

## EL CONCEPTO DE AUTONOMÍA DEL ARTE EN LA PRIMERA ÉPOCA DE LA *REVISTA DE OCCIDENTE* (1923-1936)<sup>1</sup>

Javier SÁNCHEZ CLEMENTE

Universidad de Extremadura

### Resumen

Durante la década de 1920, la *Revista de Occidente* fue, entre otras revistas, uno de los foros donde se discutió la posibilidad de un arte autónomo en España. La autonomía del arte en esta revista se revistió del concepto orteguiano de deshumanización; se ramificó en otros conceptos dependientes como los de voluntad de estilo, «geometrización», metáfora, infrarrealismo e intrascendencia; y se extendió a la pintura, la música, el cine, la estética, la historia del arte, las letras y el surrealismo. Además, según el diagnóstico de Ortega y otros colaboradores de la revista, el arte autónomo es humanista.

*Palabras clave:* Autonomía del arte, *Revista de Occidente*, deshumanización, Ortega y Gasset, Modernidad estética, Humanismo.

### Abstract

During the 1920s, the Journal *Revista de Occidente* was, among other periodical publications, one of the fora where the possibility of an autonomous art in Spain was debated. In this journal, the idea of an autonomous art was influenced by Ortega y Gasset's concept of dehumanization; other related concepts stemmed from it, such as will of style, «geometrization», metaphor, infrarealism and intranscendancy, spreading into painting, music, cinema, aesthetics, art history, writing and surrealism. Besides, Ortega y Gasset's and other contributors' diagnoses on the new art was humanist.

*Keywords:* Autonomy of Art, *Revista de Occidente*, Dehumanization, Ortega y Gasset, Modernism, Humanism.

### 1. LA AUTONOMÍA Y LA DESHUMANIZACIÓN DEL ARTE

Los historiadores del arte han escrito diferentes narraciones para comprender el arte contemporáneo. Una de ellas es la que une el arte con la vida, que es propia de los movimientos llamados de vanguardia. La que nosotros vamos a estudiar en este artículo es la de la autonomía del arte. La autonomía en el arte es aquel proceso por el cual las artes, especialmente la pintura, fueron renunciando a la representación

<sup>1</sup> Quiero expresar mi agradecimiento al Ministerio de Educación, de cuyo Programa de Formación del Profesorado Universitario soy beneficiario.

realista de la realidad en favor del empleo de las características y la especificidad de su propio medio a partir del s. XIX. Así, si lo específico del medio de la pintura no es trasladar las tres dimensiones de la realidad visual a las dos del lienzo, ni tampoco trazar figuras sobre el mismo, será más autónoma una pintura cuanto más se hayan potenciado en ella los propios elementos del lenguaje pictórico: las formas, los colores y la planitud del lienzo.

La deshumanización del arte es en realidad un término que designa una autonomía del mismo<sup>2</sup>. José Ortega y Gasset acuñó este término en el ensayo homónimo<sup>3</sup> que la *Revista de Occidente* publicó en forma de libro junto con sus *Ideas sobre la novela y El arte en presente y en pretérito* el 29 de septiembre de 1925, aunque los primeros apartados del primer ensayo habían aparecido previamente en el diario *El Sol* los días 1, 16 y 23 de enero y 1 de febrero de 1924. Ortega observa ya en 1924 que las «artes nuevas» (pintura, música y literatura) se han caracterizado por renunciar a la representación realista y buscar especialmente la «voluntad de estilo»<sup>4</sup>. Para explicar esto, Ortega identifica el arte con una ventana, la cual había sido la metáfora por excelencia para la pintura desde el Renacimiento<sup>5</sup>. Mientras anteriormente la ventana se había caracterizado por su diafanidad, ahora la opacidad impide que nos fijemos en el paisaje de fondo y detiene nuestra mirada en el propio cristal<sup>6</sup>, que es el estilo. Lo humano que ha desaparecido del arte por la voluntad de estilizar es la representación de sentimientos, como el amor, la tristeza o la alegría. El público decimonónico podía disfrutar de estos sentimientos en el arte, pero eso ya no es posible en el s. XX. Podemos afirmar que la voluntad de estilo de la que habla Ortega es equivalente a la especificidad del medio con que hemos definido la autonomía del arte porque el estilo es el cómo se representa y no el qué se representa (el asunto) y por tanto es la suma de los caracteres propios de cada medio artístico. Voluntad de estilo es equivalente a los términos de «voluntad artística» y «voluntad formal» o «de forma»<sup>7</sup>. Estas voluntades se concretaron en la pintura especialmente

<sup>2</sup> El profesor estadounidense Robert S. Lubar ha sido quien con más claridad ha expresado que la deshumanización es una autonomía del arte. Cf. LUBAR, R. S., «Ortega y Greenberg frente al arte moderno y la cultura de masas», *Revista de Occidente* (de ahora en adelante *R.O.*), n.º 168, mayo de 1995, pp. 23-42.

<sup>3</sup> ORTEGA Y GASSET, J., «La deshumanización del arte», *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*, Madrid, Espasa Calpe, 1987, pp. 47-92.

<sup>4</sup> «Este camino se llama “voluntad de estilo”. Ahora bien: estilizar es deformar lo real, desrealizar. Estilización implica deshumanización. Y viceversa, no hay otra manera de deshumanizar que estilizar. El realismo, en cambio, invitando al artista a seguir dócilmente la forma de las cosas, le invita a no tener estilo». Cf. *ibidem*, p. 67.

<sup>5</sup> Acerca de lo que fue el cuadro de los siglos XV al XVII, *vid.* STOICHITA, V. I., *La invención del cuadro*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 2000.

<sup>6</sup> ORTEGA Y GASSET, J., «La deshumanización...», *op. cit.*, pp. 53-54.

<sup>7</sup> El propio Ortega se refiere a «querer artístico» en un ensayo en el que glosa las ideas de la tesis doctoral del esteta alemán Wilhelm Worringer, a quien nos referiremos más adelante. *Vid. ídem*, «Arte de este mundo y del otro», *La deshumanización...*, *op. cit.*, pp. 103-128. Este ensayo fue publicado en varias entregas en el periódico *El Imparcial*, que pertenecía a su familia, los meses de julio y agosto de 1911.

en el «geometrismo»<sup>8</sup>, esto es, en la tendencia al empleo de la geometría en la representación, pues ir más allá de la representación hasta alcanzar la abstracción es «impracticable» en opinión de Ortega<sup>9</sup>.

La *Revista de Occidente*, que Ortega y Gasset fundó en 1923 y dirigió hasta el final de su primera época en 1936, será el escenario para la ramificación del concepto de deshumanización en una familia de conceptos derivados y su extensión a todos los ámbitos de las artes y las letras siguiendo el ejemplo de Ortega. Los demás autores que escribieron en la *Revista de Occidente* sobre temas estéticos se referirán a la autonomía para comprender las diferentes artes y letras contemporáneas, especialmente durante la década de 1920, como podrá ser comprobado por las fechas de publicación de los artículos citados. El concepto de deshumanización será el que de alguna forma sirva de unión entre las diferentes propuestas<sup>10</sup>, aunque no todos los autores se referirán directamente a él al tratar la autonomía. Así, la *Revista de Occidente* tendrá una gran importancia como uno de los primeros lugares donde se discutió la posibilidad de un arte autónomo en la España contemporánea.

## 2. LA AUTONOMÍA EN LA PINTURA: LA FIGURACIÓN GEOMETRIZADA

Uno de los primeros artículos en los que se defiende la autonomía para comprender el arte del s. XX en las páginas de la revista es «Reflexiones sobre la pintura nueva» del pintor polaco Marjan Paszkiewicz<sup>11</sup>. Este artículo en realidad es una conferencia que el mismo pintor pronunció con motivo de la primera Exposición de la Sociedad de Artistas Ibéricos (E.S.A.I.), celebrada en Madrid en mayo de 1925, pero que la revista recuperó en el mes de septiembre siguiente, coincidiendo con la publicación de *La deshumanización del arte*. Paszkiewicz defiende la autonomía de la pintura y la identifica con la voluntad de forma:

Mas si se torna a la posición de pura crítica—considerando la pintura como arte autónomo de área estética visiblemente deslindada por su técnica—, habrá de interesar más la forma que el contenido, porque se pedirá entonces que el efecto estético emanado de la pintura esté logrado por medios peculiares a ella y que sea además transmitido a la conciencia del espectador por vehículo único, o sea: por la sensación plástica<sup>12</sup>.

Lo decisivo para el carácter de una obra es que tal aspecto resulte de ciertos valores, realizables tan sólo en la pintura e imposibles de obtener por otros medios. Son éstos los valores plásticos que despiertan la sensación formal [...] Pintar es cubrir con líneas y colores una superficie<sup>13</sup>.

<sup>8</sup> *Ídem*, «La deshumanización...», *op. cit.*, pp. 80-81.

<sup>9</sup> *Ibidem*, p. 64.

<sup>10</sup> Jaime Brihuega ya afirmaba en su estudio de las vanguardias en España que los escritos posteriores al de Ortega sobre arte de vanguardia tendrán en cuenta el término de «deshumanización». Cf. BRIHUEGA, J., *Las vanguardias artísticas en España. 1909-1936*, Madrid, Itsmo, 1981, p. 255.

<sup>11</sup> PASZKIEWICZ, M., «Reflexiones sobre la pintura nueva», *R.O.*, tomo IX, n.º 27, septiembre de 1925, pp. 302-316.

<sup>12</sup> *Ibidem*, p. 303.

<sup>13</sup> *Ibidem*, p. 304.

Ahora bien, al igual que posteriormente Ortega y el crítico de arte y colaborador de la revista Ángel Sánchez Rivero<sup>14</sup>, el autor polaco no cree en la posibilidad de la abstracción pictórica total y atribuye al cubismo la consecución de esta abstracción:

Hay en cada forma residuos de la realidad, porque es ésta la que cerca el campo de la visión<sup>15</sup>.

Un ligero examen del cubismo —que es la tendencia hacia la creación de una pintura pura— nos convencerá de que un mínimo de representación es imprescindible, ya que la forma pura, aislada, no es expresiva por sí misma, y no cumple ningún fin pictórico [...] La forma pura, absoluta, solitaria, no es del dominio de la pintura, porque las relaciones simultáneas que se desarrollan en la superficie no dejan nunca intacto el primitivo alcance de ella<sup>16</sup>.

Así acontece con todos los objetos que pueden ser temas de la pintura. Cada uno se deja reducir a una forma abstracta, pero abusar de esta reducción es limitar el valor plástico a un sencillo ritmo decorativo<sup>17</sup>.

Paszkiewicz de hecho condena al cubismo porque le parece que éste ha abandonado completamente el volumen por la planitud del lienzo, lo cual le merece únicamente el valor de pintura decorativa<sup>18</sup>. Así pues, ni la abstracción ni el cubismo, que había sido fundamental para la consecución de la primera, son aceptados aún en la España de 1925. Habrá que esperar hasta la segunda mitad del s. XX para conocer verdaderas escuelas de abstracción pictórica en España<sup>19</sup>. No obstante, afirmar una figuración geometrizada sin atreverse al cubismo en 1925 en España es muy novedoso, a pesar de que la primera oleada de pintura abstracta había tenido lugar en otros países europeos durante la década anterior. El proceso modernizador del arte bajo la idea de la autonomía no pertenece a ningún país occidental en particular y resultaría injusto acusar de atrasado a cualquiera según un sentido unidireccional de origen, recepción y progreso. Ciertamente, uno de los pilares de la autonomía es la pintura francesa desde el s. XIX. En efecto, el «pintar es cubrir con líneas y colores una superficie» de Paszkiewicz es un eco de la muy similar frase de 1890 de Maurice Denis<sup>20</sup>. La estética alemana desde Kant, pasando por Konrad Fiedler

<sup>14</sup> SÁNCHEZ RIVERO, Á., «Papeles póstumos», *R.O.*, tomo XXXI, n.º 91, enero de 1931, pp. 29-51. Sin embargo, Sánchez Rivero condena explícitamente la autonomía del arte y la opone al arte neoclásico promovido en Italia bajo la dictadura fascista de Mussolini. *Vid. idem*, «Papeles póstumos», *R.O.*, tomo XXXII, n.º 96, junio de 1931, pp. 236-255.

<sup>15</sup> PASZKIEWICZ, M., *op. cit.*, p. 307.

<sup>16</sup> *Ibidem*, p. 309.

<sup>17</sup> *Ibidem*, p. 311.

<sup>18</sup> *Ibidem*, p. 316.

<sup>19</sup> Sin embargo, la primera exposición de arte cubista en España tuvo lugar en las Galerías Dalmau de Barcelona en 1912 y la primera de arte abstracto se inauguró en la misma galería en 1928 con escándalo y cierre casi inmediato. *Vid. BRIHUEGA, J., op. cit.*, p. 299.

<sup>20</sup> «Hay que tener presente que un cuadro —antes que un caballo de batalla, una mujer desnuda o cualquier otra anécdota— es esencialmente una superficie plana recubierta de colores asociados según un orden determinado». *Vid. GONZÁLEZ GARCÍA, A. et al. (ed.), Escritos de arte de vanguardia 1900-1945*, Madrid y Bilbao, Turner y Fundación Orbezo, 1979, p. 24.

y hasta Worringer, es igualmente importante. En Polonia, coetáneamente a la presencia de Paszkiewicz sobre suelo ibérico, floreció una escuela de arte abstracto y todo un debate acerca del mismo en el contexto del arte soviético<sup>21</sup>. Italia, Inglaterra o Rusia, cuya escuela formalista en tantas ocasiones ha sido relacionada con la deshumanización, también lo experimentaron. La etapa terminal del debate tuvo lugar en los EE.UU. de mediados de siglo con autores como Clement Greenberg<sup>22</sup> o Michael Fried. ¿Hay uno sólo de estos contextos nacionales que pueda reclamar para sí la titularidad de la idea de la autonomía del arte? Hacerlo sería como reclamar la Geometría en sí misma. La peculiaridad española es que el arte autónomo careció del progreso y radicalidad de otros contextos nacionales y miró principalmente hacia París en la práctica.

Al igual que Clement Greenberg en el artículo de la cita anterior, el crítico de arte Manuel Abril retrocede hasta Kant al buscar el origen del impulso autónomo en las artes en la revista. Abril considera que éste había sido el primero en deslindar la estética de las otras esferas del conocimiento humano, Verdad (Razón Pura) y Bien (Razón Práctica)<sup>23</sup>. Fueron los pintores modernos, en opinión de Abril, quienes tomaron el testigo del criticismo kantiano: «los pintores se preocupan como nunca, no ya sólo de pintar, sino de preguntarse lo que deben pintar, qué cosa es la pintura como arte y qué cosa es el arte»<sup>24</sup>. Abril intenta construir los cimientos ideales sobre los que se asienta la nueva producción artística y expone una serie de conclusiones en las que formula la «autonomía irrepresentativa»:

8.º [...] La forma estética no tiene que parecerse a nada, ni atender a más leyes y condiciones que las propias, las de sus propios elementos en función del efecto que produzca en cualquier espíritu apto [...].

9.º [...] El artista hace arte siempre que se atiene a estos principios<sup>25</sup>.

Así pues, aunque Abril tampoco menciona la deshumanización, coincide con Paszkiewicz y Ortega a la hora de reivindicar la separación del arte de cualquier representación, lo cual conduce a que el arte se dé a sí mismo sus propias leyes (ese es el significado etimológico de la palabra «autonomía»). En cambio, Ramón Gómez de la Serna sí cita la deshumanización en su «Completa y verídica historia

<sup>21</sup> Vid. BOIS, Yve-Alain, «Strzemiński and Kobra: In Search of Motivation», *Painting as Model*, Cambridge (Massachusetts) y Londres, The M.I.T. Press, 1990, pp. 123-155.

<sup>22</sup> «The essence of Modernism lies, as I see it, in the use of characteristic methods of a discipline to criticize the discipline itself, not in order to subvert it but in order to trench it more firmly in its area of competence». Vid. GREENBERG, C., «Modernist Painting», en J. O'Brian (ed.), *Clement Greenberg. The Collected Essays and Criticism*, Chicago y Londres, The University of Chicago Press, 1993 [1960], vol. 4, pp. 85-93. *Modernism* en Greenberg es el arte moderno, que él identifica con la planitud y la delimitación de la misma en la pintura, alcanzables sólo en la abstracción pictórica. Su origen lo sitúa en la Crítica de la Razón Pura de Kant. Para las diferencias entre Ortega y Greenberg, vid. LUBAR, R. S., *op. cit.*

<sup>23</sup> ABRIL, M., «Itinerario ideal del nuevo arte plástico», *R.O.*, tomo XIV, n.º 42, diciembre de 1926, p. 343.

<sup>24</sup> *Ibidem*, p. 344.

<sup>25</sup> *Ibidem*, p. 358.

de Picasso y el cubismo»<sup>26</sup>. La planitud, que sería la consecuencia lógica y final del proceso autónomo del arte, y la limpieza de todo lo imitativo, emergen en Ramón como los problemas fundamentales:

El principal problema que se propuso el cubismo fué el terrible de la animación de una superficie plana.

En esta reconstrucción de lo representado había que sacrificar, según el mismo Braque ha dicho, «la humanidad» existente en el espíritu y que es lo que separa el hombre de la perfección. (Así se comprende lo admirable que estuvo Ortega al decir lo del arte deshumanizado.)<sup>27</sup>.

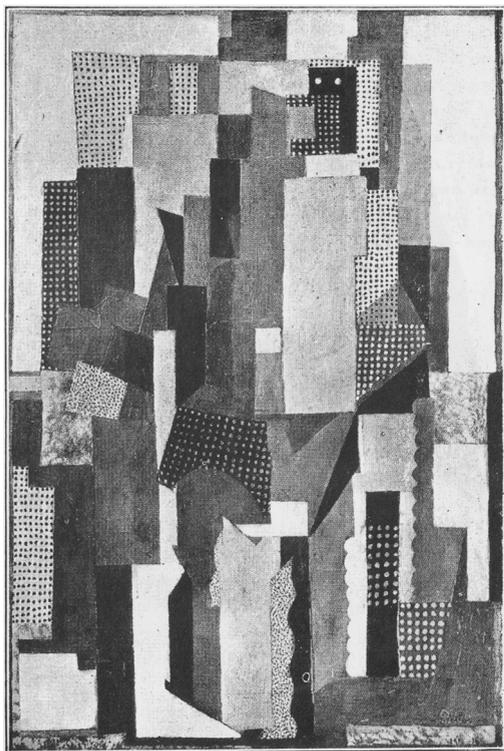


FIG. 1. *Pintura cubista de Picasso reproducida en «Completa y verídica historia de Picasso y el cubismo» de Ramón Gómez de la Serna.*



FIG. 2. *«Retrato» de Rafael Barradas reproducido en «Nuevos artistas» de José Moreno Villa.*

Asimismo, Ramón fue uno de los autores que en la revista trataron otra de las características del arte deshumanizado: el carácter humorístico (no de farsa) del

<sup>26</sup> GÓMEZ DE LA SERNA, R., «Completa y verídica historia de Picasso y el cubismo», *R.O.*, tomo XXV, n.º 73 y 74, julio y agosto de 1929, pp. 63-102 y 224-250.

<sup>27</sup> *Ibidem*, pp. 88-89.

mismo, que Ortega conecta con un sentido deportivo e intrascendente<sup>28</sup>. Para Ortega, el arte autónomo ya no podía tratar temas serios al haber renunciado a la representación, de ahí su intrascendencia. Ramón coincide en este punto con Ortega:

En el cubismo, en el dadaísmo, en el surrealismo y en casi todos los ismos modernos hay un espantoso humorismo que no es burla, ¡cuidado!, ni estafa, ni es malicia callada, sino franca poesía, franca imposición, franco resultado.

La burla es no creer en lo que se dice, distanciarse de ello, no amarlo apasionadamente, encontrarlo ridículo, y en todos esos humorismos del nuevo arte hay solaz que termina en su propia obra, y están sus artistas unidos espiritual y carnalmente a sus temas, encontrándolos gallardos y dignos, pudiéndose decir que los lloran con emoción al mismo tiempo que los ríen<sup>29</sup>.



FIG. 3. Maroto, «Escorzos. El viaducto», Revista de Occidente, tomo 9, n.º 26, agosto de 1925, p. 194.



FIG. 4. Obra de Maruja Mallo reproducida en «María Mallo» de Manuel Abril.

El concepto de autonomía del arte también jugó un papel importante en la crítica de arte, género que no fue muy cultivado en las páginas de la revista. Así, el pintor y crítico de arte José Moreno Villa<sup>30</sup>, en la reseña de la primera E.S.A.I. que publicó

<sup>28</sup> ORTEGA Y GASSET, J., «La deshumanización...», *op. cit.*, pp. 85-91.

<sup>29</sup> GÓMEZ DE LA SERNA, R., «Gravedad e importancia del humorismo», *R.O.*, tomo XXVIII, n.º 84, junio de 1930, p. 388.

<sup>30</sup> MORENO VILLA, J., «Nuevos artistas. Primera Exposición de la Sociedad de Artistas Ibéricos», *R.O.*, tomo IX, n.º 25, julio de 1925, pp. 80-91.

la revista, comenta acerca del pintor uruguayo Rafael Barradas su constructivismo («albañilería»), frontalidad y planitud y del pintor Francisco Bores su desdén por el asunto. Barradas había colaborado en algunas de la viñetas de la portada de la revista. Además, con motivo de su fallecimiento, en la revista se publicó un artículo firmado por el escritor Benjamín Jarnés<sup>31</sup>, en el que se destaca que aún estaba experimentando con el volumen, el cubismo, la tactilidad, el geometrismo y la «destrucción» de la visión y la luz. Tanto en Moreno Villa como en Jarnés se detecta un gran énfasis en la geometría. Fueron numerosos los autores que la defendieron ante artistas como el primer Salvador Dalí, los pintores de la Nueva Objetividad alemana, Juan Gris, Ozenfant y otros muchos, y es en esta figuración geometrizada, más o menos derivada del cubismo, donde se encuentra la verdadera pintura deshumanizada<sup>32</sup>.

Por ejemplo, el escritor Guillermo de Torre reivindicó la geometría y la deshumanización con respecto al pintor uruguayo Joaquín Torres García en su tardío «Un falso balance del arte nuevo»<sup>33</sup>. Esta nota está dirigida a atacar el arte neoclásicista y figurativo del período de entreguerras y sobre todo a dos de sus defensores: Eugenio d'Ors y el escritor francopolaco Waldemar George. Aquí y en otros numerosos lugares, Guillermo de Torre siempre alabará la propuesta orteguiana incluso más allá del fallecimiento del filósofo español<sup>34</sup>:

[Waldemar George] se rebela—con maldad candorosa—frente al principio más caro y fundamental a toda la pintura moderna: el de la autonomía de este arte y su absoluta emancipación de todo vasallaje que no sea el dictado por las leyes puramente artísticas e interiores del cuadro. En efecto, por encima de todas las idas y vueltas, de todas las acciones y reacciones que ha experimentado la pintura desde el cubismo a la fecha, habíamos llegado a un mínimo de conquistas inatacables: la reintegración de la pintura a sus propios fines plásticos, la eliminación en el cuadro de la servidumbre representativa y de todo lo que es anecdótico y contingente a fin de que prevalezcan únicamente sus valores de forma y color<sup>35</sup>.

Este último espíritu sólo se manifiesta con vigor en el campo de los constructivistas y neoplasticistas, artistas nórdicos en su mayor parte, y, de consiguiente, dispuestos a sacrificar sin gran dolor la «superstición representativa» bajo la triple consigna de

<sup>31</sup> JARNÉS, B., «† Rafael Barradas», *R.O.*, tomo XXIII, n.º 69, marzo de 1929, pp. 389-391.

<sup>32</sup> Vid. MORENO VILLA, J., *op. cit.*; GARCÍA LORCA, F., «Oda a Salvador Dalí», *R.O.*, tomo XII, n.º 34, abril de 1926, pp. 52-58; ROH, F., *Realismo mágico: post expresionismo*, Madrid, *R.O.*, 1927; *idem*, «Realismo mágico. Problemas de la pintura europea más reciente», *R.O.*, tomo XVI, n.º 48, junio de 1927, pp. 274-301; ESPINA, A., «FRANZ ROH: *Realismo Mágico*», *R.O.*, tomo XVII, n.º 49, julio de 1927, pp. 110-113; DIEGO, G., «Devoción y meditación de Juan Gris», *R.O.*, tomo XVII, n.º 50, agosto de 1927, pp. 160-180; OZENFANT, A., «De la naturaleza al arte», *R.O.*, tomo XXI, n.º 63, septiembre de 1928, pp. 270-284; CORPUS BARGA, «Pintura nunca vista», *R.O.*, tomo XXIII, n.º 69, marzo de 1929, pp. 341-351; GÓMEZ DE LA SERNA, R., «Botellismo», *R.O.*, tomo XXX, n.º 90, diciembre de 1930, pp. 303-320.

<sup>33</sup> TORRE, G. de, «Un falso balance del arte nuevo», *R.O.*, tomo XL, n.º 119, mayo de 1933, pp. 230-240.

<sup>34</sup> Vid. *idem*, «Una polémica sobre la deshumanización del arte», *El fiel de la balanza*, Madrid, Taurus, 1961, pp. 69-82. Recoge la respuesta que De Torre dio en 1959 a una crítica de Juan Goytisolo a Ortega aparecida en la revista *Ínsula* ese mismo año.

<sup>35</sup> *Ídem*, «Un falso...», *op. cit.*, pp. 234-235.

«abstracción, creación, arte no representativo», por cuyo camino vienen a ser los únicos y verdaderos deshumanizadores de la plástica. Mejor que citar artistas extranjeros de imposible visibilidad en Madrid, recomendemos la obra de Torres-García como un perfecto exponente de esta manera rigurosamente geométrica y esencialmente irrepresentativa<sup>36</sup>.

Un caso paradigmático de figuración geometrizada es la obra de la pintora Maruja Mallo. En las páginas de la revista no se utilizó la etiqueta de surrealista con que posteriormente fue caracterizada<sup>37</sup>. Mallo fue una de las más importantes colaboradoras de la revista por sus más de 30 viñetas de portada. Además, Ortega organizó su primera exposición en los locales de la *Revista de Occidente* en Madrid e incluso le permitió acceder a su tertulia, habitualmente reservada a hombres<sup>38</sup>. El estilo de Maruja Mallo estaba en sintonía con la deshumanización si atendemos a los comentarios que su obra merece a Manuel Abril en la reseña de la citada exposición publicada en la revista<sup>39</sup>: no ha perdido la figuración, pero la encaja en una red de líneas y la somete a una geometrización<sup>40</sup>; hace uso de la «metáfora»<sup>41</sup>; ha renunciado a la anécdota<sup>42</sup>; y expresa intrascendencia y sentido deportivo y «festival» de la vida<sup>43</sup>. Junto a la intrascendencia, la metáfora es otro de los conceptos que Ortega conectó con el de la deshumanización del arte y que recurrirá en otras artes como la música, el cine y la literatura en la revista. En el ensayo de Abril anteriormente citado, por ejemplo, se aplica a la pintura<sup>44</sup>. Ortega la utilizó ampliamente en su escritura, le dedicó numerosas páginas y la consideraba sustancia del nuevo arte<sup>45</sup>. Para Ortega, la metáfora pone de manifiesto que nuestras ideas, y con ellas el estilo, no coinciden con la realidad, sino que son irrealidades. El empleo de la metáfora, por tanto, produce una desrealización o deshumanización del arte. Así pues, la figuración de la joven Maruja Mallo, por su geometría, sentido metafórico e intrascendencia, materializó muchas de las ideas sobre arte defendidas por los colaboradores de la revista.

<sup>36</sup> *Ibidem*, p. 239.

<sup>37</sup> «No sigue las modas últimas, ni está, concretamente, afiliada a ninguna tendencia. Vive, sin embargo, al día». Cf. ABRIL, M., «María Mallo», *R.O.*, tomo XXI, n.º 61, julio de 1928, p. 95. Ha sido Estrella de Diego quien más ha combatido la calificación de surrealista para la obra de Mallo, más recientemente en: DIEGO, E. de, *Maruja Mallo* (cat. exp.), Madrid, Fundación Mapfre, 2008.

<sup>38</sup> ORTEGA, S., «Recuerdo a Maruja Mallo», *R.O.*, n.º 168, mayo de 1995, p. 76.

<sup>39</sup> ABRIL, M., «María Mallo», *op. cit.*, pp. 80-95.

<sup>40</sup> *Ibidem*, pp. 83 y 91.

<sup>41</sup> *Ibidem*, pp. 83 y 92-93.

<sup>42</sup> «Jamás se permite esta muchacha la licencia de llevar a sus cuadros ni asunto ni anécdota». Cf. *ibidem*, p. 93.

<sup>43</sup> «Aquí, en cambio, todo es externo: quiere decirse corporal, físico, material, de animal nutrido y joven satisfecho de vivir»; «el deporte y el desnudo al sol y al aire libre, es el último ensayo de paganismo». Cf. *ibidem*, pp. 92-95.

<sup>44</sup> ABRIL, M., «Itinerario ideal...», *op. cit.*, p. 360. Abril coincide con Ramón en que la alusión cubista es el equivalente pictórico de la metáfora. Vid. GÓMEZ DE LA SERNA, R., «Las palabras y lo indecible», *R.O.*, tomo LI, n.º 151, enero de 1936, pp. 56-87.

<sup>45</sup> Cf. ORTEGA Y GASSET, J., «La deshumanización...», *op. cit.*, pp. 74-79; *idem*, «Ensayo de estética a manera de prólogo», *La deshumanización...*, *op. cit.*, pp. 139-162.

### 3. LA MÚSICA EN LA *REVISTA DE OCCIDENTE*

Ortega adelantó muchas de las tesis sobre el arte deshumanizado que después extendería a la plástica y la literatura en un artículo exclusivamente dedicado a la música y titulado *Musicalia* (1921). Los artículos del crítico musical del diario *El Sol*, Adolfo Salazar, colaborador asimismo de la revista, fueron los que a su vez habían informado a Ortega de la dirección de la música nueva<sup>46</sup>. Era el momento en que se estaba produciendo la recepción en Madrid de Debussy, considerado por Ortega el iniciador de la deshumanización en la música. Otro compositor importante para la consecución de una música pura es Erik Satie, con motivo de cuyo fallecimiento Adolfo Salazar escribió las siguientes líneas:

[Los seguidores de Satie querían] mirar el arte con ojos frescos y limpios de toda coacción histórica, que lo que pedían no eran horas de trascendencia, sino momentos de agrado sin responsabilidad y sin consecuencias. Una bella música—decían—tiene el valor de una bonita corbata, de un bastón nuevo [...] Creían en lo mozo, lo jovial, lo chusco, creían en ese sentido «*deportivo y festival de la vida*» [...] Suspiro de un pecho joven por la primavera, por el aire fresco, por el cielo claro, sin más lágrimas, ni más lutos, ni más fríos, ni más hambres... Ese movimiento artístico fué trivial, fué infantil, ¡pero fué lógico y consecuente! Era hijo del momento. Era justificado y cumplió un fin. Realizaba un deber; despejar la cabeza, cargada de horrores materiales y espirituales<sup>47</sup>.

La música autónoma queda aquí definida como la de la más absoluta intrascendencia. Después de todo, la música es siempre abstracción aunque se haya puesto al servicio de diferentes temas en el s. XIX. Los teorizadores del arte nuevo en la revista prefieren una música que sea sólo ella misma y nada más, en consonancia con el arte coetáneo<sup>48</sup>. El secretario de la revista, Fernando Vela, resumió los problemas principales del arte nuevo construyendo su argumentación en torno a la música<sup>49</sup>. Para él, la metáfora<sup>50</sup> y la intrascendencia son los elementos principales:

Música ha sido por mucho tiempo sinónimo de melancolía, lirismo triste, encanto mágico [...] Se iba al concierto a flotar y mecerse en las concavidades de la armonía. Pero esta música nueva es clara, alegre, y salta y danza equilibrada sobre la cuerda del ritmo. Se ha dicho que la música penetra en los santuarios del alma, que nos hace conocer zonas muy profundas de la vida, que despierta pensamientos velados en el último fondo del ser.

<sup>46</sup> GARCÍA LABORDA, J. M., «Los escritos musicales de Ortega y Gasset y su *circunstancia* histórica», *Revista de Estudios Ortegaianos*, n.º 10/11, 2005, pp. 245-274.

<sup>47</sup> SALAZAR, A., «Erik Satie», *R.O.*, tomo X, n.º 29, noviembre de 1925, p. 244.

<sup>48</sup> *Vid. ídem*, «Polichinela y maese Pedro», *R.O.*, tomo IV, n.º 11, mayo de 1924, pp. 229-237; VELA, F., «Ravel, rabel y el Rabelín», *R.O.*, tomo V, n.º 13, julio de 1924, pp. 134-138; SALAZAR, A., «Isaac Albéniz y los albores del renacimiento musical en España», *R.O.*, tomo XII, n.º 34, abril de 1926, pp. 99-107; DIEGO, G., «En torno a Debussy», *R.O.*, tomo XIV, n.º 42, diciembre 1926, pp. 394-401.

<sup>49</sup> VELA, F., «El arte al cubo», *R.O.*, tomo XVI, n.º 46, abril de 1927, pp. 79-86.

<sup>50</sup> *Ibidem*, p. 86.

Sin duda, el burgués prefiere la otra música, la que hace soñar, llorar y le santifica como una extrema unción al fin de un día vulgar; la música que le posee y le anonada. Pero nosotros preferimos la música que está fuera de nosotros y allí se queda<sup>51</sup>.

En consecuencia, la música compartió la misma conceptualización que la pintura. Incluso al escribir del fallecimiento de Diaghileff, Salazar encuentra una evolución similar en la música de los ballets rusos y en el cubismo<sup>52</sup>.

#### 4. EL CINE EN LA *REVISTA DE OCCIDENTE*

Otro de los ámbitos artísticos en que el concepto de autonomía puede ser encontrado es el cine. Así, Fernando Vela se pregunta «¿cómo el cine puede ser un arte, es decir, un modo de desrealización?»<sup>53</sup>. «Desrealización» es la consecuencia de la voluntad de estilo para Ortega. Vela da una respuesta contradictoria: la irrealidad se presenta con los mismos «caracteres» de la realidad, pero esto ya muestra cómo los conceptos de las artes plásticas fueron trasladados al cine. Francisco Ayala se hizo esta misma pregunta y responde que a través de elementos propios como el ralenti<sup>54</sup>. El escritor Antonio Espina<sup>55</sup> llevó más lejos estos puntos de vista, pues para él el cine incluso supera a las demás artes en su proceso desrealizador por tres razones: la oscuridad de la sala de proyección, que aísla al espectador de la realidad; los trucos visuales del cine, que acercan sus imágenes al mundo de los sueños; y la posibilidad de filmar espacios microscópicos e inmensos o elementos inauditos en la representación artística, como el mineral, el vegetal o la máquina. Esta última característica se asemeja al «infrarrealismo», otro término empleado por Ortega para describir el arte nuevo<sup>56</sup> y que será defendido para el cine en otros artículos<sup>57</sup>. El infrarrealismo consiste en prestar atención a las cosas que antes no la tenían,

<sup>51</sup> *Ibidem*, pp. 83-84.

<sup>52</sup> SALAZAR, A., «Diaghileff», *R.O.*, tomo XXVI, n.º 76, octubre de 1929, pp. 121-133.

<sup>53</sup> VELA, F., «Desde la ribera oscura (Sobre una estética del cine)», *R.O.*, tomo VIII, n.º 23, mayo de 1925, p. 222.

<sup>54</sup> AYALA, F., «Indagación del Cinema», *R.O.*, tomo XXIV, n.º 70, abril de 1929, pp. 31-42.

<sup>55</sup> ESPINA, A., «Reflexiones sobre cinematografía», *R.O.*, tomo XV, n.º 43, enero de 1927, pp. 36-46.

<sup>56</sup> ORTEGA Y GASSET, J., «La deshumanización...», *op. cit.*, p. 76.

<sup>57</sup> «La clave de las disposiciones de estas nuevas composiciones cinéticas ha de buscarse en las secuencias históricas y geográficas, no en la trama, en su antiguo sentido dramático; en el paso de los objetos, organismos e imágenes soñadas a través del tiempo y el espacio. Es un infortunado accidente social—como ha ocurrido en tantos otros departamentos de la técnica—que este arte haya sido distraído torpemente de su función propia, por la necesidad comercial de crear sombras sentimentales, para llenar los gustos de una población metropolitanizada y emocionalmente huera, que vive de los besos y *cock-tails* y crímenes y orgías y asesinatos de sus ídolos [...] La cinematografía, con sus *close-ups*—primeros planos—y sus vistas sinópticas, con sus acontecimientos cambiantes y su lente fotográfico presente en todo momento, con sus formas espaciales presentes en todo instante a través del tiempo, con su capacidad para representar objetos que se interpenetran y para colocar ambientes distantes en inmediata yuxtaposición, con su capacidad, en fin, para ofrecer elementos subjetivos, deformaciones, alucinaciones, es hoy el único arte que puede representar, con algún grado de concreción, el mundo

en el caso de Espina al mineral, el vegetal y la máquina. Por su parte, Benjamín Jarnés<sup>58</sup> se refiere a la indiferencia por el asunto en el film *L'etoile de mer* de Man Ray. Para Vela y Jarnés en otros lugares, Charlie Chaplin fue uno de los grandes deshumanizadores del cine<sup>59</sup>. Guillermo de Torre, quien siempre defendió la deshumanización, fue quien hizo más hincapié sobre la autonomía del cine:

El cinema se purifica. El cinema aspira a ser él mismo, a su plena autonomía y liberación. Después, con Robert Wiene, Delluc, Epstein, Gance y otros, el cinema, nivelándose con la poesía lírica y la pintura de nuestro tiempo, prohija la ambición de convertirse en un arte creador. Quiere llegar a su más audaz y absoluta depuración, dejando de ser «representativo», eliminando el tema, el sujeto, en todo lo posible, o presentándole reducido a sus puros equivalentes visuales de imagen, volumen y movimiento. ¿Cinema cubista? [...] No sabemos, nos falta la comprobación directa. Lo que sí podemos decir es que el más fervoroso defensor del film abstracto es un pintor cubista tan caracterizado como Fernand Léger. Este [...] ha producido el primer film abstracto: *Ballet mécanique*. Hay en él una completa eliminación del sujeto para conceder todo el predominio a los factores visuales.

Y, finalmente, coincidiendo con las argumentaciones elementales de todos aquellos que defienden la pureza y autonomía del cinema, escribe Léger: «Todos los valores negativos que perjudican al cinema actual son el sujeto, la literatura, el sentimentalismo, en suma, todo aquello que puede hacer la competencia al teatro».

André Beucler, subrayando y defendiendo esta progresiva desrealización del nuevo arte, ha escrito: «Lo que gustamos en ciertos films [...] no es la anécdota o el relato [...]».

Todo quedará reducido a un juego de imágenes, a un desfile de imágenes susceptibles, en su entrecruzamiento, de producir chispazos de metáforas.

Resolver en ella [en el cine] ese «álgebra superior de las metáforas» que ha llegado a ser la poesía<sup>60</sup>.

En los artículos anteriormente citados cabe observar cómo la autonomía constituyó la clave para la comprensión del cine en la revista, al que fueron trasladados los mismos argumentos empleados para la pintura y la música.

## 5. LA AUTONOMÍA DEL ARTE EN LA ESTÉTICA Y LA HISTORIA DEL ARTE

El concepto de voluntad de estilo también jugó un papel importante en la estética y la historia del arte en las páginas de la *Revista de Occidente*. De hecho, una de las posibles fuentes de este concepto para Ortega es la obra de Wilhelm Worringer, en gran parte traducida al español por la revista<sup>61</sup>. En su tesis doctoral, publicada

panorámico emergente que diferencia nuestra cultura de cualquiera otra de épocas anteriores». Vid. MUMFORD, L., «Asimilación de la máquina», *R.O.*, tomo L, n.º 148, octubre de 1935, pp. 30-32.

<sup>58</sup> AYALA, F. y JARNÉS, B., «Cinema», *R.O.*, tomo XXII, n.º 66, diciembre de 1928, pp. 384-389.

<sup>59</sup> VELA, F., «Charlot», *R.O.*, tomo XX, n.º 59, mayo de 1928, pp. 231-237; JARNÉS, B., «Cinema», *R.O.*, tomo XXII, n.º 65, noviembre de 1928, pp. 243-246.

<sup>60</sup> TORRE, G. de, «Cinema», *R.O.*, tomo XII, n.º 34, abril de 1926, pp. 116-120.

<sup>61</sup> Vid. WORRINGER, G., *La esencia del estilo gótico*, Madrid, R.O., 1924; *idem*, *El arte egipcio*, Madrid, R.O., 1928; *idem*, «El espíritu del arte gótico», *R.O.*, tomo IV, n.º 11, mayo de 1924,

con el título de *Abstraktion und Einfühlung* en 1908, Worringer sostuvo que aquellos estilos históricos que se habían caracterizado por un afán de abstracción y de estilo no respondían a una incapacidad para la mimesis, sino a una determinada voluntad artística. Los pueblos que los crearon reaccionaban así por no empatizar (*Einfühlung*) con las formas naturales. La voluntad de estilo del arte pasado y su afinidad con el arte nuevo fue puesta de manifiesto por numerosos autores en la revista. Por ejemplo, a Worringer no le pasa desapercibida la similitud del arte gótico con el arte francés coetáneo<sup>62</sup>. Sánchez Rivero presenta el expresionismo como el resultado de la voluntad de forma caracterizada por Worringer al reseñar una exposición del pintor expresionista alemán Willi Geiger<sup>63</sup>. El historiador del arte José Camón Aznar<sup>64</sup>, a la hora de estudiar el arte del Renacimiento, no duda en contraponerlo al Gótico siguiendo tanto a Worringer como a Ortega. Otros autores hicieron comentarios similares sobre el arte prehistórico<sup>65</sup>, los códices medievales españoles<sup>66</sup>, Giotto<sup>67</sup> y sobre todo los entonces llamados pintores «barrocos» (porque aún no se empleaba el término «manierista»): Tintoretto<sup>68</sup>, Rubens<sup>69</sup> y el Greco<sup>70</sup>. Sánchez Rivero, en su ensayo sobre el primero de ellos, expone en qué

pp. 178-211; *idem*, «El americanismo de la cultura egipcia», *R.O.*, tomo XVIII, n.º 52, octubre de 1927, pp. 29-55. Por su parte, Ortega glosó la conceptualización de Worringer. *Vid.* nota n.º 7.

<sup>62</sup> WORRINGER, G., «El espíritu...», *op. cit.*, p. 211.

<sup>63</sup> «El expresionismo, en efecto, puede definirse como la reacción producida por principios abstractos de estética, la voluntad de forma y el espíritu del gótico, según las caracterizaciones de Worringer, sobre la perplejidad sobreexcitada de la pintura parisiense post-cezániana». Cf. SÁNCHEZ RIVERO, Á., «Willi Geiger. Ateneo», *R.O.*, tomo III, n.º 9, marzo de 1924, p. 397.

<sup>64</sup> *Vid.* CAMÓN AZNAR, J., «Teoría del Renacimiento», *R.O.*, tomo XXIX, n.º 85, julio de 1930, pp. 121-144. En él se puede leer: «el goticismo significa el desequilibrio más grande que se ha producido en la historia de la humanidad a favor de la forma» (p. 121); «el problema de la forma como categoría espiritual, no existe para el clásico [...] en cambio, para el gótico, la creación de formas es el problema espiritual más formidable que puede afrontar» (p. 122); «la forma para el clásico era la aceptación de una realidad, mejor dicho de toda la realidad» (p. 123); «cuando el hombre se ha sentido capaz de oponerse a la naturaleza, lo primero que ha hecho ha sido humanizarla» (p. 126); «para el hombre gótico, vivir es deshumanizarse. Pero deshumanización no en el sentido de simple impersonalización, sino en el de desvanecimiento de todo lo humano en una atmósfera que desemboca en la eternidad» (p. 128).

<sup>65</sup> *Vid.* OBERMAIER, H., «La vida de nuestros antepasados cuaternarios en Europa», *R.O.*, tomo XII, n.º 35, mayo de 1926, pp. 145-188; IGUAL, J. M., «De arte prehistórico y etnográfico», *R.O.*, tomo XXIII, n.º 68, junio de 1927, pp. 238-244; ORTEGA Y GASSET, J., «La deshumanización...», *op. cit.*, p. 84. Un poco antes en la misma publicación, en las pp. 80-81, Ortega también se refiere a la conexión del arte nuevo con el prehistórico al afirmar que en ambos la geometría es el resultado del asco hacia las formas vivas.

<sup>66</sup> SÁNCHEZ RIVERO, Á., «En la Exposición de Códices Miniados Españoles», *R.O.*, tomo V, n.º 13, julio de 1924, pp. 88-103.

<sup>67</sup> ESPINA, A., «GIOTTO, por Marcel Brion. (*Maitres de l'Art*, Editions Rieder, París.)», *R.O.*, tomo XIX, n.º 57, marzo de 1928, pp. 421-425.

<sup>68</sup> SÁNCHEZ RIVERO, Á., «Jacopo Tintoretto», *R.O.*, tomo III, n.º 7, enero de 1924, pp. 105-111.

<sup>69</sup> MORENO VILLA, J., «Tras la morfología de Rubens», *R.O.*, tomo VII, n.º 21, marzo de 1925, pp. 333-350.

<sup>70</sup> ORTEGA Y GASSET, J., «La voluntad del Barroco», en *La deshumanización... op. cit.*, [1915], pp. 163-167; HUXLEY, A., «Meditaciones sobre el Greco», *R.O.*, tomo XXXV, n.º 105, marzo

consiste esta revisión de los artistas pasados y cuál es la afinidad que une a antiguos y modernos, basándose en parte en la conceptualización de Worringer:

Para el nuevo método, estas formas no son *producto* de condiciones exteriores; son *expresiones simbólicas* de una manera íntima de reaccionar ante el mundo. El arte nuevo ha manifestado sin rebozo su propósito de imponer a la visión de lo real los imperativos de una voluntad estilizadora. Y al mismo tiempo, la crítica nueva se ha consagrado a poner de manifiesto esa voluntad en los estilos pretéritos. En el gabinete del investigador y en el estudio del artista laboraba con instrumentos diferentes el espíritu de la nueva época. Y la compenetración ha llegado a ser tan grande, que en ocasiones se ha hecho más estética en el estudio que en el gabinete<sup>71</sup>.

El arte de Tintoretto es un esfuerzo incomparable por imponer a todos los elementos del cuadro una significación estilística. Color, línea, composición, son sometidos a la tensión máxima, a una tensión exasperada.

Y en esta exasperación es donde el arte contemporáneo encuentra su afinidad con Tintoretto. Cubistas, expresionistas, radicales del colorismo que llegan a confundir la pintura con la tapicería, todos ellos pueden encontrar sugerencias amigas, confirmaciones precursoras en el maestro veneciano.

[El Greco] es, más aún que Tintoretto, un Lázaro puesto en movimiento por la crisis del arte contemporáneo<sup>72</sup>.

Otro de los frentes de la estética contemporánea está en Italia. El escritor Juan Chabás escribe acerca de Benedetto Croce y de otros pensadores italianos coetáneos como Borgese, Ricolfi y Leopardi tomando de nuevo la autonomía, la deshumanización y la metáfora como elementos directores para juzgar la teoría estética:

Sólo cuando admitimos que la materia propia del arte no son esos sentimientos, y que el goce estético no radica en la emoción que trasciende de su forma expresa, sino que la una consiste en formas nuevas creadas por evasión de las vivas, y el otro en nuestra sensibilidad de la expresión de esas formas, podremos mantener esa autonomía que nace de la materia propia y diversa de cada arte y su técnica. Pero a tal conclusión era difícil llegar aún, en Italia más que en cualquier otra parte.

La ética de todo arte nuevo exige, ante todo, una fundamental asepsia—extirpación de elementos extraños—, y que la estética del porvenir habrá de tener, tal vez, un rigor matemático: el suficiente para alcanzar la comprensión de toda el álgebra superior, esencial, que hay en el nuevo arte. Álgebra de las metáforas—como dijo Ortega y Gasset—, y aún más: álgebra de la intención<sup>73</sup>.

Los fragmentos y ensayos anteriormente citados muestran cómo la autonomía artística es un concepto muy importante para comprender las últimas aportaciones a la estética, como las de Worringer y las de los pensadores italianos, que son juzgados muy negativamente por no atreverse a aceptarla plenamente aún, cuando

de 1932, pp. 308-320; MARICHALAR, A., «Poesía eres tú», *R.O.*, tomo XXXVII, n.º 111, septiembre de 1932, p. 306.

<sup>71</sup> SÁNCHEZ RIVERO, Á., «Jacopo Tintoretto», *op. cit.*, p. 108.

<sup>72</sup> *Ibidem*, p. 110.

<sup>73</sup> CHABÁS, J., «Las vueltas inútiles», *R.O.*, tomo XV, n.º 44, febrero de 1927, pp. 212-213.

de hecho España no era de los países más adelantados en este aspecto. Worringer fue un pionero porque su conceptualización difundió el problema de la formalidad en el arte, lo cual permitió que la historia del arte en España, al revisar períodos pasados, también se fijara en ella.

## 6. LA LITERATURA PURA Y SU CONTINUACIÓN EN EL SURREALISMO

El ámbito literario en la revista también fue afectado por el concepto de autonomía. Un ejemplo de esto es la recuperación de Góngora paralela a la de los pintores denominados «barrocos»<sup>74</sup>. Para algunos de los autores que fueron publicados en la revista, Góngora es tan cercano a los pintores de los siglos XVI y XVII como a los cubistas<sup>75</sup>. Resulta imposible citar la enorme cantidad de artículos, ensayos, poesías o narraciones adscrita a la llamada «literatura pura» y además se escapa al interés de este artículo<sup>76</sup>. Valgan las palabras de Fernando Vela<sup>77</sup> otra vez como ejemplo de la unidad de la producción cultural en la década de 1920:

Otras escuelas, tras eliminar de la poesía todo elemento intelectual, prosiguen la refinación para expurgar también todo sentimiento humano que pudiera impregnarla. Hay poetas que reducen la poesía a la metáfora, borrando los senderos que a ella conducen, como el marco de mi ventana aísla un paisaje inaccesible<sup>78</sup>.

La voluntad, que ya apunta a mediados del s. XIX, de «aislar definitivamente la poesía de cualquier otra esencia distinta de ella misma» [Paul Valéry] no es un fenómeno único, restringido a la poesía, y, por tanto, caprichoso. A la par se da en los demás órdenes de la producción espiritual europea. Aislar, definir la poesía pura, es lo mismo que definir la *esencia* de la poesía<sup>79</sup>.

<sup>74</sup> Vid. DIEGO, G., «Un escorzo de Góngora», *R.O.*, tomo III, n.º 7, enero de 1924, pp. 76-89; *idem*, «Don Luis de Góngora y Argote», *R.O.*, tomo IX, n.º 26, agosto de 1925, pp. 246-251; GÓNGORA Y ARGOTE, L., *Soledades* (ed. de Dámaso Alonso), Madrid, R.O., 1927; *idem*, *Romances* (ed. de J. M. de Cossío) Madrid, R.O., 1927; DIEGO, G. (ed.), *Antología poética en honor de Góngora*, Madrid, R.O., 1927; SALAZAR Y CHAPELA, E., «SOLEDADES DE GÓNGORA.— Editadas por Dámaso Alonso. (*Revista de Occidente*. Madrid.)», *R.O.*, tomo XVIII, n.º 52, octubre de 1927, pp. 116-120; ALONSO, D., «Antología poética en honor de Góngora, recogida por Gerardo Diego. *Revista de Occidente*, Madrid.»), *R.O.*, tomo XVIII, n.º 54, diciembre de 1927, pp. 396-401; ALONSO, D., «Alusión y elusión en la poesía de Góngora», *R.O.*, tomo XIX, n.º 56, febrero de 1928, pp. 177-202.

<sup>75</sup> «Un fenómeno curioso es digno de notarse: la escasísima importancia del motivo en las épocas que estamos revistando. Los gongoristas se conformaron con unas cuantas pastorales ovidianas. Los cubistas se han complacido en repetir la misma guitarra, la misma pipa, los idénticos diarios». Vid. HALL, C., «La pintura española, depósito de tiempo perenne», *R.O.*, tomo XV, n.º 45, marzo de 1927, p. 405.

<sup>76</sup> Vid. GURZA Y BRACHO, T., *Índices 1923-1936 de la Revista de Occidente*, México, Imprenta Universitaria, 1946; SEGURA COVARSI, E., *Índice de la Revista de Occidente*, Madrid, Instituto «Miguel de Cervantes» del C.S.I.C., 1952.

<sup>77</sup> VELA, F., «La poesía pura (*Información de un debate literario*)», *R.O.*, tomo XIV, n.º 41, noviembre de 1926, pp. 217-240.

<sup>78</sup> *Ibidem*, p. 220.

<sup>79</sup> *Ibidem*, p. 222.

El propio Valéry ha confesado siempre la imposibilidad de una poesía pura [...] [Para Valéry, la poesía pura es] un límite al cual se puede tender, pero que es imposible alcanzar en un poema más largo que un verso<sup>80</sup>.

Si hay unos sentimientos estéticos, éstos tienen lugar en el arte o no lo tienen en ninguna parte<sup>81</sup>.

Por estas mismas fechas en que la idea de la autonomía se imponía en España como principio director de las artes, estaba entrando a la vez el último de los *ismos*, el surrealismo. La actitud ante el surrealismo en las páginas de la revista será muy poco receptiva<sup>82</sup>. Muchos colaboradores<sup>83</sup> atacaron los postulados surrealistas porque desafiaban algunas de las tesis deshumanizadoras defendidas en la revista: la línea «mórbida» frente a la geometría, los sentimientos humanos más profundos, el nuevo romanticismo<sup>84</sup> (en Ortega, arte nuevo se opone a Romanticismo), etc. Sin embargo, otros escritores mantendrán la opinión contraria. Es el caso de Luis Cernuda, para quien la profundización en el sentimiento humano es un aspecto muy positivo<sup>85</sup>, y Azorín<sup>86</sup>, cuyo surrealismo consiste en el uso de una prosa tan fragmentaria que se aproxima a la frontera entre lo consciente y lo inconsciente.

El surrealismo también apareció alineado al arte deshumanizado. Así, Fernando Vela utiliza el término de «suprarrealismo»<sup>87</sup> en lugar del normalmente utilizado en español en la época, «superrealismo», y lo interpreta desde los postulados de un arte deshumanizado. Para Vela, el principal objetivo del surrealismo es destacar un elemento (forma lineal, volumen, color, metáfora) y hacerlo elemento único y

<sup>80</sup> *Ibidem*, pp. 232-233.

<sup>81</sup> *Ibidem*, p. 235.

<sup>82</sup> LÓPEZ CAMPILLO, E., *La Revista de Occidente y la formación de minorías*, Madrid, Taurus, 1972, pp. 196-211.

<sup>83</sup> DÍEZ CANEDO, E., «Llega el antepasado (La resurrección de Saint-Pol-Roux)», *R.O.*, tomo VIII, n.º 24, junio de 1925, pp. 405-408; B. J., «PHILIPPE SOUPAULT: *En joue!* (Bernard Grasset. París.)», *R.O.*, tomo XII, n.º 36, junio de 1926, pp. 388-390; SALAZAR Y CHAPELA, E., «RENE CREVEL: *Mon corps et moi.* (Collection de la *Revue Européenne.*)», *R.O.*, tomo XIII, n.º 38, agosto de 1926, pp. 262-265; ESPINA, A., «LUIS ARAGON: *Traité du Style.* (Ediciones de la n.r.f.)», *R.O.*, tomo XXII, n.º 65, noviembre de 1928, pp. 239-243; JARNÉS, B., «El texto desconocido», *R.O.*, tomo XXVII, n.º 81, marzo de 1930, pp. 397-401; AYALA, F., «Berlín-Norte», *R.O.*, tomo XXXII, n.º 94, abril de 1931, pp. 117-120; MARI-CHALAR, A., «Visto y oído», *R.O.*, tomo XXXII, n.º 96, junio de 1931, pp. 297-307; TORRE, G. de, «El suicidio y el superrealismo», *R.O.*, tomo XLIX, n.º 145, julio de 1935, pp. 117-128. En este último, al igual que en el dirigido a Waldemar George, Guillermo de Torre adopta un tono inquisitorial.

<sup>84</sup> «Los más románticos son los llamados superrealistas [...] [el surrealismo] merecería más el nombre de superromanticismo»; «por eso, cada vez, grita con más desgarrado ahinco este superromanticismo desollado, y siente más y más el empeño de emplear truculencias feroces, arrolladores efectos. Se raja, se desgaja, estalla, se hace trizas. Pero sabemos que es mentira, que es mentira desnuda». Vid. MARI-CHALAR, A., «Último grito», *R.O.*, tomo XXXI, n.º 91, enero de 1931, pp. 101-107; *idem*, «Girola (*Divagaciones en torno al misterio de la estética actual.*)», *R.O.*, tomo XII, n.º 36, junio de 1926, pp. 337-338.

<sup>85</sup> CERNUDA, L., «Jacques Vaché», *R.O.*, tomo XXVI, n.º 76, octubre de 1929, pp. 142-144.

<sup>86</sup> AZORÍN, «Superrealismo (PRENOVELA)», *R.O.*, tomo XXVI, n.º 77, noviembre de 1929, pp. 145-157; ESPINA, A., «AZORÍN: *Superrealismo*, prenovela.—Biblioteca Nueva. Madrid, 1930.», *R.O.*, tomo XXVIII, n.º 82, mayo de 1930, pp. 131-136.

<sup>87</sup> VELA, F., «El suprarrealismo», *R.O.*, tomo VI, n.º 18, diciembre de 1924, pp. 428-434.

esencial<sup>88</sup>. Resulta interesante que mencione la metáfora porque Ortega denominó posteriormente a ésta también «suprarrealismo» en *La deshumanización del arte*. Si la metáfora es una de las estrategias del arte deshumanizado y el surrealismo hace un uso intensivo de la misma, se observa entonces que este *ismo* queda dentro de la órbita del arte nuevo en la revista. En esta faceta hay que mencionar a Vicente Aleixandre en un principio y sobre todo a Ramón Gómez de la Serna<sup>89</sup>. Ramón presenta el surrealismo como continuador de la línea de la literatura pura moderna por el empleo de la metáfora en su artículo *Las palabras y lo indecible*: «Lo indecible no es lo inconsciente, ni lo subconsciente, ni nada así, sino lo que está en esas landas de palabras que hemos dejado llenas de vegetación silvestre y más allá con sonrisas de salinas»<sup>90</sup>. En este texto, Ramón enlaza el surrealismo y su automatismo con los más grandes poetas de la poesía pura moderna antes de construir una formidable arquitectura de metáforas e imágenes para ilustrar sus ideas:

Mallarmé dijo de la poesía que es «la trasposición de la vida que va del hecho al ideal» y añadió: «un poema es un misterio del que el lector debe buscar la llave».

Paul Valéry agravó esos conceptos diciendo que «la poesía es una vacilación entre el sentido y el sonido».

Hasta el superrealismo no se acaba de aclarar lo que esas vaguedades significaban.

Bretón cree que una cosa se vuelve «preconsciente» gracias a la asociación con las representaciones verbales correspondientes, revelaciones instantáneas de las huellas verbales.

Este superrealismo que, según Eluard, «es lo nuevo maravilloso», ya fue aludido por Laforgue cuando refiriéndose a la poesía de Rimbaud «que quiso cambiar la vida en el pleno albedrío», dijo que era un «género sonámbulo».

Esa «natividad de lo inesperado» que también se ha llamado a la poesía, crea situaciones extraordinarias que jamás podrán existir en la verdad razonada, pero que debían aparecer en el poema para que tuviesen existencia en alguna parte.

Cuando comenzaron los nuevos estilos nació con ellos una legislación hermética y parecieron de exclusiva pertenencia de los surrealistas<sup>91</sup>.

## 7. LA HUMANIZACIÓN A TRAVÉS DEL ARTE

Para comprender por qué el arte deshumanizado presentado por Ortega y otros colaboradores buscaba la humanización de su público, hemos de referirnos al artículo «Sobre el punto de vista en las artes»<sup>92</sup> de Ortega y Gasset. El filósofo expone en él el tránsito de la representación de realidades a puras ideas mentales en la pintura occidental del s. XIV al s. XX. Para ello parte de diferenciar entre la visión próxima, en la cual existe la distinción entre figura y fondo, y la visión lejana, en

<sup>88</sup> *Ibidem*, p. 431.

<sup>89</sup> Recuérdese su ecuación: metáfora + humor = greguería.

<sup>90</sup> GÓMEZ DE LA SERNA, R., «Las palabras...», *op. cit.*, p. 66.

<sup>91</sup> *Ibidem*, pp. 70-71.

<sup>92</sup> ORTEGA Y GASSET, J., «Sobre el punto de vista en las artes», *R.O.*, tomo III, n.º 8, febrero de 1924, pp. 129-160.

la que todo es fondo porque se produce la unidad del campo visual<sup>93</sup>. Mientras la visión próxima es táctil y crea volumen y bultos, la lejana representa «meros entes cromáticos, sin resistencia, solidez ni convexidad»<sup>94</sup>. Por tanto, en ella se llega a la planitud, uno de los elementos definidores de la autonomía y la modernidad en el arte<sup>95</sup>. Ortega, que atribuye este logro al Impresionismo, traza la evolución de la visión próxima a la lejana desde Giotto hasta Picasso, quedando el punto medio en Velázquez.

Lo más interesante del análisis orteguiano es la conexión entre la nueva manera de pintar y las ideas. Según Ortega, la visión lejana está conectada con las ideas por el hecho de que ésta comienza en nuestro propio ojo y no en la lejanía de las cosas<sup>96</sup>. En Cézanne y el cubismo ya no se pintan las cosas, sino el ver mismo, las sensaciones e impresiones interiores del sujeto<sup>97</sup>. La geometrización resultante, que será una de las características de la deshumanización, es muy distinta de la de Giotto porque ahora ya no se quiere representar más fielmente las cosas, sino las ideas, las realidades subjetivas, lo irreal. Ahora el nexo con las cosas es sólo metafórico<sup>98</sup>.

Estas últimas ideas de Ortega nos conducen hacia la que parece ser la verdadera intención de la teorización del arte deshumanizado: la autonomía personal del individuo. Ortega finaliza su ensayo de 1924 con una analogía entre la evolución histórica que ha presentado de la pintura y la de la filosofía coetánea a la misma, donde cada vez más han surgido sistemas filosóficos tendentes hacia el subjetivismo: el racionalismo, el kantismo, el idealismo, la fenomenología de Husserl. Ortega infiere por tanto que la evolución en el arte moderno fue acompañada en el pensamiento por el subjetivismo, la autonomía personal y la individuación.

Ahora bien, hablar de individuación es hablar del aristocratismo orteguiano. Ya al menos desde *La España invertebrada* (1921), el problema de España se encuentra según Ortega en la carencia de una aristocracia ejemplar, y desde casi sus comienzos como escritor y articulista, el problema se iba a resolver a través de la europeización o modernización<sup>99</sup>. Este aristocratismo no estaba ligado a ninguna

<sup>93</sup> *Ibidem*, pp. 133-134.

<sup>94</sup> *Ibidem*, pp. 134-135. También Paszkiewicz defiende esta idea. *Vid.* PASZKIEWICZ, M., *op. cit.*, p. 305.

<sup>95</sup> «La pintura propende a hacerse plana, como lo es el lienzo en que se vierte. Se llega, pues, a la eliminación de toda resonancia táctil y corpórea». *Vid.* ORTEGA Y GASSET, J., «Sobre el...», *op. cit.*, pp. 151-152.

<sup>96</sup> *Ibidem*, pp. 137-138.

<sup>97</sup> *Ídem*.

<sup>98</sup> *Ibidem*, pp. 153-156. Opiniones cercanas fueron expresadas por Antonio Marichalar: «[el arte nuevo] se interna, cada vez más, hacia las desolladas regiones que, en términos platónicos, llamaríamos de la belleza seca». *Vid.* MARICHALAR, A., «Girola», *op. cit.*, p. 341.

<sup>99</sup> Algunos colaboradores de la revista coinciden con él: «Tal vez para la España de hoy día sea el eterno español Unamuno una rémora y, en cambio, el europeo Ortega el camino más próximo para la salvación, porque es cierto que España tiene que modernizarse primeramente, adaptándose, por su parte, al estado ecuménico en formación». *Vid.* KEYSERLING, H., «España y Europa», *R.O.*, tomo XII, n.º 35, mayo de 1926, p. 143.

política en particular<sup>100</sup>. De hecho, la *Revista de Occidente* nació con una clara vocación apolítica, indicada por Ortega en los propósitos de la misma<sup>101</sup>. A pesar de ello, la propuesta aristocrática orteguiana tenía un cierto sabor antidemocrático, que también está presente en las páginas de *La deshumanización del arte*<sup>102</sup>, pero claramente liberal. El Liberalismo fue la tendencia política que Ortega defendió a lo largo de la mayor parte de su vida pública<sup>103</sup>. La autonomía del sujeto necesita de la libertad personal que es una de las características definidoras del Liberalismo. Sin embargo, el aristócrata no es el burgués de la clase alta, sino que puede pertenecer a cualquier clase social con tal de que alcance la individuación, esto es, con tal de que no se conforme con el papel que le atribuye la sociedad y logre la autonomía personal. Varios artículos publicados en la revista van a hacerse eco de esta problemática no unida al arte<sup>104</sup>. Esto conducirá en último término a la publicación en 1930 por parte de la revista del libro *La rebelión de las masas*, en el que Ortega hace extensivo el mismo razonamiento a todo el mundo occidental para comprender la crisis cultural del período de entreguerras.

En materias estéticas, el aristócrata orteguiano acepta un arte difícil e intelectual por una necesidad de diferenciación<sup>105</sup>. La consecuencia es un arte geométrico y pulcro de elementos sentimentales humanos, pero con un objetivo humanista<sup>106</sup>:

<sup>100</sup> «El sentido de aristocracia no tiene nunca el sentido de clase social, sino una connotación de calidad personal, que varía conforme varía su idea de la vida». Cf. MORÓN ARROYO, C., *El sistema de Ortega y Gasset*, Madrid, Ediciones Alcalá, 1968, p. 291. También *vid.* CEREZO GALÁN, P., *La voluntad de aventura*, Barcelona, Ariel, 1984, pp. 134-190 y 339-375. Por su parte, Nelson Orringer demostró que el aristocratismo orteguiano procedía del filósofo alemán Johannes Maria Verweyen. Cf. ORRINGER, N., *Ortega y sus fuentes germánicas*, Madrid, Gredos, 1979, pp. 265-291.

<sup>101</sup> Cf. «Propósitos», *R.O.*, tomo I, n.º 1, julio de 1923, p. 2. Evelyne López Campillo lo atribuye a que la Dictadura de Primo de Rivera alejó a los intelectuales de la política; lo cual por otra parte propició el abandono de la revista de numerosos colaboradores hacia el final de la Dictadura y el advenimiento de la República para buscar publicaciones en las que poder expresarse en términos políticos. Cf. LÓPEZ CAMPILLO, E., *op. cit.*, pp. 57-59 y 75-76.

<sup>102</sup> «Bajo toda la vida contemporánea late una injusticia profunda e irritante: el falso supuesto de la igualdad real entre los hombres». Cf. ORTEGA Y GASSET, J., «La deshumanización...», *op. cit.*, p. 51.

<sup>103</sup> El profesor Pedro Cerezo Galán ha investigado el Liberalismo en el pensamiento orteguiano en numerosos lugares, más recientemente en: CEREZO GALÁN, P., *Ortega y la razón práctica*, Madrid, Editorial Biblioteca Nueva y Fundación José Ortega y Gasset-Gregorio Marañón, 2011, pp. 271-382.

<sup>104</sup> ORTEGA Y GASSET, J., «Parerga», *R.O.*, tomo VI, n.º 18, diciembre de 1924, pp. 343-352; ROBERT CURTIUS, E., «Restauración de la razón», *R.O.*, tomo XVII, n.º 51, septiembre de 1927, pp. 258-267; SCHELER, M., «El héroe», *R.O.*, tomo XL, n.º 120, junio de 1933, pp. 241-256.

<sup>105</sup> «El arte joven contribuye también a que los “mejores” se conozcan y reconozcan entre el gris de la muchedumbre y aprendan su misión, que consiste en ser pocos y tener que combatir contra los muchos». Cf. ORTEGA Y GASSET, «La deshumanización...», *op. cit.*, p. 51. Por otra parte, Jorge Urrutia observa que el director de cine francés Jean Epstein había escrito anteriormente acerca del aristocratismo en el arte, aunque otros muchos autores como Baudelaire o Juan Ramón Jiménez también lo habían hecho. *Vid.* URRUTIA, J., «Vitalidad de la deshumanización del arte», *R.O.*, n.º 300, mayo de 2006, pp. 8-9.

<sup>106</sup> Cf. SILVER, P. W., «On Misreading Ortega: *The Dehumanization of Art*», *Point of Contact/Punto de contacto*, n.º 4, julio de 1977, pp. 59-64; MORÓN ARROYO, C., «Ortega: la deshumaniza-

que el ser humano llegue a ser persona a diferencia de la «masa». Ortega atribuyó a la masa un arte realista en el cual el buen burgués (después *hombre-masa*) podía disfrutar de sí mismo, esto es, de los dramas y sentimientos humanos. Pero ante el arte nuevo, que se ha deshumanizado, el buen burgués «cocea». La voluntad de estilo ha convertido el arte en un fenómeno impopular, incluso antipopular. En cambio, el aristócrata ha comprendido que el goce del nuevo arte es exclusivamente *estético*, no *humano*. Serán numerosos los colaboradores que se hagan eco de estas ideas de Ortega. Por ejemplo, el escritor Antonio Marichalar comenta lo siguiente:

Cierto que el Arte moderno es un Arte deshumanizado, pero tal Arte no deshumaniza a su público, porque da a la estética lo que es de ella. En cambio, ese otro Arte tradicional, que pudiéramos llamar humanitario, porque vulnera la parte más humana de nuestra sensibilidad, ese Arte confuso, sí, tiende a disminuirnos.

El Arte y la vida tienen sendos cotos, respectivos linderos, y el que pretende traspasarlos, saltando ese cerco vedado, sufre el castigo de permanecer adherido al objeto mismo que intentó poseer.

El Arte realista no sólo desplaza a su contemplador, sino que le desvirtúa en su esencia misma, desintegrándole hasta trocarle en un ser fantasmal<sup>107</sup>.

García Laborda en el artículo citado más arriba considera la posibilidad de que la diferenciación entre aristócratas y masas en el gusto artístico en Ortega proceda de los escritos de Adolfo Salazar. Éste presentó a los lectores de la revista una nueva distinción anglosajona entre lo calificado con los adjetivos «highbrow» y «lowbrow», traducidos literalmente en «cejialtos» y «cejibajos»<sup>108</sup>. Los primeros son quienes han adquirido una cultura elevada y los segundos una mediocre o media. Por supuesto, lo «highbrow» es todo aquello que necesita aprendizaje para ser gustado, pues, como Ortega decía, el arte nuevo es muy difícil y requiere esfuerzo. El arte moderno resulta ser por ello muy «highbrow»<sup>109</sup>. Asimismo, Salazar se refiere a la intolerancia de la masa, *rebelión* en la terminología orteguiana, que expone en el desprecio de ésta por el escultor británico Jacob Epstein<sup>110</sup>.

Por su parte, Antonio Espina expone una distinción similar al hablar del teatro nuevo, en el que menciona a Pirandello, el único autor teatral que aparece en las páginas de *La deshumanización del arte*. Espina descarta la existencia de una minoría en España que pueda apreciar este tipo de teatro, lo cual a su vez explicaría la ausencia de autores teatrales de avanzada en España:

ción del arte», *Studies in Honor of Summer M. Greenfield*, Lincoln (Nebraska), Society of Spanish and Spanish-American Studies, 1985, p. 165; MOLINUEVO, J. L., «La deshumanización del arte en clave de futuro pasado», *R.O.*, n.º 168, mayo de 1995, p. 45.

<sup>107</sup> MARICHALAR, A., «Girola», *op. cit.*, pp. 335-337.

<sup>108</sup> SALAZAR, A., «Una nueva división del mundo: “cejialtos” y “cejibajos” y la “Rima” de Epstein», *R.O.*, tomo X, n.º 28, octubre de 1925, pp. 107-112.

<sup>109</sup> «No digamos de todo lo moderno: lo que opina de Debussy y de Manet, o de Ravel y de Cézanne, o de Strawinsky y de Picasso». Cf. *ibidem*, p. 109.

<sup>110</sup> *Ibidem*, p. 110.

No existen, pues, más que dos clases de público decisivo. El general y extenso del instinto, y el particular y reducido de la inteligencia. La minoría culta y las mayorías subcultas, que son mucho peor que las incultas del todo—«sanas»—. En todas partes se observa el tiraje plebeyo de las multitudes. El teatro, sometido a su influencia, se avillana. Los escritores aumentan la producción de baja calidad y los cómicos se entregan al efectismo ramplón, porque se aplaude y gusta<sup>111</sup>.

Incluso estas ideas alcanzaron un arte tan popular como el cine. Vela llega a decir que «Charlot es el mejor remedio contra la inercia de la masa que rebulle en el cine oscuro»<sup>112</sup>. Francisco Ayala, excluyendo en principio el cine pero reconociendo después los propios medios deshumanizadores del mismo, afirma de las artes nuevas que:

Emplean una clave que no ya las sustrae a la comprensión fácil de la masa, sino que la confunde e irrita al atribuir un sentido insólito a los valores usuales, haciendo florecer en el repetido engaño la rabia espumeante de la fiera<sup>113</sup>.

## 8. CONCLUSIÓN

Uno de los primeros desarrollos del concepto de autonomía del arte en el pensamiento español tuvo lugar entre los años de 1924 a 1929 en la *Revista de Occidente*. Después será prácticamente olvidado, no volviendo a recurrir ni en el propio Ortega ni en la larga lista de colaboradores mencionados en este artículo hasta el momento, con algunas excepciones como las de Guillermo de Torre o Ramón Gómez de la Serna. Durante la República, coincidirá el citado abandono de la revista por parte de intelectuales comprometidos políticamente con un gran desinterés por los temas estéticos. La autonomía del arte, que el Liberalismo orteguiano se había apropiado, simplemente se demostró inadecuada para la progresiva radicalización política (y artística) hacia el Estado total, ya sea de izquierdas o de derechas. El propio Ortega renuncia a su escaño de diputado a fines de 1931 para no volver a participar en política jamás.

Sin embargo, Ortega y Gasset y los colaboradores de la *Revista de Occidente* articularon un programa de humanización a través de la autonomía de todas las artes, incluyendo la moda y la arquitectura<sup>114</sup>, durante la década anterior. Este programa no fue completamente homogéneo, pues la revista no fue exclusivamente

<sup>111</sup> ESPINA, A., «Las dramáticas del momento», *R.O.*, tomo X, n.º 30, diciembre de 1925, p. 327.

<sup>112</sup> VELA, F., «Charlot», *op. cit.*, p. 234.

<sup>113</sup> AYALA, F., «Indagación del...», *op. cit.*, p. 35.

<sup>114</sup> CORPUS BARGA, «Venus novísima. Ilustraciones de la desnaturalización del arte», *R.O.*, tomo III, n.º 9, marzo de 1924, pp. 332-339; LE CORBUSIER, «Arquitectura de época maquinista», *R.O.*, tomo XX, n.º 59, mayo de 1928, pp. 157-193; MUMFORD, L., *op. cit.*; ESPINA, A., «Arquitectura adrede», *R.O.*, tomo L, n.º 150, diciembre de 1935, pp. 308-317. También se publicó un relato humorístico de Ramón Gómez de la Serna. *Vid.* GÓMEZ DE LA SERNA, R., «La Casa Triangular (Novela)», *R.O.*, tomo X, n.º 28, octubre de 1925, pp. 56-70.

la revista de Ortega<sup>115</sup>, pero en él participaron un gran número de autores que pudieron expresar libremente sus puntos de vista. Todos ellos contribuyeron a la reflexión en torno a la Modernidad en el ámbito no sólo de las artes y la estética, sino también de la cultura en relación con la sociedad y la política. En un momento en que estaba en juego el futuro de España con respecto a Europa, supieron tomar partido por un nuevo tipo de arte autónomo para un nuevo ser humano que también lo fuera.

<sup>115</sup> Vid. LÓPEZ CAMPILLO, E., *op. cit.*, p. 251.