valioso de los discípulos de Ortega, asumió la responsabilidad de dirigir *Nova novorum* y gestionar sus elecciones y descartes. La “cagarrita literaria”, en palabras de uno de los rechazados, Max Aub, no tenía como objetivo, sin embargo, verificar en la práctica las teorías orteguianas, sino continuar trabajando e investigando en la crisis del género. Ciento es que, como también vería Aub, excesivas barroquizaciones podrían causar el suicidio de la novela –“¡Muerto el tema, gloria al adobo!”–, como seguramente así sucediera con los elegidos, sólo recuperados mucho tiempo después. Y, sin embargo, en realidad el objetivo de Vela, y Ortega tras él, era otro: el de la reivindicación del punto medio, el de continuar buscando formas para conseguir el equilibrio entre tradición y vanguardia, entre razón y vida –por expresarlo en

términos orteguianos– que el grupo del 27 hará más efectivo desde el ámbito poético.

Cuando Sebastiá Gash, en ese año, 1927, llame a la “rehumanización” del arte, inaugura otra historia que se solidificará sobre todo en los años treinta. En muy poco tiempo, el concepto de “deshumanización” perderá su sentido, se convertirá en cliché y pasará a ser sólo una palabra, un “tópico”. Contra tal tópico se jugará la siguiente disputa, cuando se solicite compromiso y política frente al arte y la novela *deshumanizadas*, adjetivo ya totalmente fuera de quicio en la década de los treinta. No deja de resultar curioso que sea así, si se tiene en cuenta que, en el fondo, todo comenzó con cierta estética política, la orteguiana, continuada de un modo más ambiguo en la simbiosis entre el filósofo y los prosistas. En el fondo, y para rizar el rizo de las confluencias y los juegos de influyentes e influidos, faltaría aludir a José Díaz Fernández, cuando, en 1930, desde las páginas de *El nuevo romanticismo*, es decir, desde la defensa de esa literatura de avanzada que defiende “la vuelta a lo humano” y, por tanto, se presenta como la némesis de *Nova novorum*, recuerde “el nombre de José Ortega y Gasset, cuyo pensamiento está acendrado por la preocupación política. Esto no lo han aprendido de él muchos de aquellos que le siguen”. No era completamente cierto, o, mejor, era más complicado, como demuestra la brillante investigación de Azucena López Cobo, pero lo que está claro es que en tal año, ya finalizada la historia de la colección, también concluían los artificios del arte nuevo.