

La flecha en el Blanco: José Ortega y Gass y la deshumanización del Arte

Autor:
Patricia M. Artundo

Revista:
Estudios e investigaciones

1996, 1, 73-100



Artículo

**LA FLECHA EN EL BLANCO: JOSE ORTEGA Y GASSET
Y LA DESHUMANIZACION DEL ARTE**

PATRICIA MARÍA ARTUNDO

Durante los años veinte es posible verificar la influencia del pensador español sobre la nueva generación argentina a través de diversos escritos, entre ellos *La deshumanización del arte*. El presente trabajo busca aclarar en qué niveles se operó esta influencia y determinar cuál fue su alcance; para ello, partimos del estudio de las revistas literarias -*Inicial. Revista de la nueva generación, Proa* (2ª época), *Martin Fierro. Periódico quincenal de arte y crítica libre* y *Nosotros*- y de la literatura artística del periodo.

**THE ARROW ON THE BULL'S EYE:
JOSE ORTEGA Y GASSET
AND LA DESHUMANIZACIÓN DEL ARTE**

During the twenties it is possible to verify the influence of the Spanish thinker over the new argentine generation through different writings, between them *La deshumanización del arte*. This study tries to clarify in what labels this influence was operated and to determinate its actual dimension; for that, we start from the study of the literary magazines -*Inicial. Revista de la nueva generación, Proa* (2ª época), *Martin Fierro. Periódico de arte y crítica libre* y *Nosotros*- and the artistic literature of the period.

LA FLECHA EN EL BLANCO: JOSE ORTEGA Y GASSET Y LA DESHUMANIZACION DEL ARTE

PATRICIA M. ARTUNDO

Hombre verdaderamente original es quien [...] mete bien hondo la mirada y la mano en aquellos problemas cordiales y eternos y los saca un momento a la mirada de las gentes.¹

Ya iniciada la década del '20, José Ortega y Gasset (1883-1955) se revela no sólo como un "espectador" que a la distancia busca comprender a los pueblos americanos, sino que a partir del diálogo entablado con los jóvenes argentinos, provoca reflexiones y genera inquietudes que tendrán una fuerte repercusión en nuestro campo intelectual.

En varias oportunidades nos hemos referido² a la influencia que ejerció su pensamiento sobre la "nueva generación" argentina a través de escritos como *El tema de nuestro tiempo* (1923), "Generación contra generación" y "El deber de la nueva generación argentina", los dos últimos publicados durante 1924 por *La Nación*.³ Queremos ahora retomar en parte esa línea de trabajo, pero haciendo hincapié en otros aspectos de la relación enunciada.

Previamente recordemos que la aparición en 1923 de la denominada "nueva generación" -que tuvo uno de sus antecedentes en la publicación de *Prisma. Revista Mural* y *Proa. Revista de Renovación Literaria*- estuvo estrechamente ligada a la necesidad de los más jóvenes de diferenciarse y tomar distancia de aquella otra generación, la de *Nosotros*.

El discurso orteguiano, puesto de manifiesto en los escritos mencionados parecía explicar con una inusual claridad, las causas que motivaban esa fractura entre ambas generaciones:

Ha habido generaciones que sintieron una suficiente homogeneidad entre lo recibido y lo propio. Entonces se vive en *épocas acumulativas*. Otras veces han sentido una profunda heterogeneidad entre ambos elementos, y sobrevinieron *épocas eliminatorias y polémicas*, generaciones de combate. En las primeras, los nuevos jóvenes se supeditan a ellos; en la política, en la ciencia, en las artes siguen dirigiendo los ancianos. Son tiempos de viejos. En las segundas, como no se trata de conservar y acumular, sino de arrumbar y sustituir, los viejos quedan barridos por los mozos. Son tiempos de jóvenes, edades de iniciación y beligerancia constructiva.⁴

En su artículo "Generación contra Generación", Ortega y Gasset insistía sobre estos conceptos, pero aclaraba:

Hay épocas, como la actual, en que esa continuidad se rompe. De pronto nace una generación tan divergente de las anteriores que toda inteligencia entre ellas se hace imposible. *Las viejas ideas, los valores establecidos son crudamente negados y aún no han sido elaborados los nuevos dogmas.*⁵ [énfasis agregado]

El desarrollo de este último punto sería el que permitiría a algunos de los integrantes de la "vieja generación" hacer uso de los dichos del español como medio de contraponer a los jóvenes -en este primer momento, aquellos reunidos alrededor de *Inicial*- una opinión reputada: "Definiciones exactas no tiene aún la Nueva Generación. Estamos, pues, en hora de indecisiones. Faltando la definición precisa, falta la posibilidad de juzgar, de distribuir, de experimentar".⁶

No obstante, de los escritos de Ortega y Gasset se desprende que él se encontraba espiritualmente más cerca de los jóvenes y que sus observaciones y, en algunos casos reservas, tenían por objeto evitar que la fuerza que les reconocía se anulara en la pura negación. Esta sería la postura que expresaría en la "Carta a un joven argentino que estudia filosofía", publicada en *La Nación* y recogida luego en el tomo IV de *El Espectador*:

La amistad, cada vez más sólida, entre algunos grupos de la mocedad argentina y mi obra me obliga a huir con premeditación de halagar a aquella y me impone cierta escrupulosa veracidad.

La impresión que una generación nueva produce sólo es por completo favorable cuando suscita estas dos cosas: esperanza

y confianza. Es imposible hacer nada importante en el mundo si no se reúne esta pareja de calidades: fuerza y disciplina. La nueva generación goza de una espléndida dosis de fuerza vital, condición primera de toda empresa histórica; por eso espero de ella, pero a la vez sospecho que carece por completo de disciplina interna, sin la cual la fuerza se desagrega y volatiliza; por eso desconfío de ella. No basta curiosidad para ir hacia las cosas; hace falta rigor mental para hacerse dueño de ellas.⁷

Sin embargo, su pensamiento repercutía de tal modo en los integrantes de la “nueva generación” que a mediados de 1925 los propósitos enunciados en “Las flechas del carcax”, nota editorial de *Sagitario. Revista de Humanidades* (La Plata), eran planteados en los mismos términos que lo había hecho la juventud alineada en *Proa* (2a época)⁸ el año anterior, a la vez que parecía hacerse eco de las observaciones orteguianas:

[...] hay quienes saben hablar a la nueva generación del continente. [...] José Ortega y Gasset, sorprendió la verdad que traía el efebo cuando aún era un secreto de su corazón y le arrebató la palabra de los labios. Hace años, en “El tema de nuestro tiempo”, planteaba el problema de las generaciones con admirable precisión, insistiendo sobre él en posteriores estudios.

[...] Como ejecutores de un designio histórico e intérpretes de la realidad social, hemos impuesto una divergencia y trazado un límite. Pero ni la divergencia se concreta mientras no se oponga una idea a otra idea ni es posible marcar límites en el vacío. La clausura de una edad se justifica con la inauguración de otra, llegada para continuar la sucesión de momentos que forman el ciclo evolutivo en la vida de los pueblos. Si la adolescencia llegase para negar al niño sin anunciar al hombre, la crisis sería de aniquilamiento y no de transformación.⁹

Ahora bien, la respuesta a preguntas tales como a sobre qué bases se construyó aquella amistad reconocida por Ortega y Gasset, cuáles fueron los aspectos de su obra que merecieron la atención de la juventud y cómo se manifestó en nuestro campo artístico-literario esa recepción, nos llevan a proponer al año 1924 como el momento más importante de una relación que se encauzaría, a partir de entonces, por distintas vías.

En 1925, Fernando Márquez Miranda resumía para los lectores de *Proa* dos aspectos fundamentales de la personalidad del pensador. Por un lado, el ser "El más europeo de los españoles"¹⁰, propiciador de un cosmopolitismo intelectual que si con posterioridad -y en relación a la cultura española anterior al estallido de la Guerra Civil- sería duramente objetado¹¹, sin embargo, a mediados de la década del veinte era valorado en cuanto lo que significaba como apertura a las nuevas ideas.

Por otra parte, lo que Márquez Miranda destacaba era esa curiosidad que lo caracterizaba y lo llevaba a ocuparse de los más variados temas: "No importa que el descubrimiento parezca secundario y el estudio baladí. El sabe darles, con la gracia de su estilo, tan a menudo exquisito, una como suerte de universalidad"¹².

El tono directo y sugerente, muchas veces polémico, atrapaba a unos y a otros, generando reacciones diversas: su discurso brillante e ingenioso y el alejamiento de toda retórica para el tratamiento de temas vitales al hombre del siglo XX, como así también su exigencia de salvar la fractura existente entre "cultura y vida" (expresada magistralmente en *El tema de nuestro tiempo*), contribuían a incrementar el interés de parte de sus interlocutores. No sólo cada uno de sus escritos mereció comentarios en Buenos Aires, sino que toda la actividad que Ortega y Gasset desplegaba contemporáneamente en España, repercutía en nuestro país.

En este contexto el español publicó en 1924 en *El Sol* de Madrid -los días 1º, 6 y 13 de enero y 1º de febrero- la primera parte de lo que en 1925 se conocería como *La deshumanización del arte*. A partir de la impopularidad del arte nuevo, buscaba responder a interrogantes tales como "la condición misma del arte y de la actividad artística, la naturaleza de la imagen artística, la índole de ese conocimiento"¹³, según lo estima Valeriano Bozal en su análisis de este ensayo.

Pero ¿en qué medida esos adelantos publicados en el folletón madrileño fueron conocidos en Buenos Aires, qué tipos de respuestas provocaron de parte de los distintos sectores que integraban la nueva generación argentina y en qué sentido fueron interpretados?

Como veremos más adelante, existen testimonios suficientes que prueban que casi simultáneamente a su publicación en España, los escritos referidos fueron conocidos aquí. Tal vez Guillermo de Torre (quien ya en agosto de 1924 hacía mención a ellos y que en sus *Literaturas europeas de vanguardia*, publicadas a comienzos de 1925, se detenía explícitamente en esos "ensayos"¹⁴) haya actuado como intermediario, dadas sus relaciones con toda esa juventud que llevaría adelante nuestra renovación artístico-literaria.

Pero su acceso a nuestro país debe haber sido asegurado por uno de los dos argentinos que en el momento de su publicación en *El Sol* se encontraban en Madrid: Jorge L. Borges y Alfredo Brandán Caraffa.

Este último había partido el 27 de diciembre de 1923 hacia el Viejo Continente¹⁵, con el objeto de vincular a *Inicial. Revista de la nueva generación* con los centros de la renovación intelectual europea, en una "misión" semejante a la que se le asignaría en 1924 a Oliverio Gironde.

En Madrid, el escritor cordobés había conocido -por intermedio de Borges- a Rafael Cansinos Assens y a Ramón Gómez de la Serna, pero también se había encontrado con José Ortega y Gasset y es probable que en ese momento se hiciera eco de sus escritos y trajera su novedad a Buenos Aires.

Para el argentino no se trataba, en el caso del autor de *Meditación del Quijote* (1914), de una revelación. Lo había escuchado por primera vez cuando sólo contaba con dieciocho años, en una de sus conferencias públicas dadas en nuestro país durante la segunda mitad de 1916.¹⁶

Ortega y Gasset había llegado a la Argentina en julio de ese año invitado por la Institución Cultural Española para dar un curso en la Cátedra de Cultura Española de la Universidad de Buenos Aires.

De este primer contacto con los argentinos nos interesa destacar la conferencia que diera el 15 de noviembre en el Teatro Odeón, a beneficio de la revista *Nosotros* y que según se consignara en una nota editorial, se tituló "La nueva sensibilidad":

Ortega y Gasset, cuyas conferencias universitarias fueron escuchadas por un público forzado a ser relativamente escaso, sólo una vez en esta ciudad, y en fiesta de estudiantes, había hablado desde un escenario. Solicitado por nosotros para que lo hiciera en nuestra fiesta, Ortega y Gasset accedió muy gentil y generosamente. Es inútil decir que el anuncio de su conferencia sobre "La nueva sensibilidad" despertó interés grandísimo. El éxito de sus clases en la Facultad de Filosofía, su reciente jira [sic] triunfal por las provincias, la lectura de sus obras aún por gentes no dadas a la meditación filosófica y su elocuencia sabida muy alta, llenaron el Odeón en la tarde del 15 del corriente, de un público deseoso de oírle.¹⁷

Aún cuando el título propuesto, de acuerdo con el manuscrito original¹⁸, fue otro -"El noventaismo" - aquél con el que fue recogido y la trascendencia posterior que adquirió, nos obligan a hacer algunas precisiones en torno a la disertación citada y a los posteriores desarrollos de algunas de las ideas allí expuestas que fueron también conocidos en nuestro país.

Ante un público variado Ortega y Gasset debió buscar un tema que fuese lo suficientemente atractivo y accesible para la gran mayoría de los presentes, incluyendo a las mujeres a las que, en un gesto que lo caracterizaría, se dirigió particularmente.

Cuáles eran las preocupaciones que un español (cuyo viaje había tenido por objeto conocer "en todos sus pormenores la labor intelectual argentina, el grado de influencia que aquí ejercen los distintos países europeos y las necesidades y aspiraciones intelectuales de este país".¹⁹) podía compartir con los argentinos, a quienes poco había tratado.

Para el joven filósofo existía una “dimensión común” que compartían tanto él como su auditorio, y esta no era otra que la temporal:

De esto, pues, creo que debo hablaros: el novecentismo. El 1900 no significa sólo una cifra que varía en el calendario, es una nueva sensibilidad en los corazones. Pocas veces habrá coincidido la aparición de la fecha secular con un cambio tan rápido y tan hondo en la manera de sentir.²⁰

Según Ortega y Gasset, este cambio estaba estrechamente ligado a un cambio en la “atención” en el hombre -su doctrina del perspectivismo- que le permitía percibir una nueva realidad:

Para que una nueva época comience ni siquiera es necesario que entren en nuestro campo visual nuevas realidades, no es menester que se descubra un mundo nuevo que se celaba entre las espumas de un mar, ni que las ciencias físicas inventen nuevos aparatos, ni que la industria y la economía cambien radicalmente.

[...] Pues bien, señores, para que un mundo nuevo, verdaderamente nuevo exista basta con que el corazón del hombre, breve nido de venas azules, se incline un poco a este lado o al otro del infinito horizonte de la vida. Basta con que modifique su perspectiva de preferencias y como en un caleidoscopio las mismas piezas reales formarán un orbe distinto.²¹

De alguna manera, el conferenciante relacionaba ambas dimensiones a otra: la *nueva generación novecentista*. Esto le servía para exponer su idea de las generaciones, que encontraría un eco tan favorable entre los argentinos a comienzos de la década siguiente: “Cada generación es el escenario de ese combate entre el pasado que se hereda y el porvenir que se crea. Y cuando la generación coincide con una crisis de la historia, el momento es gravísimo”.²²

Frente al pesimismo, escepticismo y utilitarismo del siglo XIX, la nueva sensibilidad exigía una nueva filosofía, “encenderse en fuertes ideales nobles”, “un imponerse a la vida”, en una dinamismo impetuoso.²³

Nueva época, nueva sensibilidad y nueva generación novecentistas constituían elementos insustituibles de una nueva realidad que requería además de un arte y de una vida nuevas.

Estas ideas que en “El novecentismo” eran tratadas de un modo general y sintético, serían abordadas en otros escritos. En *La deshumanización del arte* tomaría como punto de partida al arte nuevo entendiéndolo como expresión de una nueva sensibilidad estética, manifestación del cambio más significativo operado en la nueva época.

La “Impopularidad del arte nuevo” era el primero de los epígrafes de su ensayo y el nudo en torno al cual desarrollaría sus ideas. Previo a preguntarse sobre lo que consideraba su nota esencial, Ortega y Gasset empleaba a modo de excusa el libro de Jean-Marie Guyau, *El arte desde el punto de vista sociológico*, para reflexionar sobre el valor de una sociología del arte:

Al pronto le ocurriría a uno pensar que parejo tema es estéril. *Tomar el arte por el lado de sus efectos sociales se parece mucho a tomar el rábano por las hojas o a estudiar al hombre por su sombra.* Los efectos sociales del arte son, a primera vista, cosa tan extrínseca, tan remota a la esencia estética, que no se ve bien cómo, partiendo de ellos, se puede penetrar en la intimidad de los estilos.²⁴ [énfasis agregado]

Sin embargo, para el español era un hecho que para dar respuesta a una cuestión puramente estética -es decir, establecer la diferencia entre el arte nuevo y el vigente hasta entonces- era inevitable enfrentarse a un “fenómeno sociológico”.

Según Ortega y Gasset, la nota esencial del arte joven era su “impopularidad”, la que reconocía en el efecto que era capaz de producir en el seno de la sociedad al crear “dos grupos antagónicos, que separa y selecciona en el montón informe de la muchedumbre dos castas diferentes de hombres”.²⁵

Es decir una gran mayoría -la *masa*-, para la que el arte nuevo era inaccesible y, por tal motivo, reaccionaba negativamente ante él; opuesta a una *minoría*, constituida por hombres “egregios” que, por el contrario, estaba especialmente dotada para su comprensión.

Aquella teoría que había expuesto primero en *España Invertebrada* (1921) reaparecía aquí con la misma intención polémica: “Bajo toda la vida contemporánea late una injusticia profunda e irritante: el falso supuesto de la igualdad real entre los hombres”.²⁶

Era esta convicción la que a continuación lo llevaba a diferenciar lo que para cada uno de estos grupos significaba el goce estético. Para los primeros se trataba de *convivir* con aquello que era narrado en la obra de arte:

[la masa] llamará arte al conjunto de medios por los cuales les es proporcionado ese contacto con cosas humanas interesantes. De suerte que sólo tolerará las formas propiamente artísticas, las irrealidades, las fantasías, en la medida que no intercepten su percepción de las formas y peripecias humanas.²⁷

Por el contrario, la élite, adoptaba frente a la obra una actitud opuesta, la de *contemplación*, y de esta manera el contenido humano desaparecía y sólo se percibía la realidad del cuadro.

Aún cuando el español dudara sobre la posibilidad de la existencia de un arte puro -en un momento en que las experiencias en ese sentido ya se habían concretado- sin embargo, reconocía la tendencia hacia una purificación del arte que llevaría finalmente a la desaparición de esos contenidos extraestéticos. Esta "deshumanización" no sería otra entonces que la que condujera al reconocimiento de los elementos específicamente artísticos, los que sólo podrían ser percibidos por quienes estuvieran dotados de una particular sensibilidad estética: "Sería un arte para artistas, y no para la masa de los hombres".²⁸

Frente al agotamiento de las posibilidades del arte del ochocientos -Romanticismo y Realismo- la nueva sensibilidad estética, de cuya existencia Ortega y Gasset estaba absolutamente convencido²⁹, abría nuevas perspectivas que hacían a su propia esencia:

Si se analiza el nuevo estilo se hallan en él ciertas tendencias sumamente conexas entre sí. Tiende: 1º., a la deshumanización del arte; 2º., a evitar las formas vivas; 3º., a hacer que la obra de arte no sea, sino obra de arte; 4º., a considerar el arte como juego y nada más; 5º., a una esencial ironía; 6º., a eludir toda falsedad, y, por lo tanto a una escrupulosa realización. En fin, 7º., el arte, según los artistas jóvenes, es una cosa sin trascendencia alguna.³⁰

A pesar de que algunas de estas características, más que estar estrechamente ligadas entre sí constituían sólo una, en su enunciado Ortega y Gasset aportaba ciertas notas distintivas de la estética contemporánea y -como lo afirma Francisco Ayala- aprovechaba el equívoco que podía producir en los lectores la calificación de intrascendente, debido al empleo de un término que en su acepción corriente parecía aludir a una ausencia de valor. Por el contrario, éste le servía para insistir y remarcar lo ya afirmado: "que el valor estético es immanente a la obra de arte, que ésta se refiere sólo a sí misma".³¹

Independientemente de los aciertos y desaciertos que se puedan reconocer en los escritos que integran *La deshumanización del arte* y a las críticas que ha generado su oposición masa/minoría³², es evidente que lo que aparecía en ellos era también una neta definición de lo "nuevo":

La conciencia de una imagen de "lo viejo", de una cultura artística dominante redactada a través de Exposiciones Nacionales, Salones de Otoño, etc., es algo tan claro e indudable por la realidad de su presencia que el autor [Ortega

y Gasset] y su público pueden proceder a su utilización elíptica como contraste referencial para la definición del conjunto de lo "nuevo".³³

Esto que en el ámbito español Jaime Brihuega reconoce en el ensayo orteguiano es importante ya que lo que él trata de estudiar no es tanto su contenido estético-filosófico - extensamente comentado desde esas áreas del conocimiento- sino el medio en que estos escritos hicieron su aparición, cómo operaron en él y qué lugar ocupan en la historiografía del arte del siglo XX.

Dejando de lado esta última problemática, lo que a nosotros nos interesa responder -en relación al caso argentino- es a las otras dos cuestiones planteadas.

En este sentido, es necesario recordar que en lo concerniente a esa fractura entre lo "nuevo" y lo "viejo" -y aún cuando existieron signos previos de importancia tanto en las letras como en las artes- el año 1924 posee en nuestro país un valor casi paradigmático. La aparición del periódico *Martin Fierro* (2a época) y de *Proa* (2a época), el retorno de Emilio Pettoruti, Xul Solar y Norah Borges y un cambio de estrategias en el accionar de estos y otros artistas; la muestra del pintor plantense en Witcomb; las críticas de arte de Alberto Prebisch y los proyectos presentados junto con Ernesto Vautier en el Salón Nacional de Bellas Artes, o la fundación de Amigos del Arte, son algunos de los hechos que dejaron su impronta en ese año.

Por otra parte, si al mismo tiempo *La deshumanización del arte* fue considerada por algunos como un "libro europeo, con datos europeos, escrito para europeos"³⁴, es indudable que las reacciones que el arte nuevo provocaba en el público argentino a mediados de los años veinte, no estaba tan alejada de la recepción de que era objeto en el campo artístico español.

Cuando, en 1924, Atalaya afirmaba:

La exposición de Pettoruti, en el Salón Witcomb, ha tenido la rara virtud de promover los más variados comentarios, los más disparatados juicios, las más absurdas opiniones, los elogios más idiotas y los pareceres más obtusos e incomprensivos. El revuelo producido por esta muestra de "istas", *aseméjase a la pedrada arrojada a un árbol cargado de pajarracos de todas las especies y colores y cuya gritería se eleva ensordecedora.* [énfasis agregado]

También actuó sobre nuestro ambiente artístico como el reactivo que sobre una placa fotográfica revela el panorama desvanecido. El tonto fue infinitamente más tonto, el reaccionario incondicional defensor del academismo más momificado resultó ser partidario de una modernidad esté-

tica y finisecular que imperó y ya también caducó en Europa.³⁵

no parecía alejarse demasiado de esa visión tan polémica que Ortega y Gasset dejaba asentada en sus escritos:

Cuando a uno no le gusta una obra de arte, pero la ha comprendido, se siente superior a ella y no ha lugar a la irritación. Más cuando el disgusto que la obra causa nace de que no se la ha entendido, queda el hombre como humillado, con una oscura conciencia de su inferioridad que necesita comprender mediante la indignada afirmación de sí mismo frente a la obra.

El arte joven, con sólo presentarse, obliga al buen burgués a sentirse tal y como es: buen burgués, ente incapaz de sacramentos artísticos, ciego y sordo a toda belleza pura [...] *Dondequiera que las jóvenes musas se presentan la masa las cocea.*³⁶ [énfasis agregado]

Esta coincidencia es más llamativa aún, si consideramos la distancia ideológica entre quien en ese momento era colaborador del Suplemento de *La Protesta* y quien desde *El Sol* de Madrid afirmaba la existencia de un minoría o élite artística.

Las nuevas generaciones argentinas y *La deshumanización del arte*

Durante el año 1924 se produjeron en nuestro medio respuestas concretas a *La deshumanización del arte*. A veces no pasaron de la apropiación de la frase orteguiana ya citada -"Tomar el arte por el lado de sus efectos sociales..."- destinada a persistir en la memoria de argentinos y españoles.

Con diferente sentido fue empleada tanto por Roberto A. Ortelli, desde *Inicial*, para (des)calificar la obra de Emilio Pettoruti -"Hace greguerías, que es una de las tantas formas de tomar el rábano por las hojas"³⁷- como por Ricardo Güiraldes, desde *Proa*, al referirse al arte americano:

¿Por qué los artistas que han vivido en un ambiente, niegan que este pueda "estimarse" y van por traqueteados senderos, siguiendo a los que han triunfado en otros sitios? Muy simple. Toman el rábano por las hojas, el aspecto por la realidad, el

traje por el hombre (iba a decir la sartén por el mango, pero veo, que esto significa justo lo contrario).³⁸

Los escritores se valían de una frase que por la acertada imagen del absurdo que proporcionaba, se adecuaba a la intención de su discurso. Tanto Orтели como Güiraldes - aunque desde distintos sectores del campo intelectual y a pesar de la edad del segundo- eran integrantes de la “nueva generación”.

Resulta significativo que en ambos casos la apropiación de la frase orteguiana fuera realizada en fecha anterior a la publicación de *La deshumanización del arte* en forma de libro, el 29 de septiembre de 1925.³⁹

Ambas citas prueban que aún antes de la edición referida, los textos publicados en *El Sol* circulaban en nuestro país y que, además, ciertas características del tono empleado por el español los hacían atractivos más allá del valor intrínseco de su contenido.

No obstante estas aproximaciones primarias, durante el año 1924, otras voces se hicieron eco de sus escritos, citándolos expresamente o tomando los conceptos vertidos en ellos para acercarse a la obra de algún artista local.

En este contexto, no ha de extrañar que las respuestas provinieran de los integrantes de *Inicial*, publicación en la que primaron las cuestiones filosóficas sobre las literarias y que encontró en José Ortega y Gasset al adalid de la “nueva generación”. Esta revista no sólo siguió atentamente sus escritos sino que mantuvo un diálogo directo con él a través de un intercambio de cartas que no dejó de hacerse público.⁴⁰

Sin lugar a dudas, fue *El tema de nuestro tiempo* (que apareció en forma de libro en 1923, pero fue adelantado por *Nosotras* apenas publicado en *El Sol*⁴¹) el ensayo orteguiano que tuvo mayor eco entre los argentinos. En éste, el pensador no sólo desarrollaba ampliamente el concepto de generación y su valor histórico como expresión de la “sensibilidad vital” de una época, sino que en apartados como “Las valoraciones de la vida”, reclamaba:

Se trata de consagrar la vida, que hasta ahora era sólo un hecho nulo y como un azar del cosmos, haciendo de ella un principio y un derecho. Parecerá sorprendente apenas se repare en ello; mas es el caso que la vida ha elevado al rango de principio las más diversas entidades, pero no ha ensayado nunca hacer de sí mismo un principio. Se ha vivido para la religión, para la ciencia, para la moral, para la economía; hasta se ha vivido para servir al fantasma del arte o del placer; lo único que no se ha intentado es vivir deliberadamente para la vida.⁴²

Insistía también allí sobre el concepto de “nueva sensibilidad”, anunciado en su conferencia en el Teatro Odeón y aunque este seguía apareciendo en un contexto estrictamente filosófico, Ortega y Gasset no sólo encontraba en el arte nuevo su expresión más elocuente, sino que además desarrollaba sucintamente lo que constituiría poco después la materia esencial de *La deshumanización del arte*:

Tal vez el ejemplo que aclara mejor el módulo de la nueva sensibilidad se encuentra en el arte joven. Con una sorprendente coincidencia, la generación más reciente de todos los países occidentales produce un arte -música, pintura, poesía- que pone fuera de sí a los hombres de las generaciones anteriores. Aun las personas maduras más resueltas a emplear la mejor voluntad, no logran aceptar el arte nuevo por la sencilla razón de que no llegan a entenderlo. No es que les parezca mejor o peor; es que no les parece arte, y, consecuentemente, creen de buena fe que se trata de una farsa gigantesca que ha extendido sus retículas de connivencia por toda Europa y América.⁴³

Resulta esclarecedor considerar qué aspectos de su discurso merecieron la atención de los integrantes de esa generación nucleada alrededor de *Inicial*. En primer lugar, fue la idea de una nueva generación y el papel que le había cumplir a estos jóvenes como sus representantes. Y, en este sentido, los conceptos orteguianos que los “solicitaban” eran los expuestos por él en “Cultura y Vida”:

Por eso nos dice Ortega y Gasset: La nota esencial de la nueva sensibilidad es, precisamente, la decisión de no olvidar nunca y en ningún orden, que las funciones espirituales o de cultura son, también, y a la vez que eso, funciones biológicas. La cultura sólo pervive mientras sigue recibiendo constante flujo vital de los sujetos. Al través de la racionalidad hemos vuelto a descubrir la espontaneidad. La misión del tiempo nuevo es, precisamente, convertir la relación y mostrar que es la cultura, la razón, el arte, la ética quienes han de servir a la vida. No es tema digno de una generación que asiste a la crisis más radical de la historia moderna, hacer un ensayo opuesto a la tradición de ésta y ver qué pasa, si en lugar de decir: “la vida para la cultura”, decimos “la cultura para la vida?”⁴⁴

Sin embargo, y en líneas generales, esta “nueva generación” pasaba por alto sus reflexiones en torno al arte nuevo. Esto estaba ligado a la misma posición que adoptó *Inicial* en relación a los movimientos renovadores del arte que, lejos de manifestarse inequívocamente favorable a ellos, optó por una actitud ambivalente, entre la negación y la más rotunda aceptación.⁴⁵

Durante 1924 y desde sus páginas, Roberto Cugini (teórico y crítico de arte además de pintor) buscó definir aquello que caracterizaba su propio momento:

[...] el momento actual es una mezcla de espiritualismo y cerebralismo. De un lado los modernistas serios, de otra parte los que degeneran la función del realismo y llegan a la caricatura; más allá los “ultras”, que caen en el dogma del individualismo, por frío cálculo de originalidad. Estos últimos son los que Ortega y Gasset defiende en sus ensayos: “*La deshumanización del arte*”, con manera hábil y “para estar con la época”...⁴⁶

Cugini reconocía que “Desde los orígenes del modernismo hasta nuestros días, vamos viviendo dos épocas: el modernismo y el ultramodernismo”⁴⁷, y era en ésta última que ubicaba a los “ultras”. En este caso y a pesar del uso extensivo que se haría de este término⁴⁸, aquél aparecía ligado directamente a los escritos del español.

En ellos, Ortega y Gasset hablaba de “ultra-objetos”⁴⁹ para referirse a la tendencia a deshumanizar en el arte nuevo:

Con las cosas representadas en el cuadro nuevo es imposible la convivencia: al extirparles su aspecto de realidad vivida, el pintor ha cortado el puente y quemado las naves que podían transportarnos a nuestro mundo habitual. Nos deja encerrados en un universo abstruso, nos fuerza a tratar con objetos con los que no cabe tratar humanamente.⁵⁰

Y en una nota a pie de página, aclaraba que “El “ultraismo” es uno de los nombres más certeros que se han forjado para denominar la nueva sensibilidad”⁵¹; de este modo, identificaba ambos conceptos y esto ocurría poco antes de que en nuestro país, la frase *nueva sensibilidad* fuera empleada para individualizar y calificar a un grupo artístico-literario determinado.

Para quien como Cugini entendía que la obra de arte “debía ser la comunicación emotiva de representación natural, clara e inalterable” y cumplir además con una disciplina lógica que sustentara su función educativa⁵², los ensayos orteguianos deben haberle parecido carentes de sentido.

Poco tiempo después, en su libro *Diálogos Estéticos*, publicado en noviembre de 1924, Cugini insistiría en sus críticas contra los “ultramodernistas”, en un momento en que en nuestro campo artístico se había producido ya esa fractura a la que hemos aludido antes; y, al mismo tiempo, parecía dar una respuesta tácita a los escritos de Ortega y Gasset.⁵³

En setiembre de ese mismo año, al ocuparse Homero M. Guglielmini (a la sazón uno de los fundadores de *Inicial*) de la muestra de Fray Guillermo Butler en Amigos del Arte, ingresaron a su texto conceptos tales como el de *idea e irrealidad*, derivados de las teorías expuestas por Ortega y Gasset en los escritos publicados a comienzos de ese año en *El Sol*.

Si bien la definición de *irrealidad* sólo fue plenamente desarrollada en otros epígrafes de *La deshumanización del arte* que no fueron publicados hasta 1925, sin embargo, fue adelantada junto a la de *idea* en *El Sol* y en otro artículo -“Sobre el punto de vista en las artes”, publicado casi simultáneamente en la *Revista de Occidente*.

Uno de los aspectos más significativos de *La deshumanización del arte* es el cuestionamiento que allí hacia el español a la realidad exterior -que “acecha constantemente al artista”⁵⁴- cuestionamiento que participaba sin lugar a dudas del pensamiento de su época.

Para Ortega y Gasset existía una escala de realidades, dentro de la cual, la realidad vivida/humana era considerada por los hombres como “la realidad”; entre las diferentes realidades que para él integraban el mundo y opuesta a aquélla, se encontraban las *ideas* con las que era posible tratar de dos maneras distintas. Su empleo “humano” consistía en pensar las cosas a través de ellas; por el contrario, existía un empleo “inhumano” cuando “En vez de ser la idea instrumento con que pensamos un objeto, la hacemos a ella objeto y término de nuestro pensamiento”.⁵⁵

En el caso de la realidad vivida existe una identificación entre la idea y el objeto, es decir se cree que la realidad es lo que pensamos de ese objeto (que, sin embargo, no es plenamente contenido en la idea, sino que siempre la rebasa).

Esta distinción estaba ligada a su doctrina del perspectivismo ya que en el caso de esa realidad inhumana, lo que se producía en relación a su opuesto, era una inversión del punto de vista:

Si ahora, en vez de dejarnos ir en esta dirección del propósito, lo invertimos y, volviéndonos de espalda a la presunta realidad, tomamos las ideas según son -meros esquemas subjetivos- y las hacemos vivir como tales, con su perfil anguloso, enteco, pero transparente y puro -en suma, si nos proponemos deliberadamente realizar las ideas [estamos aquí en la explicación de su punto 6, en la caracterización del arte nuevo]-, habremos deshumanizado, desrealizado éstas. Porque ellas son, en efecto, irrealidad. Tomarlas como rea-

lidad es idealizar -falsificar ingenuamente. Hacerlas vivir en su irrealidad misma es, digámoslo así, realizar lo irreal en cuanto irreal.⁵⁶

Por otra parte, si en "Sobre el punto de vista en las artes", Ortega partía de una historia de los modos de mirar, y éstos oscilaban entre una visión próxima -Giotto- y una lejana -Cézanne-, al llegar a esta última retomaba el desarrollo de sus teorías referidas en este caso al punto de vista adoptado por el pintor. Ahora se producía un

nuevo desplazamiento del punto de vista [que] sólo era posible si, saltando detrás de la retina -sutil frontera entre lo externo y lo interno-, invertía por completo la pintura su función y, en vez de meternos dentro de lo que está fuera, se esforzaba por volcar sobre el lienzo lo que está dentro: los objetos ideales inventados.⁵⁷

Al afirmar Guglielmini que:

Es la pintura (como todo arte) un trabajoso proceso de superación de la realidad circundante, una lucha dramática contra la inminencia grosera de la naturalidad palpable y concreta. La jerarquía excelsa del artista estriba en esa su capacidad inmanente de sublimar en lirismo -es decir en *irrealidad*- la materia vulgar.

[...] Tiene el mundo exterior sus leyes ineluctables y sus ordinarias contingencias. Pero cuando ese mundo exterior se ha transvasado en lirismo y creación estética, es decir, se ha alojado en la idea, suprema residencia de la realidad, dislócanse sus leyes y subviértense sus contingencias.⁵⁸

aplicaba a la obra del fraile dominico la teoría expuesta pocos meses antes por el pensador español y, aun cuando ésta no era citada explícitamente, su derivación resulta evidente e implica uno de los primeros intentos realizados en nuestro país por adherir a esa estética que tendría su continuación en el mismo sentido en 1931, con el artículo de Michael Innes, "Defensa de la irrealidad".⁵⁹

Asimismo y de un modo que ponía al descubierto su internalización de las teorías orteguianas, Alfredo Brandán Caraffa -luego de separarse del grupo de *Inicial*, y desde la revista *Proa*⁶⁰- retomaba la diferenciación entre las dos actitudes que para Ortega definían la "frucción" estética, entre el "contemplar" y el "convivir":

Hay dos maneras de situarse ante las cosas. En forma contemplativa y en forma activa. El que contempla, inhibe los estados lúcidos de la personalidad (racional y afectivo) y se deja invadir por los fenómenos exteriores que simpatizan con su facultad de absorción. El segundo, por el contrario, pone en acción su medio consciente y de legislado que era pasa a transformarse en legislador del medio.⁶¹

Aún cuando el escritor se interesaba por cuestiones de índole psicológica, seguía exponiendo los conceptos de Ortega y, esta vez, lo citaba explícitamente:

Contemplamos cuando nos colocamos ante las cosas sin prejuicio alguno [...] Cada vez es más difícil esta actitud del espíritu para el hombre moderno [...] Solamente aquellos que, como dice Ortega y Gasset, han sido capaces de olvidar todo lo que aprendieron, pueden vivir un estado de alma ingenuo dentro de la complicada estructura de una sensibilidad moderna.⁶²

¿Qué era lo que le resultaba atractivo en el pensamiento del español? Creemos que era ese cuestionamiento de la *realidad* lo que atrapaba su interés. En su artículo sobre Norah Lange y Victoria Ocampo, afirmaba:

Copiar la realidad! Es posible acaso? Y el sujeto que copia? La única posición legitimamente filosófica que sobrevive a través de los sistemas es el subjetivismo. El arte es la superación de la realidad [...] Decir arte *realista* es tan absurdo como decir *realidad* artificial. Querer copiar la *realidad*, es declararse fuera del arte.⁶³

Pero Brandán Caraffa llegaba aún más lejos y concretaba una de las primeras respuestas al surrealismo que tuvieron lugar en nuestro país al afirmar en otro artículo poco posterior referido a Pedro Figari, que: "este estado en el que lo objetivo obedece a las leyes arbitrarias de lo subjetivo cuya realización perfecta es el sueño".⁶⁴ Si bien escapa a nuestro tema específico, es indudable que faltan estudios que nos aclaren el papel desempeñado por Ortega y Gasset en relación a este punto, ya que fue a través de la *Revista de Occidente*, que los argentinos tuvieron un primer acceso al *Manifeste du Surréalisme* de André Breton apenas conocido.⁶⁵

No obstante esos acercamientos, la repercusión del pensamiento del español quedó atenuada principalmente en el Manifiesto de *Martin Fierro*, redactado por

Oliverio Gironde y publicado en el número 4 del periódico homónimo, correspondiente al 15 de mayo de 1924:

“**MARTIN FIERRO**” siente la necesidad imprescindible de definirse y de llamar a cuantos sean capaces de percibir que nos hallamos en presencia de una **NUEVA** sensibilidad y de una *NUEVA comprensión, que, al ponernos de acuerdo con nosotros mismos, nos descubre panoramas insospechados* y nuevos medios y formas de expresión⁶⁶ [énfasis agregado]

Desde que Guillermo de Torre asentara en su artículo “Para la prehistoria ultraista de Borges”⁶⁷ que la frase “nueva sensibilidad” había sido tomada de la conferencia que diera Ortega y Gasset en el Odeón, la crítica literaria -desde Jorge Schwartz hasta Gloria Videla de Rivero⁶⁸- ha aceptado este presupuesto sin más.

Esto por dos motivos: primero, porque su filiación es innegable (especialmente si tenemos en cuenta la relación existente entre el cambio de “atención” orteguiano y la “NUEVA comprensión” de Gironde); y, segundo, porque Torre estuvo tan ligado a nuestro ambiente cultural, que no parecía necesario profundizar más en el tema.

Para Schwartz:

La expresión [nueva sensibilidad] difundida por Guillaume Apollinaire en “L'esprit nouveau et les poètes” (en *Les peintres cubistes*, 1913) tiene sus raíces a fines del siglo XIX: “El término tuvo dos precedentes significativos. En 1890 Havelock Ellis publicó un libro intitolado *The New Spirit*, que encara la nueva sensibilidad como reconciliación de la religión y la ciencia. El año siguiente F. Paulhan aplicó un análisis al *esprit nouveau* en un trabajo adecuadamente denominado *Le nouveau mysticisme*[“] (Shattuck, p.295). La denominación servirá posteriormente de título a la importante revista francesa de vanguardia *L'Esprit Nouveau* (1920-1925). El término fue traducido al español por Ortega y Gasset como “nueva sensibilidad”, en una conferencia hecha en Buenos Aires en 1916. Gironde retoma la expresión en 1925 [sic], para incluirla en el manifiesto “Martín Fierro”.⁶⁹

Si bien esto parece plausible, sin embargo no ha sido lo suficientemente probado en sus trabajos como para considerar esa derivación como definitiva⁷⁰, en particular, si recordamos que en esos años el pensamiento de Ortega y Gasset aparecía relacionado particularmente a la estética alemana. Por otra parte, aún cuando los puntos en común entre el autor de *Les Peintres Cubistes* y el español son innegables, consideramos merecen un estudio más profundo que el aquí propuesto.

En relación con Oliverio Gironde, creemos que no es casual que cuando Daniel Nelson se ocupe de analizar “Croquis en la arena”, que integra *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía* (1922), apele directamente al ensayo orteguiano como medio de aproximación a la poética del escritor argentino y para explicar la “fragmentación o “deshumanización” de la figura humana”⁷¹ que se produce en él.

Aún cuando estos puntos no son desarrollados por el investigador norteamericano, sin embargo, nos sugieren nexos que reafirman la presencia del español en nuestro campo artístico-literario, y acentúan una vez más ese cosmopolitismo intelectual que parece haber caracterizado los años veinte.

No obstante estas consideraciones, lo cierto es que en este trabajo, nuestra pregunta debiera ser otra: por qué Oliverio Gironde haría referencia directa a una conferencia que tuvo lugar ocho años antes, recogida sólo fragmentariamente en los periódicos de la época y que no fue “reconstruida” por Ortega para *Nosotros* aún cuando así lo prometió a sus redactores.⁷² A lo que deberíamos sumar que varios de los puntos desarrollados en ella fueron retomados en *El tema de nuestro tiempo*, un año antes del manifiesto y que -hasta donde sabemos- no merecieron respuesta alguna de quienes luego integrarían el grupo martinfierrista.

En realidad, la disertación orteguiana cobró la trascendencia que tuvo a partir de esa misma identificación que se operó entre “nueva sensibilidad” y “nueva generación” con posterioridad a la aparición del manifiesto citado.

Tanto es así que, próximo a volver al país en 1928, la redacción de *Nosotros* manifestó que:

A los once años de haber estado entre nosotros, donde dejó enseñanzas y estímulos que en seguida fueron recogidos, José Ortega y Gasset nos visita por segunda vez. Once años: un breve espacio o un abismo de tiempo, según como se los cuente. Aquel que en el año 1917 [sic], durante la gran guerra, nos hablaba de “la nueva sensibilidad”, en una conferencia en el Odeón, dada a beneficio de esta revista y por eso para nosotros inolvidable, pronunciando aquí por vez primera aquella fórmula que luego ha tenido tanta fortuna y ha hecho tanto camino [...]⁷³

A nuestro juicio, fueron los escritos publicados en *El Sol* los que actualizaron para el escritor argentino y sus compañeros los conceptos expuestos en la conferencia en el Teatro Odeón. ¿Cómo pudo llegar a conocerlos? Las respuestas son varias: ya sea por las mismas vías que hemos descrito al comienzo de nuestro trabajo o a través de su amistad con Ramón Gómez de la Serna, la que según Schwartz debe haberse iniciado durante el año 1923.⁷⁴ No olvidemos tampoco que en *Calcomanías* (1925) Gironde dedicaba a Ortega y Gasset su poema "Escorial" fechado en abril de 1923.

Recordemos además que apenas fundada la Asociación Amigos del Arte, se anunció que "algunos de sus miembros abrigan el propósito de ofrecer su tribuna a un eminente maestro español"⁷⁵ Si bien esta visita sólo se concretaría en 1928, sabemos por el mismo Gómez de la Serna que su arribo a nuestro país -tan esperado en 1925 por los martinfierristas- se frustró porque "iba a ir don José Ortega y Gasset que era el que me había animado al viaje y don José lo dejó para después y yo no me atreví a lanzarme solo a un mundo desconocido aunque lleno de amigos."⁷⁶

Como lo hemos dicho ya, a partir del manifiesto de *Martin Fierro*, la expresión "nueva sensibilidad", se convirtió en sinónimo de "nueva generación". En relación con esto, debemos siquiera mencionar que en el transcurso de la segunda mitad de la década, la "nueva generación" dejó paso a las "nuevas generaciones" argentinas y que hacia 1930 participaban de ellas figuras tan disímiles como Jorge L. Borges y Oliverio Gironde, Homero M. Gulielmini y Roberto A. Ortelli, Elías Castelnuevo, Alvaro Yunque y Roberto Mariani, entre otros.⁷⁷

Lo que estos escritores tenían en común era su oposición y negación de los valores sustentados por la generación anterior y, aunque este empleo extensivo de "nueva generación" no dejó de provocar confusiones, sin embargo contribuyó a cohesionar a los diferentes grupos.

Por otra parte y en lo referido a la identificación operada entre "nueva sensibilidad" y "nueva generación", podemos afirmar que no se operó inmediatamente después de la publicación del manifiesto. Su utilización parece haberse generalizado a mediados de 1925, es decir, cuando los martinfierristas buscaron consolidar su acción renovadora: "Oliverio Gironde, Evar Méndez, Sergio Piñero (h) y Alberto Prebisch, cabezas directoras, tratan de dar un nuevo impulso al periódico, regularizando su salida y estudiando los problemas que interesan a la juventud."⁷⁸

Para Cayetano Córdova Iturburu:

La fórmula -que tantos hechos justificaban- se consideró absurda y disparatada en tal medida que la expresión "nueva sensibilidad" se convirtió en una especie de leit-motiv de risueñas repercusiones. Para zaherirnos se nos calificó, a partir de entonces, de "neosensibles".⁷⁹

Pero si a comienzos de 1926 Roberto Giusti negaba la existencia de una "nueva sensibilidad" y calificaba como "monos"⁸⁰ a los creadores de metáforas, restringiendo al ámbito de las letras sus apreciaciones, era tal la comunidad de intereses entre los integrantes de esa "nueva generación" martinfierrista, que pronto la expresión negada se extendió al movimiento renovador de nuestras artes plásticas. Y esto porque desde el mismo movimiento se buscó sistemáticamente dar a conocer a sus integrantes (participaran o no directamente de él), se adoptó explícitamente a algunos artistas como a sus máximos representantes (tal el caso de Pedro Figari) y se promovió el conocimiento de las vanguardias europeas, además de ejercer una crítica tenaz contra el orden instituido como oficial en nuestro campo artístico.

No resulta extraño confirmar que, cuando en 1927 Atilio Chiappori se ocupara en su ensayo "Nuestro ambiente artístico y las modernas evoluciones técnicas (1907-1927)" de la situación del arte argentino, se refiriera a "La desorientación actual" y la planteara en términos de ironía:

Dos tendencias artísticas solicitan, actualmente, no solo a nuestro público, sino [sic] al de los países de más afinada cultura. *Las fórmulas ultraístas de un estado de sensibilidad epileptoide* y el gusto por las obras y objetos antiguos.⁸¹ [énfasis agregado]

Chiappori sólo podía admitir esta situación en los países europeos, donde:

es natural que según solicitudes de origen, de educación y de medio, pueda subsistir, al lado del hombre que siente y se emociona con la inspiración y calidad expresiva de la obra antigua, aquel otro que desvinculado de los imperativos raciales y tendido su espíritu por el influjo de dinamismo y de síntesis de los tiempos actuales, *vibre con las manifestaciones que se ha dado en denominar "de la nueva sensibilidad"*⁸² [énfasis agregado]

Finalmente se había producido esa unión: la aceptación del término "ultraísmo" como sinónimo de lo "nuevo" y su asimilación a una "nueva sensibilidad". En la cadena de identificaciones operadas entre nueva generación/nueva sensibilidad/arte nuevo/vanguardia, se sumaba el ultraísmo como paradigma de renovación. Los escritos orteguianos, en los que explícitamente se producía la asimilación del ultraísmo a la nueva sensibilidad, deben haber actuado para los argentinos como una confirmación más en ese sentido.

Al mismo tiempo existieron otras opiniones que, por el contrario, defendieron a la "nueva sensibilidad". Eduardo Eiriz Maglione en sus *Críticas: Pintura y Escultura* (1927), haciendo alusión a comentarios negativos como los de Chiappori, afirmaba: "Pero no digan los hombres de espíritu anquilosado que estas cosas son mareos del siglo, modas pasajeras, ocurrencias de la nueva sensibilidad."⁸³

Lo que resulta más llamativo es que líneas atrás había adoptado la estética orteguiana, incorporándola a su texto con un carácter programático:

El conservadorismo imperante rechaza toda innovación, y sólo aplaude lo objetivo.

El artista no debe ser esclavo de la realidad.

El artista no debe tener escrúpulos de apartarse de lo natural.

El artista debe superar la naturaleza.

La obra subjetiva reúne más valores que la objetiva.

[...] La pintura moderna se aparta de la realidad.

Tenemos entonces, -como dice Ortega y Gasset- la deshumanización del arte, o, más bien, circunscribiéndonos a nuestras ramas, la deshumanización de la pintura y escultura.

Y a qué llegamos? A la estilización. "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."⁸⁴

Pero lo que es aún más sorprendente es que en la selección de textos recogidos en sus *Críticas* y fechados entre 1925 y 1926, apenas es posible encontrar ecos del ensayo orteguiano. Se trata más de una declaración de principios que de una aplicación de los mismos.

A pesar de que en 1926 *Nosotros* publicó el artículo de Jaime Torres Bodet, "La deshumanización del arte" en el que, entre otras cosas, afirmaba "Los semanarios argentinos de última hora viven ya al margen de sus doctrinas"⁸⁵, y que para Emilia de Zuleta este constituye un signo de la "atmósfera de disintimiento alejada del entusiasmo del año mil novecientos dieciséis"⁸⁶, es indudable que el escrito del mejicano fue producido en otro contexto y que no basta para afirmar la existencia de un ambiente hostil al español previo a su llegada en 1928.

No obstante, lo que sí es cierto es que en esos años se afirmaba entre los argentinos una postura crítica con respecto a España. En ocasión de la publicitada polémica generada por el escrito de Guillermo de Torre, "Madrid, meridiano intelectual de Hispanoamérica", publicado a comienzos de 1927 en *La Gaceta Literaria* (Madrid)⁸⁷, se produjo la respuesta

inmediata de los argentinos en *Martin Fierro*. En esa oportunidad Roberto A. Ortelli, firmaba su carta como "Ortelli y Gasset" y Ricardo Molinari afirmaba que "es suficiente que ella [España] nos envíe algunos de sus literatos o filósofos destacados, para que al segundo día de encontrarse en cualquier ciudad latino-americana, se le haga toda clase de chistes."⁸⁸

Por otra parte y en el caso de los martinfierritas, también es cierto que fue la figura de Gómez de la Serna la que acaparó todas las atenciones, mientras que la de Ortega y Gasset, salvo en lo que hace a la "nueva sensibilidad" -y aunque esto sea importante- no pareció obtener mayores respuestas.

Luego del segundo viaje del español a nuestro país y a partir de la publicación de dos ensayos, *La Pampa... promesas y El hombre a la defensiva*⁸⁹, se produjo -ahora sí- la respuesta negativa de algunos sectores de la intelectualidad argentina. Esto no impidió que otras figuras asumiesen su defensa. Entre ellas, Victoria Ocampo con quien ya lo unía una larga amistad. Y aún cuando exceda los límites de nuestro trabajo, recordemos la importancia que tuvo el pensador en lo referido a la fundación de *Sur*, apenas iniciado el año 1931.

En relación a los cambios operados a fines de la década y en lo concerniente a la "nueva sensibilidad", es conveniente citar unas palabras de otro "espectador" no menos atento, el peruano José Carlos Mariátegui:

"Nueva generación"; "nuevo espíritu"; "nueva sensibilidad"; todos estos términos han envejecido. Lo mismo hay que decir de estos otros rótulos: "vanguardia", "izquierda", "renovación". Fueron nuevos y buenos en su hora. Nos hemos servido de ellos para establecer demarcaciones provisionales, porrazones contingentes de topografía y orientación. Hoy resultan ya demasiado genéricos y anfíbológicos. Bajo estos rótulos empiezan a pasar gruesos contrabandos. La nueva generación no será efectivamente nueva sino en la medida en que sepa ser, al fin, adulta, creadora.⁹⁰

En 1930 y en el momento en que una "novísima generación" estaba pronta a irrumpir en nuestro medio, en su ensayo sobre *La nueva poesía argentina*, Néstor Ibarra prefería el término ultraismo para referirse a la poesía del período 1921-1929 frente "a los más vagos, y más comprometedores por otra parte, de "nueva sensibilidad" o "vanguardismo".⁹¹

Si debiésemos evaluar aquí la influencia de José Ortega y Gasset, en nuestro medio y restringir nuestra atención -como lo hemos hecho- a *La deshumanización del arte*, resulta evidente que esta fue mucho menos importante de lo que cabría haber esperado, particularmente teniendo en cuenta su significación intrínseca.

La frase “nueva sensibilidad” se desprendió rápidamente de este ensayo y de su autor, y siguió un curso independiente. Las teorías orteguianas sólo fueron adoptadas por algunos jóvenes en un determinado momento y en tímidos intentos que, aunque promisorios, no tuvieron mayores desarrollos.

Por otra parte, en el momento en que a comienzos de la década siguiente pudo haberse realizado otra lectura de sus escritos, las condiciones culturales específicas de nuestro campo intelectual, se habían modificado profundamente, dando lugar a otro tipo de reflexiones en torno al arte. Serían otros los libros que entonces reclamarían la atención; entre ellos, *Realismo Mágico* de Franz Roh.

No obstante, si ampliamos nuestra “perspectiva” y consideramos todo lo que implicó la figura del pensador español durante los años veinte, obtendremos una respuesta diferente.

Para ello, basta recordar la aparición en España (julio de 1923) de la *Revista de Occidente*, la que permitió acceder a los argentinos no sólo al pensamiento de todo un sector de la intelectualidad de ese país, sino también a las letras y a la estética francesa. Breton, Cocteau, Jacob, Valery, Goll, Larbaud, Prevost, Soupault, Mallarmé, entre otros, ocuparon un espacio significativo en sus páginas.⁹²

Si a esto sumamos la traducción y publicación en la Biblioteca Ideas del Siglo XX, dirigida por el español, de *Los conceptos fundamentales en la historia del arte* de Heinrich Wölfflin (1924) y en la Biblioteca de la Revista de Occidente, *La esencia del estilo gótico* (1925) y *El arte egipcio* (1928) de Wilhem Worringer, por un lado; y, por otro, el ya mencionado *Realismo Mágico* (1927) de Franz Roh, habremos desplegado un amplio abanico de posibilidades para acceder al estudio de la influencia -directa o indirecta- ejercida por José Ortega y Gasset en nuestro país.

NOTAS

- ¹ Ortega y Gasset, José; “Una visita a Zuloaga”. *La Prensa*. Buenos Aires, 4 de febrero de 1912. En: *La dehumanización del arte y otros ensayos de estética*. Madrid. Revista de Occidente en Alianza Editorial, 1991, p. 142.
- ² Artundo, Patricia M., *Norah Borges: Obra Gráfica 1920-1930*. Buenos Aires. Fondo Nacional de las Artes, 1994, pp.55-56 y 61-64; “Sobre la fundación de la revista Proa (1924-1926)”. Buenos Aires, 1993 (Mecanografiado). Véase también: Pacheco, Marcelo y Patricia Artundo, “Generación: Un concepto para revisar”. *Las Jornadas de Sociología y Antropología del Arte: “Arte, Sociedad, Cultura e Identidad”*. Universidad de Buenos Aires. Facultad de Filosofía y Letras. Buenos Aires, 1993 (Mecanografiado).

-
- ³ **Ortega y Gasset, José.** *El tema de nuestro tiempo*. Madrid, 1923; en *El tema de nuestro tiempo - La rebelión de las masas*. México. Editorial Porrúa S.A., 1985. "El deber de la nueva generación argentina". *La Nación*. Buenos Aires, 6 de abril de 1924. "Generación contra generación". *La Nación*. Buenos Aires, 28 de julio de 1924.
- ⁴ **Ortega y Gasset, José.** *El tema de nuestro tiempo, op. cit.* (I. "La idea de las generaciones"), p.8.
- ⁵ **Ortega y Gasset, José.** "Generación contra generación", *op. cit.*
- ⁶ **García y Mellid, Antonio.** "Algunas notas sobre la nueva generación argentina". *Nosotros*. Buenos Aires, a. 18, v.47, n. 183, agosto de 1924, p. 499.
- ⁷ **Ortega y Gasset, José.** "Carta a un joven argentino que estudia filosofía". *La Nación*. Buenos Aires, 28 de diciembre de 1924, p. 3. Reproducida con posterioridad en el tomo IV de *El Espectador*, Madrid, 1925. Recogida en: *Meditación del pueblo joven y otros ensayos sobre América*. Madrid. Revista de Occidente en Alianza Editorial, 1981, p. 68.
- ⁸ **Nota de la Redacción.** "Proa". *Proa*. Buenos Aires, 2a. época, a. 1, n. 1, agosto de 1924. Acerca de las relaciones entre esta publicación y Ortega y Gasset, v. "Sobre la fundación de la revista Proa", *op. cit.*
- ⁹ **N. de la R.** "Las flechas del carcax". *Sagitario. Revista de Humanidades*. La Plata, a. 1, n. 1, mayo-junio 1925.
- ¹⁰ **Márquez Miranda, Fernando.** "Ortega y Gasset, rumbo a 'LAS ATLANTIDAS' ". *Proa*. Buenos Aires, 2a. época, a. 2, n. 9, abril 1925, p. 12.
- ¹¹ **Tuñón de Lara, Manuel.** *Medio siglo de cultura española (1885-1936)*. Madrid. Editorial Tecnos, 1984, p. 225 y ss.
- ¹² **Márquez Miranda, Fernando.** "Ortega y Gasset...", *op. cit.*, p.13.
- ¹³ **Cfr. Bozal, Valeriano.** "La lectura de "La deshumanización del arte", en su prólogo a Ortega y Gasset, José. *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*. Madrid. Espasa-Calpe, 1987 (Colección Austral 13), pp. 9-13.
- ¹⁴ **Torre, Guillermo de.** "Bengalas". *Tobogán*. Madrid, agosto de 1924. En: Brihuega, Jaime. *Manifiestos, proclamas, panfletos y textos doctrinales (Las vanguardias artísticas en España: 1910-1931)*. Madrid. Ediciones Cátedra, 1979, p. 110. y *Literaturas europeas de vanguardia*. Madrid. Rafael Caro Raggio, 1925.
- ¹⁵ **N. de la R.** "Brandán Caraffa". *Inicial*. Buenos Aires, a. 1, n. 3, dic. 1923, p. 80.
- ¹⁶ **Brandán Caraffa, Alfredo.** "Voces de Castilla. Ramón, R. Cansinos Assens y J. Ortega y Gasset". *Proa*. Buenos Aires, 2a. época, a. 1, n. 2, setiembre 1924.
- ¹⁷ **N. de la R.** "La fiesta de "Nosotros". *Nosotros*. Buenos Aires, a. 10, v. 24, n. 91, nov. 1916, p. 231.
- ¹⁸ **Ortega y Gasset, José.** "El novecentismo". Conferencia en el Teatro Odeón de Buenos Aires, 15 de noviembre de 1916. El texto, original del manuscrito preparatorio de la intervención, reproducido en: *Meditación del pueblo joven...*, *op. cit.* 11-24. Compárese con el texto recogido en *Anales de la Institución Cultural Española. Buenos Aires, 1947*

-
- (*Tomo Primero 1912-1920*), pp. 187-188.
- ¹⁹ **Anales de la Institución Cultural Española.** "El curso de Don José Ortega y Gasset". *op. cit.* p. 154.
- ²⁰ **Ortega y Gasset, José.** "El novecentismo", *op. cit.*, p.15.
- ²¹ **Ibidem**, p. 17.
- ²² **Ibidem**, p. 18.
- ²³ **Ibidem**, pp. 23-24.
- ²⁴ **Ortega y Gasset, José.** *La deshumanización del arte.* En *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética.* Madrid. Revista de Occidente en Alianza Editorial, 1991, p. 11.
- ²⁵ **Ibidem**, p. 13.
- ²⁶ **Ibidem**, p. 15.
- ²⁷ **Ibidem**, p. 16.
- ²⁸ **Ibidem**, p. 19.
- ²⁹ En *La deshumanización...*, Ortega y Gasset afirmaba: "Lo importante es que existe en el mundo el hecho indubitable de una nueva sensibilidad estética. Frente a la pluralidad de direcciones especiales y de obras individuales, esa sensibilidad representa lo genérico". *op. cit.* p. 26.
- ³⁰ **ibidem**, p. 20.
- ³¹ **Ayala, Francisco.** "El arte como objeto de consumo". *La Nación.* Buenos Aires. Sección 7, Cultura, domingo 30 de agosto de 1992, p. 6.
- ³² V. los trabajos ya citados de Valeriano Bozal y de Manuel Tuñón de Lara y de Eduardo Subirats, "El humanismo retórico y el ataque a la modernidad". En: *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, n. 403-405, enero-marzo 1984, pp. 209-216.
- ³³ **Brihuega, Jaime.** *Las vanguardias artísticas en España: 1909-1936.* Madrid. Ediciones Istmo, 1981, pp. 34-35
- ³⁴ **Torres Bodet, Jaime.** "La deshumanización del arte". *Nosotros.* Buenos Aires. a. 20, v. 52, marzo 1926, n. 202, p. 252.
- ³⁵ **Chiabra Acosta, Alfredo.** *Criticas de Arte Argentino: 1920-1932.* Buenos Aires. M. Gleizer Editor, 1934, p. 75.
- ³⁶ **Ortega y Gasset, José.** *La deshumanización del arte*, *op. cit.*, p. 14.
- ³⁷ **Ortelli, Roberto A.** "Arte novísimo". *Inicial.* Buenos Aires, a. 1, n. 7, diciembre 1924, p. 45.
- ³⁸ **Güiraldes, Ricardo,** "Manuel Rodríguez Lozano - Julio Castellanos". *Proa.* Buenos Aires, 2a época, a. 1, n. 11, junio 1925, p.57.
- ³⁹ La primera edición de *La deshumanización del arte* lleva fecha 29 de septiembre de 1925 e integraban el libro además del ensayo que le da su título, "Ideas sobre la novela" y "El arte en presente y en pretérito".
- ⁴⁰ **N. de la R.** "Revista de Occidente". *Inicial.* Buenos Aires, a. 1, n. 6, septiembre 1924, pp. 98-99.

-
- ⁴¹ "En *El Sol*, de Madrid, han aparecido, a fines de diciembre las siguientes páginas de una lección universitaria del eminente maestro Ortega y Gasset. No concluye con ellas. El final, llegado a nosotros cuando entraba en máquina esta revista, lo publicaremos en el número próximo". **N. de la R.** "El tema de nuestro tiempo". *Nosotros*. Buenos Aires, a. 17, v. 43, n. 165, pp. 251-258, feb. 1923 y n. 166, pp. 411-418, marzo 1923.
- ⁴² **Ortega y Gasset, José.** *El tema de nuestro tiempo*. op. cit. p. 28.
- ⁴³ *ibidem*, p. 37.
- ⁴⁴ **N. de la R.** "Un filósofo de la nueva generación". *Inicial*. Buenos Aires, a. 1, n. 3, diciembre 1923, p. 61.
- ⁴⁵ La actitud de los redactores y colaboradores de *Inicial* en relación a las vanguardias, ha sido tratada ya por nosotros con detenimiento en "Las artes plásticas y la conformación del campo artístico a través de INICIAL. Revista de la nueva generación". Buenos Aires, 1994 (Mecanografiado).
- ⁴⁶ **Cugini, Roberto.** "Pedro Zonza Briano". *Inicial*. Buenos Aires, a. 1, n. 5, abril 1924, p. 77.
- ⁴⁷ *Ibidem*, p. 77.
- ⁴⁸ Para el estudio del ingreso de este término a nuestra literatura artística, v. nuestro trabajo "La crítica artística y su discurso escrito: Las relaciones entre *Nosotros* y las "vanguardias" durante la década del veinte". En: *Rasgos de identidad en la plástica argentina - Premio a la Crítica de Arte Jorge Feinsilber 1993*. Buenos Aires. Grupo Editor Latinoamericano, 1994.
- ⁴⁹ **Ortega y Gasset, José.** *La deshumanización del arte*. op. cit. p. 27.
- ⁵⁰ *Ibidem*, p. 27.
- ⁵¹ *Ibidem*, p. 27.
- ⁵² **Cugini, Roberto.** "Ivan Mestrovic: Algunas consideraciones sobre las formas del arte actual". *Nosotros*, Buenos Aires, a. 22, v. 61, n. 230, julio 1928, p. 53.
- ⁵³ **Cugini, Roberto.** *Diálogos Estéticos*. Buenos Aires, 1924 [s/n]. No nos extendemos aquí sobre este punto pues ya lo hemos tratado en nuestro trabajo "Las artes plásticas y la conformación del campo artístico a través de INICIAL. Revista de la nueva generación".
- ⁵⁴ **Ortega y Gasset, José.** *La deshumanización del arte*. op. cit., p. 28.
- ⁵⁵ *Ibidem*, p. 28.
- ⁵⁶ *Ibidem*, p. 40.
- ⁵⁷ **Ortega y Gasset, José.** "Sobre el punto de vista en las artes". *Revista de Occidente*. Madrid, febrero de 1924. En: *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*. op. cit. p. 202.
- ⁵⁸ **Guglielmini, Homero M.** "Fray Guillermo Butler". *Inicial*. Buenos Aires, a. 1, n. 6, septiembre 1924, pp. 77-78.
- ⁵⁹ **Innes, Michael.** "Defensa de la irrealidad". *Nosotros*. Buenos Aires, a. 25, v. 72, n. 267, agosto 1931, pp. 396-401.

-
- ⁶⁰ Sobre las relaciones entre estas dos publicaciones y el papel activo de Brandán Caraffa en la fundación de *Proa* (2a época) véase nuestro artículo "Sobre la fundación de la revista *Proa*" *op. cit.*
- ⁶¹ Brandán Caraffa, Alfredo. "Voces de Castilla ...", *op. cit.*, p. 46.
- ⁶² *Ibidem.*, p. 48.
- ⁶³ Brandán Caraffa, Alfredo. "La calle de la tarde. De Francesca a Beatrice". *Proa*. Buenos Aires, 2a época, a. 1, n. 3, octubre 1924, p. 4.
- ⁶⁴ Brandán Caraffa, Alfredo. "Pedro Figari". *Proa*. Buenos Aires, 2a época, a. 2, n. 12, julio 1925, p. 48.
- ⁶⁵ Cfr. Vela, Fernando. "El Suprarrealismo". *Revista de Occidente*. Madrid, n. 12, 1924, pp. 432-434.
- ⁶⁶ Gironde, Oliverio. "Manifiesto de Martín Fierro". *Martín Fierro. Periódico quincenal de arte y crítica libre*. Buenos Aires, 2a época, a. 1, n. 4, 15 de mayo de 1924.
- ⁶⁷ Torre, Guillermo de. "Para la prehistoria ultraísta de Borges". *Cuadernos Hispanoamericanos*, n. 169, enero 1968.
- ⁶⁸ Schwartz, Jorge. *Vanguardia y Cosmopolitismo en la década del veinte*. Buenos Aires. Beatriz Viterbo Editora, 1993 (1a edición 1983) y *Las vanguardias latinoamericanas: Textos programáticos y críticos*. Madrid. Cátedra, 1991; Videla de Rivero, Gloria. *Direcciones del vanguardismo hispanoamericano. Estudios sobre poesía de vanguardia en la década del veinte*. Universidad Nacional de Cuyo. Facultad de Filosofía y Letras. Mendoza. República Argentina, 1990. 2 tomos.
- ⁶⁹ Schwartz, Jorge. *Vanguardia y Cosmopolitismo en la década del veinte*. *op. cit.* p. 52.
- ⁷⁰ No hemos podido consultar una tesis de Running Thorpe: *The "nueva sensibilidad": avant garde poetry in Argentina (1921-1927)*. (Ph. D. June 1974. University of Minnesota, microfilm 74-26231) citada en la bibliografía de los dos trabajos de Schwartz, y de la cual podrían derivarse las afirmaciones de este investigador.
- ⁷¹ Nelson, Daniel. *Five central figures in argentine avant-garde art and literature: Emilio Pettoruti, Xul Solar, Oliverio Gironde, Jorge Luis Borges, Norah Borges*. Ph. D. May 1989. The University of Texas at Austin, pp. 99 y ss.
- ⁷² N. de la R. "La fiesta de "Nosotros", *op. cit.*, p. 231.
- ⁷³ N. de la R. "José Ortega y Gasset". *Nosotros*. Buenos Aires, a. 22, agosto 1928, n. 231, p. 308. Poco tiempo antes, Evar Méndez también reconocía la trascendencia que había alcanzado la expresión. Véase nota 79.
- ⁷⁴ Schwartz, Jorge. *Vanguardia y Cosmopolitismo ... op. cit.* p. 119.
- ⁷⁵ N. de la R. "Asociación Amigos del Arte". *Inicial*. Buenos Aires, a. 1, n. 6, set. 1924, p. 74.
- ⁷⁶ Gómez de la Serna, Ramón. *Retratos contemporáneos escogidos*. Buenos Aires. Editorial Sudamericana, 1968, p. 194.
- ⁷⁷ Bianchi, Alfredo. "La generación de "Nosotros" y la nueva generación". *Nosotros*. Buenos Aires, a. 24, v. 67, n. 249, feb. 1930, pp. 294-298.

- ⁷⁸ Anónimo. "El movimiento renovador de la nueva juventud argentina. "Martín Fierro", "Proa" e "Inicial" considerados como exponentes del valor intelectual de la nueva generación". *Crítica*. Buenos Aires, a. 12, n. 4.548, sábado 6 de junio de 1925, p. 23.
- ⁷⁹ Córdova Iturburu, Cayetano. *La revolución martinfierrista*. Buenos Aires. Ediciones Culturales Argentinas, 1962, p. 17. Evar Méndez en "Rol de «Martín Fierro» en la renovación poética actual" se refiere a su conferencia del mes de noviembre de 1924 "La joven literatura argentina: De una nueva sensibilidad en nuestra poesía" y afirma que fue su "subtítulo dio origen a que corriera la frase que más ha servido para calificarnos y zaherimos" [*Martín Fierro*, a. 4, n. 38, febrero 26 de 1927]. Ambos escritores hacen una tácita mención a Leopoldo Lugones quien en algunos de sus poemas desestimó las prácticas literarias de la nueva generación. Al respecto, véase Barcia, Pedro Luis, "Lugones y el Ultraísmo". Separata de *Estudios Literarios*. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Universidad de La Plata. La Plata, 1966.
- ⁸⁰ Bianchi, Alfredo. "Sobre la "nueva sensibilidad". *Nosotros*. Buenos Aires, a. 20, n. 200 y 201, enero y febrero 1926, p. 160-161.
- ⁸¹ Chiappori, Atilio. "Nuestro ambiente artístico y las modernas evoluciones técnicas". *Nosotros*. Buenos Aires, a. 21, n. 219 y 220, agosto-setiembre 1927, p. 240.
- ⁸² *Ibidem.*, p.241.
- ⁸³ Eiriz Maglione, Eduardo. *Críticas: Pintura y Escultura*. Buenos Aires. Librería "El Ateneo", 1927, p. 19.
- ⁸⁴ *Ibidem.*, pp. 17-18.
- ⁸⁵ Torres Bodet, Jaime. "La deshumanización del arte". *op. cit.*, p. 251.
- ⁸⁶ Zuleta, Emilia de. *Relaciones literarias entre España y la Argentina*. Madrid. Ediciones Cultura Hispánica del Instituto de Cooperación Iberoamericana, 1983, p. 35.
- ⁸⁷ Torre, Guillermo de. "Madrid, meridiano intelectual de Hispanoamérica". *La Gaceta Literaria*. Madrid, n. 8, abril 1927.
- ⁸⁸ Ortelli y Gasset [Roberto A. Ortelli]. "A un meridiano encuentro en una fiambrera" y Molinari, Ricardo. "Una carta". *Martín Fierro*. Buenos Aires, 2a época, a. 4, n. 42, junio 10-julio 10 de 1927, s/p
- ⁸⁹ Ortega y Gasset, José. *La Pampa... Promesas y El hombre a la defensiva*. En: *El Espectador*, Tomo VII, 1929. Recogido en: *Meditación del pueblo joven y otros ensayos sobre América*, *op. cit.*
- ⁹⁰ Mariátegui, José C. citado en Schwartz, Jorge. *Las vanguardias latinoamericanas*. *op. cit.*, p. 46.
- ⁹¹ Ibarra, Néstor. *La nueva poesía argentina: Ensayo crítico sobre el ultraísmo. 1921-1929*. Buenos Aires, 1930. [s/n] p. 8.
- ⁹² V. Antonio Banchs, *La poesía española: Conexiones con la cultura francesa*. Madrid. Gredos, 1976. (Apéndice I: "La literatura francesa en la "Revista de Occidente" de 1923 a 1930")