ISSN: 1577-0079 / e-ISSN: 3045-7882

La narrativa del arte nuevo: Ortega y los límites de una influencia

Azucena López Cobo
ORCID: 0000-0001-5483-1342

Resumen
El artículo muestra los pasos seguidos por Ortega en la formación de una minoría selecta destinada a la educación de la masa. La última fase de este proyecto aglutinó en *Revista de Occidente* a un grupo de jóvenes prosistas procedentes de trayectorias vanguardistas disímiles que estéticamente confluyeron en la confección de la "nueva novela". La práctica de esta nueva forma de novelar anterior a la publicación de *La deshumanización del arte* y de *Ideas sobre la novela* demuestran su existencia previa así como la función de sistematización teórica de los ensayos orteguianos.

Palabras clave
Arte nuevo, deshumanización, estética, minoría selecta, Ortega y Gasset, vanguardias europeas

Abstract
This article shows the steps followed by Ortega in the minority bound to educate the masses. It also shows the last phase of his project which, in *Revista de Occidente*, gathered a group of young writers who, coming from different modernist paths concluded aesthetically in the creation of a "new novel". This practice confirms the existence of this kind of novel prior to *La deshumanización del arte* and to *Ideas sobre la novela*, both being theoretical instruments of systematization.

Keywords
New art, dehumanization, aesthetics, select minority, Ortega y Gasset, European avant-gardes

El goce estético del hombre selecto: de la teoría a la práctica

La rebelión de las masas se publica en 1930. Para entonces José Ortega y Gasset había consolidado su prestigio público con su intervención como articulista –imprimiendo en sus compañeros de generación la necesidad de reactivar la política–, con la publicación de algunas de sus mejores obras de pensamiento y con la creación de revistas culturales de gran prestigio. Estaba decidido a formar una elite cultural que elevara la vida política, científica, moral y cultural de España.

Desde muy temprano Ortega considera éste el mejor camino para sacar al país de un estancamiento de siglos, empeño cuyo origen está en las teorías reconstitucionistas de Joaquín Costa –aunque con matices–, consolidadas sobre el modelo científico alemán. En carta de 30 de diciembre de 1906, Ortega se lamenta del lugar cultural que España ocupa en la historia de la humanidad:

Cómo citar este artículo:
López Cobo, A. (2003). La narrativa del arte nuevo: Ortega y los límites de una influencia. *Revista de Estudios Orteguianos*, (7), 173-194.
https://doi.org/10.63487/reo.713

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

ISSN: 1577-0079 / e-ISSN: 3045-7882

> Hace un siglo dicen que hubo en España una guerra de la independencia; ahora llega la necesidad de una guerra de la independencia espiritual; y en el campo espiritual son las guerras de independencia más bien guerras de coordinación; no hay otra manera de hacerse espiritualmente independiente de otro que poniéndose el espíritu a análoga presión […]: lo terrible de la vida española actual es que no existen los problemas vitales[1].

En 1907, tras regresar de la primera estancia en Alemania, se decide a participar en la vida política a su peculiar modo. Este *modo* no pasa por una militancia activa, sino que consiste en una aproximación teórica y alternativa a los partidos Republicano Radical de Alejandro Lerroux y Socialista Español de Pablo Iglesias y en poner su pensamiento al servicio de la europeización del país. Esta manera de intervenir en política se traducía, pues, en divulgar en la prensa el idealismo neokantiano aprendido de los maestros alemanes –Natorp y Cohen, principalmente–, idealismo que alimenta los debates en 1909 de Ortega contra Azorín y Unamuno, sobre la necesidad de incorporar a España en el destino de Europa. El europeísmo del primero era diametralmente opuesto a la conocida africanización unamuniana, que no consistía en aislar a España del continente –como lo quiso entender Ortega– sino en que los modos de modernización del país debían proceder, además de la Europa científica, de culturas del sur de América, por ejemplo. El origen de la polémica se remonta a 1908, fecha en la que Ortega defiende el idealismo como motor político y cultural del país frente a una España de sujetos propuesta por Azorín. La polémica se zanjó con la intervención de Unamuno que, al grito de "son muchos los papanatas que están bajo la fascinación de *esos europeos*", tuvo como consecuencia la ruptura de Ortega con la generación del 98.

El rechazo del subjetivismo sostenido por Ortega durante este enfrentamiento dialéctico se suavizará a partir de 1915, según José Luis Molinuevo[2]. Antonio Rodríguez Huéscar y Atilano Domínguez[3] adelantan en cinco años esa fecha al considerar que en "Adán en el Paraíso" está el germen del distan-

---

[1] *Epistolario completo Ortega-Unamuno*, Laureano Robles (ed.). Madrid: Revista de Occidente, Colección "El Arquero", 1987, p. 60.

[2] José Luis MOLINUEVO, "La crisis del socialismo ético en Ortega", en Mª. Teresa LÓPEZ DE LA VIEJA (coord.), *Política y sociedad en José Ortega y Gasset. En torno a "Vieja y nueva política"*. Barcelona: Anthropos, 1997, pp. 23-50 [48].

[3] Antonio RODRÍGUEZ HUÉSCAR, *La innovación metafísica de Ortega: Crítica y superación del idealismo*. Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia, 1982, y *Perspectiva y verdad*. Madrid: Revista de Occidente, 1966; Atilano DOMÍNGUEZ, "Del yo al tú y al nosotros. Sobre la génesis de lo social en Ortega", en Atilano DOMÍNGUEZ, Jacobo MUÑOZ y Jaime de SALAS (coords.), *El primado de la vida*. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, 1997.

ISSN: 1577-0079 / e-ISSN: 3045-7882

ciamiento de Ortega con las teorías neokantianas. Sea 1910 ó 1915, en lo que parecen coincidir unos y otros es en que durante su estancia en Marburgo en 1911 se inicia la aproximación de Ortega a las corrientes fenomenológicas.

Husserl publica *Ideas relativas a una fenomenología pura* en 1913 y un poco después Ortega escribe "Sobre el concepto de sensación", artículo en el que ya se perciben ecos husserlianos. También bajo la influencia de la obra de Husserl, Ortega escribe "Prospecto", documento fundacional de la Liga de Educación Política Española que tiene lugar en el mes de octubre y en el que recupera conceptos de artículos anteriores, esta vez dirigidos a un grupo determinado:

> a los españoles que por dedicarse al trabajo científico y literario, a la industria, a la técnica administrativa y comercial, están más obligados a tener una idea serena y grave de los problemas nacionales [...] Para ello procuraremos reunir todos aquellos grupos de compatriotas que viven en las provincias alimentando deseos y propósitos análogos a los nuestros, pero que, esparcidos y sin cohesión, no podrán, como no podríamos nosotros, dar cima a empeño alguno positivo[4].

Ortega cree que debería haber una comunión no igualitaria entre las minorías y las masas, objetivo ambicioso que pasa primero por la superación de otros objetivos más modestos, como la creación de un ideario para una minoría cuyo fin sea llegar a la masa, educarla y facilitarle el contacto con la política.

Con "Prospecto", publicado primero como folleto e incorporado un año después a "Vieja y nueva política", Ortega consigue atenuar su idealismo de años precedentes con unas pinceladas de fenomenología, lo que le supone, además de una gran resonancia personal, la adhesión a su causa de una parte importante de la joven intelectualidad española. En "Prospecto", Ortega pedía la colaboración de los intelectuales a los que definía como "una minoría entusiasta" que, con un conjunto de ideas "dotadas de evidencia y fecundidad bastante para que sirvan de fe motriz", se encargue de la educación política de las masas, "con tenacidad, con energía, con eficacia". Por medio del "periódico, el folleto, el mitin, la conferencia y la privada plática haremos penetrar en las masas nuestras convicciones e intentaremos que se disparen corrientes de voluntad". Los intelectuales de la joven generación –tras la muerte de Joaquín Costa y la ruptura con Unamuno, Ortega se había distanciado de la generación anterior– debían evitar el escepticismo heredado de la vieja España y sacar al país de la crisis ideológica en la que, al igual que el resto del continente, estaba sumido.

---

[4] José ORTEGA Y GASSET, *Obras completas*. Madrid: Revista de Occidente, 1954-1957, tomo I, p. 307. En adelante, las citas referidas a las *Obras completas* de Ortega irán en el texto seguidas del número de tomo y de página correspondientes, entre paréntesis.

ISSN: 1577-0079 / e-ISSN: 3045-7882

Los conceptos que Ortega propone en 1913 no resultan novedosos, aunque sí la terminología empleada. Así, en el artículo "Glosas" de 1902, distinguía ya entre los "hombres de criterio delicado" y la "serie innúmera de ceros". No se trataba aún de la definición del hombre selecto frente al hombre masa, ni siquiera de una definición del intelectual, pero sí de un primer esbozo ideal, sin nombre ni función:

> La *gente* necesita al cabo una razón social garantizada de capital fuerte. Esta es la personalidad. La voluntad de potencia. La serie innúmera de ceros que forma la masa sigue a la unidad que le da valor. Tras ella se agrupan sus elementos redondos y vacíos (I, 16).

"Adán en el Paraíso" supone todavía una fuerte ligazón con el idealismo aunque, como sugieren diversos críticos, introduce algunas diferencias todavía leves. Prueba de ello es la defensa que hace del gusto artístico en términos similares a *La deshumanización del arte*, escrito quince años más tarde. Compárense las dos siguientes citas de 1910 y 1925, respectivamente:

> El arte es el reino del sentimiento, y dentro de la constitución de ese reino, el pensamiento sólo puede habitar a lo plebeyo y vulgar, sólo puede representar la vulgaridad (I, 477-478).
> ¿A qué llama la mayoría de la gente goce estético? [...] a la gente le gusta un drama cuando ha conseguido interesarse en los destinos humanos que le son propuestos […]. Ahora bien: en este punto conviene que lleguemos a una perfecta claridad. Alegrarse o sufrir con los destinos humanos que, tal vez, la obra de arte nos refiere o presente, es cosa diferente del verdadero goce artístico. Más aún: esa ocupación con lo humano de la obra es, en principio, incompatible con la estricta fruición estética (III, 356-357).

Pero no nos precipitemos. Nos encontrábamos en 1910, momento en el que Ortega busca una respuesta al porqué del arte en la vida del hombre:

> El hombre lleva dentro de sí un problema heroico, trágico: cuanto hace, sus actividades todas, no son sino funciones de ese problema, pasos que da para resolver ese problema. Es éste de tal calibre, que no hay manera de darle batalla campal: siguiendo la máxima *divide et impera*, el hombre lo secciona y lo va resolviendo por partes y estadios […]. Esto es el hombre: el problema de la vida (I, 478-480).

Por tanto, el arte representa el ensayo que trata de dar solución al problema humano, y al ser éste demasiado complejo para afrontarlo en bloque, el hombre lo divide y se aproxima a él desde los diversos frentes científico, moral y

ISSN: 1577-0079 / e-ISSN: 3045-7882

artístico. Las ciencias naturales y las morales, en su afán de ser exactas, extraen leyes a partir de los elementos comunes de las cosas, obviando lo que de individual hay en ellas. Y como las cosas se definen por el conjunto de relaciones que establecen con las demás y este conjunto resulta infinito, las ciencias se muestran impotentes ante un resultado "que nunca lograrán plenamente. De la tragedia de la ciencia nace el arte" (I, 483).

El ensayo de solución que propone el arte ante el problema del hombre atiende a la individualidad material y espiritual de las cosas. El arte, al igual que la ciencia, intenta restablecer las relaciones entre las cosas. Para ello tratará de unir los elementos que constituyen las cosas –a diferencia de la ciencia que los dividía– y que son materialidad y espiritualidad. El arte trata de unir estos elementos partiendo de uno de ellos para llegar al otro. Las artes plásticas parten de lo material para llegar a lo espiritual de las cosas. La música y la poesía lo hacen a la inversa. Tras realizar esta unión, procede el arte a restablecer las infinitas relaciones entre las cosas y, como le ocurría a la ciencia, descubre la imposibilidad de la tarea. Sin embargo, y ésta es la diferencia fundamental que encuentra Ortega entre las ciencias y el arte, éste salva el escollo, recurriendo a la creación de un mundo virtual en el que experimentar su ensayo: "precisamente por esto el arte es artificioso".

"Adán en el Paraíso" se adelanta así al "goce estético" de *La deshumanización del arte*, ligando a su vez dos conceptos fundamentales del sistema orteguiano: la minoría selecta y el goce estético. Y es que en 1910, Ortega ya sabe que la novela responde, desde su aparición en el Renacimiento, a la expresión vital de los afectos humanos:

> En los siglos XV y XVI se descubre el interior del hombre, el mundo subjetivo, lo psicológico. Frente al mundo de las cosas fijas, firmemente asentadas en el espacio, surge un mundo fugaz de las emociones, esencialmente inquieto, fluyente en el tiempo. Este reino vital de los afectos halló, al punto, su expresión estética: la novela […]. El principio unitivo que emplea este arte temporal es el diálogo (I, 488).

Define el diálogo como el principio unitivo de la prosa, de la misma manera que unas líneas antes había presentado la luz como el principio unitivo de la pintura. Llama Ortega principio unitivo a la presencia y actividad del todo artístico en el producto final y, simultáneamente, en cada una de sus partes. Por lo tanto, si el principio unitivo de la novela es el diálogo, éste ha de expresar su capacidad artificiosa en cada una de sus partes y en el todo de la novela. Pero si, como advierte Ortega respecto de la pintura: "puesto que se pinta *con* la luz y *en* la luz, la pintura no tiene para qué pintar la luz" (I, 491), ¿no parece querer adelantar, por tanto, el principio de indefinición presente en *Ideas sobre la novela*?:

ISSN: 1577-0079 / e-ISSN: 3045-7882

> Si en una novela leo: "Pedro era atrabiliario", es como si el autor me invitase a que yo realice en mi fantasía la atrabilis de Pedro partiendo de su definición […]. Donde las cosas están huelga el contarlas (III, 392-391)[5].

Del mismo modo que hemos encontrado antecedentes en artículos previos a *Ideas sobre la novela*, encontramos otros que, con anterioridad a 1925, anticipan aspectos de *La deshumanización del arte*. El primero al que me referiré es el artículo publicado en *El Imparcial*, "El hombre primitivo", en el que adjetiva de "deshumanizada" la relación del hombre con el arte (I, 194-196). El individuo, al no poder comprender la realidad se desentiende de ella y el mundo entonces se le aparece en forma de hechos y leyes ante los que siente miedo. La expresión artística surge en respuesta a este miedo, como puerta de huida hacia una realidad caótica distinta y alejada de una realidad "demasiado humana".

El segundo texto al que me referiré es "Ensayo de estética a manera de prólogo" que antecede al libro de poemas de José Moreno Villa *El pasajero* (1914). En él, Ortega articula la diferencia fundamental entre el arte viejo y el nuevo: el *quid* del asunto no está en la materia con que la historia del arte trata su objeto de estudio, sino en el estilo. El goce artístico definido a partir del estilo se fundamenta en la desrealización de los objetos, en la concepción irreal de la obra de arte. El lector habitual del siglo XIX entiende la novela en tanto que asimila su temática como real –o cuando menos como posible–. No le está permitido atender simultáneamente al carácter espiritual y material de la obra de arte; y puesto que un lector de novelas decimonónicas asume la realidad como única y verdadera, entonces, ¿cómo atender a la vez a otra realidad posible e igualmente verdadera? No puede ser. Se impone la distancia entre el arte y la cultura que hace de éste una

> cosa usadera, normal y de hora fija. De esta suerte, perdemos el sentimiento de las distancias; perdemos respeto y miedo al arte; nos acercamos a él en cualquier instante, en el traje y temple que nos coge y nos acostumbramos a no entenderlo. La emoción real a que hoy nos referimos cuando hablamos de goce estético es –si queremos sinceramente reconocerlo– un pálido deleite, exento de vigor y densidad, que nos produce el mero roce con la obra bella (VI, 248).

---

[5] A su vez, Juan Ramón JIMÉNEZ escribe: "La descripción prolija es completamente inútil. ¡Oh, una frase corta espiritual única, que lo evoque todo sin decirlo! El verdadero arte no debe mostrar, sino evocar. Y como en nuestra mente de viajeros eternos de la vida y del ideal no hay nada definido, la evocación hará surjir enjambres pintorescos, llenos de una verdadera virtud de realidad, confusos y bellos, como la vida!", en *Estética y ética estética*. Madrid: Aguilar, 1967, p. 247.

ISSN: 1577-0079 / e-ISSN: 3045-7882

Por último, me referiré a "Musicalia", artículo en el que insiste –esta vez con más intuición que acierto en la elección de los ejemplos– en la manera de experimentar el arte como elemento que diferencia a dos tipos de hombre:

> para el uno es arte la bella envoltura que se adosa a lo vulgar. Para el otro es arte un arisco imperativo de la belleza integral. Con ello se sitúan automáticamente en dos rangos distintos de la jerarquía estética. No es cuestión de albedrío… La misma diferencia de rango estético hallamos entre románticos y modernos si del análisis de sus estilos pasamos a considerar la manera como son gozadas ambas clases de música… Es más, yo creo que para salvar música y pintura del fracaso que las amenaza, urgiría componer toda una doctrina de la fruición, una disciplina y técnica del goce, un arte del arte (II, 244).

¿Y no es esto lo que propone en *La deshumanización del arte* y en *Ideas sobre la novela*? El adjetivo *deshumanizado* inicia con este ensayo una fecunda trayectoria que, durante décadas, fue el origen de la discusión entre el arte puro y el comprometido[6]. Pero no es esta controversia la que más nos interesa ahora, sino la confluencia de la estética de determinados escritores con las teorías orteguianas en torno a los años en que el filósofo elaboraba su ideario sobre el arte nuevo.

Hemos visto cómo a partir del "Prospecto de la «Liga de Educación Política Española»" (1913), Ortega consigue aglutinar a gran parte de la joven intelectualidad dispersa por la provincia española y por universidades europeas, donde se estaba formando la más tarde denominada generación del 14. Esta agrupación, en principio teórica, la llevará a la práctica diez años después con la creación de la *Revista de Occidente*. Para entonces Ortega se había retirado discretamente de la acción política por considerarla estancada en el mismo punto en que la dejó en la conferencia "Vieja y nueva política" (1914). En el verano de 1923 y al hilo de una conversación mantenida unos meses antes con su discípulo y amigo Fernando (García) Vela, sale a la calle el primer número de *Revista de Occidente*, una propuesta pensada desde el principio para que en ella tuvieran cabida las novedosas expresiones artísticas así como las teorías científicas, filosóficas y críticas más avanzadas del mundo cultural internacional en su más amplio sentido[7].

---

[6] Para una aproximación al tema, ver Juan CANO BALLESTA, *La poesía española entre pureza y revolución: 1920-1936.* Madrid: Siglo XXI, 1996.

[7] En relación a la fundación, líneas directrices, índices y estudios de *Revista de Occidente,* ver Enrique SEGURA CORVASÍ, *Índice de la Revista de Occidente*. Madrid: Instituto "Miguel de Cervantes" del CSIC, 1952; Evelyne LÓPEZ CAMPILLO, *La Revista de Occidente y la formación de minorías (1923-1936)*. Madrid: Taurus, 1972; Vicente ROMANO GARCÍA, *José Ortega y Gasset, publicista*. Madrid: Akal, 1976.

ISSN: 1577-0079 / e-ISSN: 3045-7882

Para Evelyne López Campillo, la *Revista de Occidente* nació como consecuencia de una pérdida de ambición política por parte de Ortega "quien, al principio, intentaba renovar la vida política por medio del instrumento cultural en colaboración con los hombres politizados, y ahora, se contenta con ejercer una influencia en el cuadro más restringido de los medios intelectuales inquietos"[8]. Pero si tenemos en cuenta que –como asegura Ignacio Sánchez Cámara en "Sobre la vigencia del pensamiento político en Ortega"[9]– la tarea filosófica prima sobre la política, y si atendemos a las palabras del propio Ortega con motivo de la fundación de la Liga de Educación Política, en las que definía la figura del intelectual y enumeraba sus funciones –el intelectual debía intervenir obligatoriamente en política para facilitar su contacto con la masa, y después debía educarla políticamente–, entonces pienso que la evolución de Ortega resulta coherente. Aclararé este punto: en 1913 el adjetivo "político" resulta todavía imprescindible:

> no existe en nuestro país otro órgano de socialización fuera de la política. En Francia tienen los valores literarios una eficacia social tan grande como los políticos. Cosa análoga ocurre en Alemania con la ciencia y la industria, en Inglaterra con el comercio y la técnica. En España, por el contrario, son los políticos los únicos valores dotados de plena energía social (I, 307-308).

Con los años, tanto el adjetivo como el carácter socializador de los escritos orteguianos en torno al término, irán perdiendo peso a medida que se logra una socialización en otros ámbitos de la vida española. En el "Prospecto de *El Espectador*" (1916), Ortega insiste en la obligación de los intelectuales, pero obsérvese cómo traslada sus funciones del terreno político al puramente intelectual y cómo ese cambio no es más que un decidido paso hacia la creación de *Revista de Occidente*:

> Hoy, como al comienzo de mis afanes literarios, pienso que es forzoso a España atravesar una época de ilimitada curiosidad intelectual. Contagiar a las generaciones más jóvenes de puro, desinteresado amor a las ideas, impulsándolas más allá de los prejuicios de partido, invitándolas a la participación en la conciencia universal, es como entonces, hoy mi único empeño. Si yo consiguiera poner en circulación vital unos cuantos puñados de pensamientos sobre arte, sobre moral, sobre ciencia, sobre política habríase logrado la integridad de mis aspiraciones. Pero la escasez de revistas donde cupiera escribir de todos aquellos asuntos que por su mayor elevación y compleja estructura trasciendan de la

[8] *Op. cit.,* pp. 55-56.

[9] En A. DOMÍNGUEZ, J. MUÑOZ y J. de SALAS, (coords.), *op. cit.,* p. 71.

ISSN: 1577-0079 / e-ISSN: 3045-7882

> prensa popular, me ha impedido realizar la parte de mi trabajo que acaso tuviese más cierta utilidad[10].

La obligación del intelectual de intervenir en política en 1913 se convierte ahora en forzosa época de ilimitada curiosidad intelectual; curiosidad que, superados los límites de una primera fase política, requiere para su expresión de revistas cuya estructura y contenido satisfagan las inquietudes científicas y culturales que la prensa diaria no aborda. Entre uno y otro texto sólo median tres años. Si consideramos que Ortega siguió participando en la vida política al menos hasta que abandona la revista *España* en 1916, no se le puede atribuir todavía, por tanto, el cansancio político al que hacía referencia López Campillo. A la luz de lo dicho, me parece que Ortega estaba siguiendo las etapas de un proyecto que él mismo había marcado: reactivar la política e incitar a sus coetáneos a no dejarla en manos de los "que no sirven para otra cosa" –fase que coincide con la Liga de Educación Política–, crear una necesidad de ciencia, moral y cultura nacionales –a la que se consagra en *El Espectador*–, para por fin, dar forma al grupo minoritario y selecto dispuesto a influir con su esfuerzo y sus intentos –conceptos clave en el proyecto orteguiano– en las directrices del país; grupo que se fue consolidando en las tertulias y las páginas de la *Revista de Occidente*.

El arte nuevo en la modernidad europea[11]

La *Revista de Occidente*, pues, aglutina a aquéllos a los que Ortega se dirigió en 1913. En ella, y desde el inicio, colaboró lo más destacado del pensamiento, la ciencia y el arte de occidente. En cuanto a creación literaria se refiere, fueron pocos los reconocidos escritores del momento cuya firma no aparece en la revista –excepción hecha de los que *motu proprio* no aceptaron la invitación de Ortega, como es el caso de Unamuno, y de los que no participaban de la omnipresencia orteguiana, como Manuel Azaña–. Aparecer en las páginas de *Revista de Occidente* era, para cualquier escritor novel, la consagración de su trabajo y la seguridad de ser admitido en el círculo más selecto del país.

De los redactores habituales de *Revista de Occidente* destacan –según el número de colaboraciones entre 1923 y 1936– Benjamín Jarnés, Antonio Espina,

---

[10] José ORTEGA Y GASSET, *El Espectador* I, Madrid: Revista de Occidente, Colección "El Arquero", 1968, pp. 13-14.

[11] Respecto al empleo de "arte nuevo" y "nueva prosa", sigo la terminología y la división cronológica empleada por John CRISPIN en *La estética de las generaciones de 1925*. Valencia-Tennessee: Pre-Textos–Wanderbilt University, 2002.

ISSN: 1577-0079 / e-ISSN: 3045-7882

Fernando Vela y Antonio Marichalar. Si revisamos rápidamente la trayectoria de estos autores veremos que no es casual que Ortega ponga en sus manos el peso de la revista.

Fernando Vela fue uno de los que se adhirieron a la petición hecha por Ortega desde "Prospecto" en 1913. Ese mismo año había dado comienzo su carrera literaria en Gijón como articulista de *El Noroeste*. Durante el curso 1921-1922 es alumno aventajado en las clases del catedrático de metafísica. A los apuntes de Vela se debe la aparición de *El tema de nuestro tiempo* (1923). Como comenta Javier Zamora en la detallada biografía del filósofo:

> Ortega preparaba con mucho rigor sus clases, como prueba el hecho de que muchos de sus libros póstumos sean notas de diferentes cursos universitarios y extrauniversitarios, pero la presencia del oyente le incitaba a precisar y a ahondar en lo escrito. Los apuntes de Vela eran, sin duda, más jugosos. El pensamiento de Ortega se iba haciendo junto al otro –junto al alumno, al oyente de la tertulia…– desde la base del estudio en los libros y de la meditación; se iba haciendo en un afán de explicarse, de hacerse entender[12].

En *Revista de Occidente*, protegido tras la figura directora de Ortega, se desarrolla la labor minuciosa de Vela, que supo hacer de ella la revista más influyente de su tiempo. Los trabajos sobre estética que Vela da a la prensa son todos posteriores al inicio de la amistad con Ortega. Por lo tanto, sería muy impreciso establecer aquí qué aspectos de su ensayo "El arte al cubo" (1927) son previos a la influencia de Ortega y cuáles se deben a ella. Pero es preciso reconocer cuanto antes que la labor que más poder de decisión otorga a Vela en el terreno literario es la dirección de la colección de prosas "Nova Novorum" de la *Revista de Occidente*. A él se debe la elección de los autores y las obras seleccionadas entre 1926 y 1929. Y habríamos tenido más elementos de juicio si Vela hubiera cumplido su promesa de terminar la novela en preparación de la que adelanta unos "Fragmentos" en el primer trimestre de 1929. Estas páginas son, sin embargo, suficientes para considerar el proyecto de novela un perfecto compendio de las características de la prosa de vanguardia, como lo hace José-Carlos Mainer:

> andan todos los elementos propios de un relato de aquella índole: la cuidada narración en primera persona; un protagonista innominado, solitario, disperso en la contemplación; un viaje en tren que permite ciertos juegos cinematográficos; la evocación de un paraje infantil –que debe ser Oviedo, en razón de una torre de catedral y una larga calle que acaba en la estación de ferrocarril–;

[12] Javier ZAMORA, *Ortega y Gasset*. Barcelona: Plaza & Janés, 2002, p. 223.

ISSN: 1577-0079 / e-ISSN: 3045-7882

> un balneario entrevisto y un pueblecillo de pescadores y veraneantes; una mujer innominada tendida en la playa. Casi un vademécum de las predilecciones de los relatos del momento[13].

Se trata de unos años en los que el debate acerca de la crisis de la novela –por repudio del concepto decimonónico del género– y de la imposibilidad de conocer los cauces por los que se desarrollará la nueva prosa, está en boga. Paralelamente, en poesía se venía manteniendo un debate similar acerca de la pureza o impureza de la misma. Poesía y prosa corrían pareja suerte en revistas y tertulias. Con motivo de tal polémica escribe Vela en 1926 el artículo "La poesía pura (Información de un debate literario)" en el que podría sustituirse los términos "poesía pura" por "prosa nueva" y sería igualmente válido:

> el problema de la poesía pura es el de la poesía actual, de suerte que preguntar *qué es poesía pura*, equivale a *¿cómo es posible una poesía en nuestra época?*, porque sólo es posible, actualmente, una poesía pura[14].

A este respecto, Paul Valéry en Francia y el angloamericano T. S. Eliot en Gran Bretaña elaboran en fechas similares sus propias teorías. Valéry, a quien se atribuye la paternidad de la poesía pura, define a los "hombres sin apetito de Poesía" y a los hombres "cuyo cargo o destino es juzgar, discurrir, excitar y cultivar el gusto; y, en suma, dispensar lo que no tienen. Con frecuencia le dedican toda su inteligencia y todo su celo: cuyas consecuencias hay que temer". Estos dos tipos de individuos

> [s]e ven inevitablemente conducidos u obligados a considerar bajo el nombre magnífico y discreto de "Poesía" objetos muy diferentes de aquél del que piensan que se ocupan. Todo les es válido, sin ellos saberlo, para esquivar o eludir inocentemente lo esencial. Les es válido todo lo que no lo es […]. Escrutan gustosamente, con una complacencia que deja ver cómo se extravían, lo que se sabe (o que se cree saber) de la vida de los autores, como si de ésta se pudiera conocer la verdadera deducción íntima y por otra parte como si las bellezas de la expresión, el acorde delicioso, siempre… *providencial*, de los términos y de los sonidos, fueran efectos bastante naturales de las vicisitudes encantadoras o patéticas de una existencia. Pero todo el mundo ha sido feliz o desgraciado; y los extremos de la alegría lo mismo que aquellos del dolor no les han sido negados a las más toscas y menos melodiosas de las almas. *Sentir* no supone *hacer sensible* –y todavía menos: *bellamente sensible*…[15]

---

[13] José-Carlos MAINER, "Fernando Vela o el arte del ensayo: introducción", en Fernando VELA, *Inventario de la modernidad*, J. C. MAINER (ed.). Gijón: Ediciones Noega, 1983, p. 34.

[14] *Ibid.*, pp. 57-58.

[15] Paul VALÉRY, *Teoría poética y estética*. Madrid: Visor, La Balsa de la Medusa, 1990, pp. 29-30.

ISSN: 1577-0079 / e-ISSN: 3045-7882

Eliot, por su parte, diferencia las etapas de fruición estética por las que pasa todo poeta en *Función de la poesía y función de la crítica*. Atribuye a la infancia una capacidad general para gozar de lo bello, capacidad que se irá transformando en unos y perdiendo en otros a medida que se suceden la adolescencia, la juventud y la madurez. Es digno de señalar cómo en algunos fragmentos Eliot y Ortega coinciden al dividir al hombre en dos clases: selecto y masa para Ortega, artista y no artista para Eliot:

> la mayor parte de los niños, hasta los doce o catorce años, son capaces de cierto goce poético y que, alrededor de la pubertad, la mayor parte no sienten más curiosidad por ella, mientras que un pequeño número se ve poseído de un ansia de poesía que es radicalmente distinta de todo goce anterior […]. En esta etapa, el poema o la poesía de un determinado poeta, invade la conciencia juvenil hasta posesionarse completamente de ella. En realidad no la contemplamos como algo que existe fuera de nosotros, lo mismo que en nuestras experiencias amorosas juveniles no vemos tanto la persona como inferimos la existencia de algún objeto exterior que pone en movimiento las nuevas y deliciosas emociones en que estamos absortos […]. El tercer estadio, la madurez, llega cuando dejamos de identificarnos con el poeta que leemos; cuando nuestras facultades críticas permanecen despiertas y sabemos lo que podemos y lo que no podemos esperar de él. El poema posee una existencia propia, ahí fuera: estaba antes que nosotros y estará cuando nosotros ya no estemos[16].

Es conocida la influencia que ejerce la obra de Valéry –especialmente la poética– en la producción prosística española. Asimismo, y aunque *Función de la poesía y función de la crítica* contiene algunos textos escritos con posterioridad a 1923, he querido apuntar ciertas confluencias teóricas que se están gestando en Europa durante las tres primeras décadas del siglo XX. En este sentido, Eliot será a partir de octubre de 1922 en Gran Bretaña lo que Ortega a partir del verano de 1923, en España. Es decir, uno y otro representan la figura del animador cultural por antonomasia en la vida artística de su país. Al igual que éste funda y dirige *Revista de Occidente*, aquél hace lo propio con *The Criterion*. Los propósitos de ambas revistas serán similares: contribuir a la difusión del conocimiento europeo en cualquiera de sus expresiones. De esta manera trato de evitar la fisura que se abriría entre la producción española y la europea, que en estos años marchan paralelas.

---

[16] Thomas Stern ELIOT, *Función de la poesía y función de la crítica*. Barcelona: Seix-Barral, Colección "Biblioteca Breve", 1955, p.47-49.

ISSN: 1577-0079 / e-ISSN: 3045-7882

Dos prosistas y un crítico

El caso de Benjamín Jarnés es sensiblemente distinto al de Fernando Vela. Procedente del extrarradio geográfico y profesional –aragonés de nacimiento, había sido seminarista primero y sargento del ejército destinado en el Rif, después– llega a Madrid en 1920. Hasta esa fecha, su actividad literaria se resume en un autodidactismo que da como resultado una ingente cantidad de artículos publicados en periódicos y revistas de provincia y la edición de su primer y único libro de poemas, con premio local incluido. Su llegada a Madrid y los contactos que establece en los siguientes años serán decisivos en su formación vanguardista. A partir de 1923 es asiduo contertulio del Café de Oriente en Atocha, cuyos asistentes –Rafael Barradas entre otros– le animan a publicar en la revista *Alfar*. Dos años después forma parte constituyente de la revista *Plural* donde publica dos fragmentos de lo que más tarde será *El profesor inútil*. El primero de ellos, que incorporó al capítulo "Mañana de vacación" en la edición de 1926 y que en la edición de 1934 entró a formar parte del capítulo "Aparece Ruth", llamó la atención de Ramón Gómez de la Serna y de Ortega quien –según recoge Joaquín de Entrambasaguas– parece haber comentado: "Hay que empezar a leer la revista por la cola"[17]. Sin embargo, no creo que ésta sea la única razón por la que Jarnés se convirtió en uno de los pilares de *Revista de Occidente*. No sabremos si Jarnés representaba para Ortega al hombre esforzado del que tanto esperaba –cosa que por otra parte parece probable–; lo que sí conocemos es su postura estética en 1923.

En el primer fragmento de *El profesor inútil* para *Plural*, Jarnés construye su protagonista en oposición al profesor Miravel. Aquél es un joven profesor que prefiere salir al encuentro del azar, "romper frenético la corteza del minuto" y lanzarse a la calle para "dar prisa al mediodía"; alguien cuyo aprendizaje procede de la vida y no –como el viejo profesor Miravel– de los mugrientos pergaminos indescifrados, documentos que "sólo hicieron cambiar de sepulcro: de la caverna a la vitrina". La sabiduría de éste procede de "infolios y reumas" que "anuncian, en la antesala, unas denegridas panoplias coronadas de laureles" y a quien "sumergido en la tarea de remover los siglos, le falta siempre la hora actual". Actualidad frente a teoría: vitalidad frente a sabiduría de gabinete o, "de estufa y cafetera", si recurrimos a las palabras que Ortega escribió de sí mismo a Paco Navarro Ledesma en carta de 1905, a propósito de su absoluta dedicación al estudio en Leipzig.

[17] Joaquín de ENTRAMBASAGUAS, *Las mejores novelas contemporáneas*, Madrid: Planeta, 1965, tomo VII, pp. 1.324-1.325.

ISSN: 1577-0079 / e-ISSN: 3045-7882

Tal vez Ortega viera en esta oposición la misma que, salvando las distancias, había sostenido él en 1913 cuando, en "Prospecto", propuso como un objetivo de la Liga de Educación Política: "defender, por medio de una crítica atenta y sin compromisos, cuanto va surgiendo en nuestro país con caracteres de aspirante vitalidad contra las asechanzas que mueven en derredor todas las cosas muertas o moribundas". Ortega se dirigía a los jóvenes de su época y no a la generación anterior, sobre la que opinaba en "Ironías venerables" (1910): "la conciencia nacional ha sido desorientada por hombres sin veracidad, exentos de filosofía"; y estos hombres, como el profesor Miravel –parece concluir Jarnés– "nos han fingido una estúpida genealogía de semidioses".

El joven profesor jarnesiano se arriesga a ir un poco más allá: no sólo lamenta la situación en la que su generación, con ansia de presente y de ideas, ha tenido por sustrato la experiencia de vitrina y moho de sus maestros, sino que, como un profeta, aventura un futuro nada optimista formado por individuos como Valentín, el hijo de Miravel, que "nada espera ni sueña, y, por no revelarse contra el Orden familiar, no trabaja". Con estas palabras Jarnés arremete con moderación contra el individuo heredero de la comodidad vital y, sin pretenderlo al menos abiertamente, confirma la definición del hombre masa de Ortega:

> Para mí, nobleza es sinónimo de vida esforzada, puesta siempre a superarse a sí misma, a trascender de lo que ya es hacia lo que se propone como deber y exigencia. De esta manera, la vida noble queda contrapuesta a la vida vulgar o inerte, que, estáticamente, se recluye en sí misma, condenada a perpetua inmanencia, como una fuerza exterior no la obligue a salir de sí. De aquí que llamemos masa a este modo de ser hombre, no tanto porque sea multitudinario, cuanto porque es inerte (IV, 183).

Compárese con el comentario que Jarnés hace en su *Autobiografía* acerca del falso y el verdadero escritor:

> Veréis. El falso escritor escribe su primera cuartilla y, previo el aplauso doméstico, de hogar o de club, la declara genial. Para él no hay aprendizaje […]. El eco del prodigio se propaga, crece, retumba en los periódicos amables. Entretanto, se prepara una segunda cuartilla que, a los pocos meses, y en medio de la general expectación, se lee al grupo, en el hogar o en el club. Un día se proclama a todos los vientos la genialidad del falso escritor. Mientras el verdadero se acoquina bajo su aluvión de cuartillas desdeñadas, rotas, arañadas por la propia censura; y deja pasar –indiferente– el cortejo de los que proclaman el genio de una sola cuartilla, pero inmortal[18].

[18] *Cuadernos Jarnesianos* I, notas y edición de Ildefonso-Manuel Gil. Zaragoza: Instituto Fernando el Católico, 1988, p. 13.

ISSN: 1577-0079 / e-ISSN: 3045-7882

¿Jarnés estaba al corriente de la teoría del hombre esforzado y del hombre masa de Ortega? Si tenemos en cuenta que éste venía rumiándola desde 1910 –aunque, como hemos visto, el germen se encuentre ya en 1902– y que *La rebelión de las masas* llega al público en artículos periodísticos a partir de 1926 –lo que nos permite aventurar que para cuando Jarnés entra en contacto con la intelectualidad artística madrileña en 1920, la teoría de Ortega ya estaba bastante madura– no sería de extrañar, a falta de confirmación definitiva, que Jarnés estuviera al tanto de las teorías orteguianas que pudieran llegarle por la lectura de sus artículos, pero también a través de las tertulias y las amistades. Cabe recordar, llegados a este punto, que Guillermo de Torre incluyó a Jarnés en su *Literaturas europeas de vanguardia* de 1925, lo que nos da una idea de la proximidad de Jarnés al vanguardismo español en torno a las fechas que estamos tratando.

Pero no terminan aquí las coincidencias del primer texto de Jarnés que Ortega leyó, sino que atendiendo a los pensamientos del profesor inútil, parece que oímos al filósofo cuando en "Adán en el Paraíso" escribe: "El arte tiene que desarticular la naturaleza para articular la forma estética":

> Primera lección del tratado "Sobre la vaguedad e imprecisión". El poeta barométrico extrae sus imágenes del "Manual de Correspondencias entre la Naturaleza y el Arte". El campo emite sus mensajes y el poeta radioescucha los recibe con júbilo y los traduce con ayuda del Manual, pacientemente[19].

En su artículo, Ortega insiste en que el arte es artificio, copia de la naturaleza en tanto que ésta sólo es aprehensible a partir de la idea que me forjo de ella. Que es lo mismo que decir que el arte es producto de la copia de una idea. Por lo tanto –concluye–, el realismo debería llamarse más exactamente idealismo. Y para realizar esa tarea de aprehensión de la realidad ideal, el artista procede a unir, como ya vimos en "Adán en el Paraíso", materia y espíritu de la cosa; labor a la que Jarnés denomina en *Ejercicios* (1927) "penosa escaramuza":

> Toda idea, claramente engendrada, nace vestida con su propia túnica verbal […] Pero la palabra es materia en lucha tenaz con el espíritu. Transfigurar valores espirituales en un puñado de monedas de la prosa, es siempre entablar una penosa escaramuza.

En la monografía que recientemente dedica *Ínsula* a Jarnés, se lamenta Jordi Gracia de que la sombra de Ortega intoxique todo y a todo el que estuvo próximo a él, sin que esta estigmatización –aclara en seguida– se deba atribuir

[19] Benjamín JARNÉS, "El profesor inútil", *Plural*, 1 (1925), pp. 24-28 [25].

ISSN: 1577-0079 / e-ISSN: 3045-7882

tanto a la personalidad rotunda del filósofo y su obra cuanto a la falta de madurez de la cultura literaria del momento. Por ello Gracia traza el itinerario de los intereses literarios jarnesianos, con el fin de devolver al prosista y crítico aragonés una identidad que ya le era propia y que debió ser, como intento demostrar, lo que Ortega vio en Jarnés:

> quizá lo más moderno de Jarnés no está tanto en su vistosa novela de vanguardia cuanto en el resto de su prosa. El espejo y los modelos de este escritor tienen raíz francesa […]. Jarnés se mira en el escritor francés que publica un diario, después una novela, y en medio un libro de prosas misceláneas que podrá llevar dentro un cuaderno de viaje o quizá algunas notas de estética mezcladas con crónicas personales sobre el arte de la pintura… Escritura literaria y disolución de géneros[20].

Efectivamente, Jarnés estaba al tanto de lo que se publicaba en Francia –en su biblioteca figuraban Gide, Giraudoux, Proust, además de los clásicos Montaigne, Chateaubriand y Stendhal–, y tal fue su relación con las novedades francesas que se le llamó –con desmedido elogio– "el Giraudoux español".

Hasta ahora me he limitado a esbozar algunas de las coincidencias entre Ortega y Jarnés en torno a 1925. A partir de aquí sería interesante desvelar más que las coincidencias, las divergencias entre ambas producciones, tarea que dejo para otra ocasión.

Al igual que Jarnés, Antonio Espina y Antonio Marichalar dan muestras tempranas de su disposición estética en materia de prosa. Ambos, excelentes críticos literarios como han demostrado las recopilaciones que de sus artículos han realizado respectivamente Gloria Rey y Domingo Ródenas de Moya[21], abrían nuevos caminos a la prosa con anterioridad a la década de los veinte.

Antonio Espina, modernista de viaje hacia el vanguardismo en el poemario *Umbrales* (1918), se muestra un año después declaradamente vanguardista en su primer volumen de prosas *Divagaciones. Desdén*[22]. Ese mismo año inicia sus colaboraciones con el semanario *España* de Ortega, a cuya rueda estética se pegará por afinidades mutuas. En efecto, aunque los artículos de Espina que más resonancia tuvieron por su toma de posición fueron publicados en *Revista de*

---

[20] Jordi GRACIA, "Fuera de foco: la prosa de ideas de Jarnés", *Ínsula,* 673 (enero de 2003), pp. 12-13 [12].

[21] Antonio ESPINA, *Ensayos sobre literatura*, Gloria Rey (ed.). Valencia: Pre-Textos, 1994, y Antonio MARICHALAR, *Ensayos literarios,* introducción y selección de Domingo Ródenas de Moya. Madrid: Fundación Santander Hispano, 2002.

[22] A. ESPINA, *Prosa escogida,* presentación y selección de Gloria Rey. Madrid: Fundación Santander Hispano, 2000. "Paréntesis", pp. 41-42; "Maese Vulgus", pp. 63-65.

ISSN: 1577-0079 / e-ISSN: 3045-7882

Occidente –es el caso de "Libros de otro tiempo: B. Pérez Galdós, *Fisonomías sociales*; José Mª Matheu, *Los tres dioses y otras narraciones*"–, se advierten con anterioridad aspectos muy evidentes de su preferencia estética.

En el artículo "Arte nuevo", publicado en *España* el 16 de octubre de 1920, Espina disecciona el enfrentamiento de éste con el arte viejo, concluyendo que ambos han existido siempre y que la única diferencia entre el "siempre" y el "ahora" está en la fortaleza con que los actuales artistas acabarán por destruir el academicismo entendido como sinónimo de lo real:

> El futurismo, el creacionismo, el expresionismo, etcétera, son tendencias gemelas que significan el mismo fin: la superación de lo real. El mismo medio: la renovación de la técnica. El mismo principio: la rebelión hacia lo viejo[23].

Es esta superación de lo real la que se emparenta con lo artificioso de la producción artística proclamada por Ortega. Siguiendo el artículo, un poco más adelante detectamos los ecos de "Adán en el Paraíso", cuando el filósofo definía la función del arte como el intento de establecer, aunque infructuosamente, las relaciones entre las cosas. Dice Espina: "[El arte] como tal absoluto nos obliga a perseguirlo con tenacidad, aun conociendo de antemano la ineficiencia de nuestros logros […]. Todo Arte moderno digno de este nombre es un Arte de ensayo"[24].

En "Paréntesis", "prólogo a destiempo y adelante" de *Divagaciones. Desdén*, presenta Espina los instrumentos de que se ha servido para escribir su libro y que se adelantan, al menos en su expresión escrita, a los que años más tarde sistematiza Ortega en *Ideas sobre la novela*. Donde Espina habla de incoherencia argumental, Ortega hablará de la acción o trama como factor insustancial de la novela; donde aquél trata su prosa como divagación ("piruetas en la que suelen entretenerse la imaginación cuado divaga"), éste tratará la novela como género moroso; donde Espina anota aire frívolo, Ortega escribirá intrascendencia y juego del arte.

En otro fragmento de *Divagaciones. Desdén*, Espina llama "Maese Vulgus" a una representación muy próxima al que será el hombre masa orteguiano:

> Aunque no nos ha hecho nada, nos molesta. ¿A quienes? A unos cuantos. A los que nos creemos con un *especial privilegio*[25] para no ser ni tan calvos como él, ni tan barrigudos, ni tan ponderados […] Maese Vulgus, al *detall*, en trozos, se llama público, o gente, o patulea, o caterva, como más nos disguste. Al peso,

[23] *Op. cit.*, pp. 89-93 [89].
[24] *Ibid.*, p. 90.
[25] La cursiva es mía.

ISSN: 1577-0079 / e-ISSN: 3045-7882

> en bruto, en grande, se denomina Vulgus, maese o excelencia. Es la más alta representación del Pérez ideal […]. Las más nobles cuestiones se prostituyen al contacto de Maese Vulgus, arrastradas por esas inutilidades desagradables que se llaman cultura pública y vulgarización científica. No comprende nada. Inspira lástima […]. Es ese hombre modesto que se traga el *fondo* del diario a que está suscrito, y bate palmas a lo aparatoso y vacuo, y bate pies a lo *selecto*[26] y hondo.

¿Coincidencias, influencias? El propio Espina sale al paso en "Arte nuevo" (1920): España ha recibido los influjos de la poética extranjera. Entonces no sospechaba la difusión cultural y científica que unos años más tarde iba a representar la *Revista de Occidente*. Para Espina, Ortega todavía no estaba en disposición de recibir el relevo que hasta entonces estaba en manos de Rubén Darío:

> En España, la influencia poética extranjera, más bien francesa, dio su primer impulso hace años, cuando la mayoría de los portalira indígenas aún se andaban en el buen Zorrilla (Don José), muy respetable por otros conceptos, y en los "suspirillos germánicos" de Bécquer (don Gustavo Adolfo), no menos respetable. La renovación lírica inglesa (Tennyson, Swinburne, Keats, etc.), la poética francesa (Baudelaire, Verlaine, Mallarmé, Rimbaud, etc.), nos llegó en gran parte desde América y especialmente confluenciada en el magno y divino Rubén[27].

Tres años más tarde Espina parece haber consolidado su estética cuando escribe "Los libros de otro tiempo". En este artículo señala las vías de tránsito de los nuevos narradores: sentido de la autocrítica; heterodoxia literaria contra el simplismo ortodoxo y el apunte anecdótico que ha hecho de los escritores "novelistas «a ojo» y poetas «a oído»" ; universalidad de sentimientos e ideas en oposición a la menudencia cotidiana de tono doméstico; rechazo del realismo de clase media que pretende soluciones al problema español por "un grosero mecanismo novelar: unas psicologías de choque y como fondo el argumento inocentón –no «problema»– de la lucha de clases, el clericalismo, el amor prohibido, etc.", y profundización de la verdad española por "sutilísimas contrastaciones psíquicas que la costumbre y el paisaje producen en el hombre"; buceo en el paisaje como sentimiento vivo, como emoción fecunda y apreciativa, al modo de los clásicos y, por último, prohibición de recrear a los personajes como caracteres "de una pieza", pues han de estar dotados de profundidad y el escritor tiene que hacerlos vivir en la obra, con una vida propia. En con-

[26] La cursiva es mía.

[27] A. ESPINA, "Arte Nuevo", *op. cit.*, pp. 89-93 [91].

ISSN: 1577-0079 / e-ISSN: 3045-7882

clusión, la nueva literatura –en oposición a la novela de tesis– no debe demostrar nada, sino descubrir, alumbrar, vivificar.

Poco después de que Espina publicara su artículo, pero antes de que aparecieran los folletones de *La deshumanización del arte* en *El Sol*, a finales de 1924, Antonio Marichalar prepara desde *Revista de Occidente* el camino que habrá de transitar la obra de Ortega unos meses más tarde. En "Síntomas", Marichalar certifica la muerte de la novela decimonónica que "ya hiede"; proclama un arte que "tiende, con más ahínco que nunca, a la pura creación"; critica el inmovilismo de sus compañeros de prosa que saben "a ciencia cierta qué es lo que hay que no hacer, pero se carece en cambio de esa cierta ciencia que asegura una probable viabilidad"; adelanta el concepto orteguiano de la intrascendencia del arte con la cita de Chesterton: "Es demasiado importante para ser tomado en serio" y se sirve de ella para romper una lanza en favor de la separación radical entre arte y vida. "¿No veis en estas palabras el secreto de toda una generación? Ciertamente. La vida es una cosa demasiado seria para, con ella, hacer literatura". Defiende la impopularidad del nuevo arte: "De aquí que el arte moderno sea arduo para el lector y arduo también para el que lo produce –pues preferirá éste arriesgar la incomprensión que captar una posible rutina". Propone el perspectivismo o la inexistencia de una Verdad en arte: "de aquí que al artista no se le deba exigir la verdad desnuda y se le acepte igualmente la mentira con tal de que la presente desnuda también". Por último, insiste en el alejamiento de lo sentimental no como desprecio visceral de los sentimientos, sino como frontal rechazo al único modo en que han sido entendidos por el artista y el público hasta ahora: la sensiblería y el sentimentalismo: "La fe permanece, pero ha cambiado la expresión y, sobre todo el criterio".

Los *síntomas* de una crisis en el género novelesco son tempranos a pesar de que Marichalar expresa una esperanza que a la postre no se tradujo en la práctica. Y es que, tomando como modelo las novedades francesas –Morand, Giraudoux, Gide, Aragon, Soupault, Larbaud, etc.–, creyó que la prosa española seguiría el camino trazado por estos autores; de la misma manera que creyó que los novelistas españoles transformarían la desazón y la incertidumbre en feliz hallazgo.

Antonio Marichalar, aristócrata doble –por sangre y por esfuerzo intelectual– colabora en *Revista de Occidente* desde el primer número. En ella, como señala Domingo Ródenas en "El embajador europeo de la generación del 27":

> tuvo una plataforma de expresión y en la tertulia anexa un clima de diálogo intelectual. La acuidad crítica de Marichalar contribuyó a elevar la calidad media de la revista con su comprehensivo conocimiento de las literaturas inglesa y francesa y su ensayismo sutil […]. Sobresalió por sus ensayos sobre

ISSN: 1577-0079 / e-ISSN: 3045-7882

> estética, por la fiabilidad de sus noticias sobre la actualidad literaria extranjera y por la perspicacia de sus análisis de obras o autores concretos [28].

De los citados hasta ahora, Marichalar fue el colaborador que mantuvo mayores y mejores contactos con escritores, editores y artistas de fuera de España. Sus conocimientos de la literatura francesa e inglesa lo situaron dentro de la modernidad occidental en un puesto destacado. Mantuvo relación epistolar con T. S. Eliot, quien quiso contar con su firma para el primer número de *The Criterion*. Recibió la felicitación personal de James Joyce por la reseña a su libro *Portrait of an Artist as a Young Man* en *Revista de Occidente*, que dos años más tarde se convertirá en el prólogo de la traducción hecha por Dámaso Alonso. Tradujo, en colaboración con Bergamín, la novela de Jules Romains *Luciana*. Visitó en compañía de Paul Valéry a Rilke y, en definitiva, difundió durante dos décadas –la de los veinte y los treinta– la literatura española fuera de nuestras fronteras y viceversa.

Fue amigo y colaborador de Valéry Larbaud, para quien selecciona los textos y los autores incluidos en el monográfico que dedica la revista *Intentions* a "La jeune littérature espagnole" (París, abril-mayo de 1924) y escribe la introducción. Como demuestra Christian De Paepe, aunque Valéry Larbaud, Antonio Marichalar y el editor Pierre André-May figuraran como responsables:

> El verdadero hacedor del número bien fue Antonio Marichalar […] Es evidente pues que, si bien Larbaud, por su autoridad crítica y su peso institucional y cultural figura como responsable oficial del número especial, fue Antonio Marichalar quien se encargó de todo el trabajo concreto. Y no sólo de la selección, como acabamos de indicar, sino igualmente de la recolección en Madrid de los textos y de las informaciones bibliográficas[29].

En diciembre de 1923, cuando Larbaud le solicita un listado de los autores que, a su juicio, representen la *grande rennaissance des lettres espagnoles*, Marichalar escribe al editor apuntando los siguientes nombres:

> Salinas, Salazar, Guillén, Espina, Diego, Quesada, García Lorca, Bergamín, Alonso, Chabás, Vela. On pourrait ajouter d'autres: Fernández Almagro, Inglot, Perdonno, etcetera… et même les trop jeunes aussi. Mais je pense que une *selecta minoría* ferait mieux l'affaire d'*Intentions*. N'est-ce pas?[30].

---

[28] Introducción a Antonio Marichalar, *op. cit.*, pp. IX-L [XXVIII].

[29] Christian DE PAEPE, "Lorca y *La jeune litérature espagnole.* Nueva luz sobre el número especial de la revista *Intentions*", en Andrés SORIA, María José SÁNCHEZ MONTES, Juan VARO ZAFRA (eds.), *Federico García Lorca, Clásico moderno (1898-1998). Congreso internacional.* Granada: Diputación, 2000, pp. 205-219 [211-212].

[30] *Ibid.,* p. 211.

ISSN: 1577-0079 / e-ISSN: 3045-7882

Con independencia de lo interesante que puede resultar la selección de los incluidos –y de los excluidos–, lo que me propongo señalar ahora es el empleo de la expresión *minorías selectas*, subrayado por Marichalar que, por la fecha de escritura de la carta, delata sin lugar a dudas la procedencia orteguiana de la expresión. Es cierto, como señala el prologuista de los *Ensayos literarios*, que el "carácter minoritario del público culto europeo estaba asumido por parte de la *intelligentsia* de la época, empezando por los impulsores de revistas de elite como T. S. Eliot y, naturalmente Ortega y Gasset"[31]. A pesar de estar totalmente de acuerdo con esta apreciación, sin embargo, la expresión subrayada por Marichalar está escrita connotativamente en castellano. Emplea "minoría selecta" y no "intelligentsia". Con ello, más que contradecir las palabras de Ródenas, pretendo arrimar el ascua a mi propósito de determinar hasta qué punto los prosistas españoles se dejaron influir por *La deshumanización del arte* y por *Ideas sobre la novela*, y hasta qué punto los componentes novedosos estaban ya presentes en la prosa española, aunque no de manera programática.

En la introducción a *Intentions*, Marichalar insiste en lo artificioso del arte: "Hasta ahora las diferentes formas de arte han sido siempre más o menos imitativas". A diferencia de ellas, el arte nuevo no se apoya en un "recuerdo vital", sino que es un arte de "pura creación" y su espectador ha de ser asimismo nuevo, esto es "falto de experiencia, es decir, de tiempo"[32]. ¿No nos sugiere esta definición conexiones con aspectos que hemos ido desbrozando de "Adán en el Paraíso"? Pues sí, pero también, como señala Ródenas, de los postulados ultraístas y creacionistas.

A guisa de conclusión

¿Cuáles podrían ser algunas de las conclusiones extraídas del material que hemos examinado? Para empezar, es indudable que la personalidad y la obra de Ortega y Gasset se ciernen sobre los autores de prosa de los años veinte liderando, pero también encorsetando con postulados estéticos, la producción nacional. En segundo lugar, Ortega propone desde muy temprano la posibilidad de que el país salga de un estancamiento de siglos por medio de una minoría selecta formada por intelectuales que al principio tendrán una "obligación" política y posteriormente una "forzosa" actitud pedagógica. El cambio de una función a otra se produce simultáneamente al abandono por parte de Ortega de su postura teórica para optar por una más práctica: la creación de la *Revista de Occidente*, en la que tengan cabida los hombres esforza-

[31] *Op. cit.*, p. XXVII.
[32] *Ibid.*, p. 193.

ISSN: 1577-0079 / e-ISSN: 3045-7882

dos de esa minoría selecta. En tercer lugar, hemos visto cómo los asiduos colaboradores de la revista sobre los que Ortega ejerció su influencia, son poetas, novelistas y críticos que han tenido una trayectoria literaria propia y que, cada uno a su modo, ha llegado por cauces diferentes a una misma predisposición estética. Los cuatro mencionados –Vela, Jarnés, Espina y Marichalar– conocen y participan de la evolución estética europea a la que España no puede, ni quiere –en palabras de Ortega– sustraerse.

Llegados a este punto, concluyo con la idea de que Ortega y los prosistas de vanguardia supieron hacer confluir trayectorias disímiles en su origen pero idénticas en su destino; que Ortega supo articular en ensayos teóricos los instrumentos, métodos y procedimientos que los escritores vanguardistas empezaban a esbozar y para cuya expresión carecían del soporte sólido con el poder y el prestigio que adquirirá la *Revista de Occidente*. En resumen, *La deshumanización del arte* e *Ideas sobre la novela* recomponen una realidad novelística diseminada, de manera sistemática y coherente sí, pero al fin y al cabo, ya existente en la vida cultural española. ●