

¿Dónde está la vanguardia? Clement Greenberg, Ortega y Gasset, Maruja Mallo: entre decir y ver*

Estrella de Diego

ORCID: 0009-0005-3298-7254

Decir

En 1955, Clement Greenberg, el gran crítico de la vanguardia norteamericana, el que forjó la idea misma del arte estadounidense tras la Segunda Guerra Mundial como el centro de los cambios de paradigma, de la supremacía de ese nuevo arte abstracto que en aquellos momentos convenía al poder pues en nada lo comprometía –ocurre con el arte no figurativo–, publicaba un texto que, visto desde la distancia temporal, no hace sino reforzar el cuidado e inteligencia con los cuales Greenberg trazaba su escenografía artística, su máster plan para el arte norteamericano tras la Segunda Guerra Mundial: así es y debe ser el arte estadounidense que va a gobernar la visualidad en el mundo. El texto, “American Type-Painting”, aparecía en la revista *Partisan Review*, una publicación de política, arte y cultura, lanzada a mitad de la década de 1930 y en sus comienzos próxima a posiciones izquierdistas. *Partisan Review* fue, sin lugar a dudas, decisiva durante la siguiente década en los Estados Unidos, un hito para comprender la recepción del proyecto moderno y todas y cada una de sus paradojas tras el final de la Segunda Guerra Mundial, cuando dicho proyecto –y sus contradicciones– era trasladado al otro lado del océano.

La idea última del texto de Greenberg subrayaba un esfuerzo concienzudo por situar a los artistas abstractos norteamericanos dentro de esa gran línea de la tradición pictórica que tanto le preocupaba y de la cual formaba parte, entonces más que nunca, Picasso y con él la tradición europea consolidada, a cuya genealogía el crítico aspiraba vincular a los creadores del Expresionismo Abstracto, incluso estando algunos más próximos en sus orígenes a los Países Bajos –como es por todos aceptado hoy.

Entre esos artistas abstractos, la figura clave –no podía ser de otro modo– era Jackson Pollock, el primer gran pintor del movimiento nacido en los Estados Unidos, que moriría en un extraño accidente de automóvil justo un año

* Este texto tiene como antecedente la conferencia de clausura del Congreso Internacional “*La deshumanización del arte e Ideas sobre la novela. 100 años después*”, que tuvo lugar en la Fundación Ortega – Marañón en Madrid el día 13 de junio de 2025.

Cómo citar este artículo:

De Diego, E. (2025). ¿Dónde está la vanguardia? Clement Greenberg, Ortega y Gasset, Maruja Mallo: entre decir y ver. *Revista de Estudios Orteguianos*, (51), 187-197.

<https://doi.org/10.63487/reo.249>

Revista de
Estudios Orteguianos
Nº 51. 2025
noviembre-abril



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

después de la publicación de “American Type-Painting”, en agosto de 1956. Pollock, más que el resto, seguía la tradición picassiana de forma innegable según Greenberg: desde los indiscutibles orígenes cubistas, hasta su decisión por llevar un paso más allá aquellos cambios que el gran maestro de la tradición europea no había podido concluir, debido quizás, aventuraba Clement Greenberg, a la lenta evolución de la pintura respecto a la literatura o la música. Pollock terminaba por ser, en las páginas del crítico al menos, el eslabón entre la tradición clásica y el anuncio de un futuro que no pudo ser con Picasso.

También regresaba a Pollock en su artículo “American Action Painters”, publicado por *Art News* en diciembre de 1952, el “rival teórico” de Greenberg, el otro gran crítico norteamericano del momento, Harold Rosenberg, y su construcción fue más radical. En dicho texto, acuñó el tan popularizado término “pintura de acción” –en el cual incluía su conocida tesis de la performatividad sobre el lienzo–, si bien al final el término parecía aplicarse solo a Pollock y no al resto de los artistas de la Escuela de Nueva York, pues en él se centraba la discusión de Rosenberg. Ya no era importante incluir a los artistas norteamericanos en la “gran línea de la tradición pictórica”. Lo esencial era cómo Pollock anunciaba lo que Kaprow haría realidad tiempo después: el arte no sería solo producto, sino proceso. Proceso en primer lugar. Lo nuevo.

Greenberg volvería a Jackson Pollock años después de la muerte del artista en ese tono laudatorio que a menudo cultivaba en sus escritos. En “Where is the Avant-Garde?” de 1967 –¿dónde está, dónde se encuentra la vanguardia?–, el crítico dictaminaba cómo el arte de vanguardia estaba llegando a su fin –por lo menos, la vanguardia desde su punto de vista, se podría añadir. Después, apostillaba lo que había anunciado en otro de sus conocidos artículos, “After Abstract Expressionism”, aparecido en *Arts International* en 1962: era esencial distinguir novedad de originalidad. Desde luego, con el *Elvis* de Warhol dominando la escena desde 1962, figura que flota sobre un espacio que ha dejado de estar, que tiene bastante de ese hueco en la pared al cual Warhol había aludido en *Mi filosofía* como posible planteamiento para la escultura en un mundo que estaba demasiado lleno de objetos –decía el artista pop–, Greenberg debió sentirse aturdido. ¿Había tomado esa forma abyecta la purificación del espacio solo transitible con la vista –escribió a propósito de Mondrian– al cual aspiraba? ¿Terminaba por ser dicha purificación una figura de Elvis flotando sin fondo, un hueco? Es más. Debido a ese rechazo hacia el pop, Greenberg se apresuraba a hacer la aclaración última más allá de los objetos reconocibles que condenaban al arte a ser figurativo. Parecía necesario distinguir a Pollock y Picasso de Warhol y Ginsberg: los primeros eran “héroes culturales”; los segundos, “celebridades”, lo que ellos deseaban ser, llega a comentar en el texto de 1967 (Greenberg, 1984: 259 y ss.).

Sea como fuere, lo que interesa de “American Type-Painting” y de “Where is the Avant-Garde?” no es –o no solo– el énfasis sobre su inserción de Jackson

Pollock en las genealogías de la gran tradición europea. Lo que intriga en ambos textos es una idea que recoge algunos de los puntos esbozados en otro texto de Greenberg, muy temprano, en el cual plantea bastantes asuntos en común con *La deshumanización del arte*. Me refiero al tan citado "Avant-Garde and Kitsch", aparecido en el año 1939 también en *Partisan Review*. En ese texto Greenberg toma a un campesino ruso como punto de partida –la masa– para discutir las contradicciones implícitas en las relaciones del público y el arte de vanguardia. De hecho, el artículo surge como respuesta a una serie de cuestiones planteadas por Dwight McDonald –entonces redactor de *Partisan Review* y muy crítico con los medios de masas–, quien había discutido en la publicación ciertas películas poco sofisticadas y próximas a la estética del "realismo socialista" y la manera en la cual seducían a los campesinos soviéticos. El *kitsch* –apostillaba Greenberg comentando a McDonald– acababa convertido en la cultura dominante en la Rusia de finales de los 20, tal vez porque la cultura oficial misma era *kitsch*.

De este modo, a la pregunta de McDonald –por qué le gusta más a un campesino el cuadro de Repin, un pintor ruso academicista y anticuado, que una obra de Picasso, más próxima a su tradición "folk" de líneas abstractizantes–, Greenberg ofrecía la respuesta que vertebraba el texto y que resuena desde los escritos de Ortega: en aquel momento, a finales de los 30, la elección no era ya entre lo nuevo y lo clásico, entre Picasso y Miguel Ángel, sino entre Picasso y lo *kitsch*, lo que buscan las masas en la civilización occidental entonces. No se trata, por tanto, de elegir entre Picasso o un ícono. Lo que las masas buscan es el academicismo anticuado de Repin y únicamente de Repin, dice Greenberg. No solo: al público le incomoda la discontinuidad entre el arte y la vida real, sigue reflexionando el norteamericano.

Dejando a un lado ciertos planteamientos incluso visionarios propuestos por Greenberg en este texto –por ejemplo, la idea de "universalidad" presente en ciertas fórmulas de las culturas populares, tal y como se demostraría años más tarde–, en sus aproximaciones al arte de vanguardia surge el primero de una serie de fascinantes malentendidos, que lo ligan inexorables al texto de Ortega de 1925 y, a través de él, a cierta genealogía del pensamiento filosófico occidental. "Donde hay una vanguardia, solemos encontrar una retaguardia" –explica Clement Greenberg. "Es cierto que, junto con la vanguardia un segundo fenómeno cultural, nuevo, apareció en el Occidente industrializado. A este los alemanes le dieron un nombre maravilloso: *kitsch*: el arte y la literatura popular, comercial con sus cromo tipos, portadas de revistas, ilustraciones, anuncios (...)" (Greenberg, 1965: 9).

Y es ahí donde empieza uno de los primeros fabulosos malentendidos, pues *kitsch* –populares, comerciales– parecen ser la mayor parte de las fuentes visuales que Picasso había transcritto durante los años 10 –cine, circo, vodevil, anuncios, postales... ¿Quiere esto decir que Picasso es *kitsch*? ¡O no lo es porque

sus gestos artísticos han conseguido transformar lo vulgar en sofisticación? No solo: si se basa en fuentes *kitsch*, ¿por qué el sector menos cultivado prefiere a Repin frente al malagueño, por seguir con el mismo ejemplo?

La pregunta debería, sin embargo, reformularse tal vez de manera distinta: ¿de qué Picasso estaba hablando Greenberg a finales de los años 30? ¿No era acaso el suyo, igual que el resto de “los Picasso” seguramente, un artista idealizado, que no habita ninguna de sus obras concretas, completas? ¿Un artista que está en todas porque no está en ninguna? ¿No representa, de hecho, Picasso para Greenberg, ya en esos años, el mito esencialista de la Modernidad como se la necesita para ser ejemplo y punto de partida de la invención? ¿Dónde está –habita–, al fin, la vanguardia?

Dejando a un lado esta pregunta que planea ya la propia discusión de Ortega, es curioso notar cómo parte de las reflexiones de Greenberg en 1939 aparecen esbozadas más de diez años antes en el texto del joven Ortega y Gasset que nos ocupa, *La deshumanización del arte*, publicado en 1925 y que, desde mi punto de vista, podría estar lanzando los cimientos para algo que en términos actuales se podría denominar el máster plan del filósofo respecto a la modernización de una España muy atrasada en el terreno artístico también. Igual que Greenberg se propuso plantear un diseño meticuloso para modernizar e internacionalizar la escena artística norteamericana y que se ajustara –en su caso– a la supremacía cultural que los Estados Unidos necesitaban después de la Segunda Guerra Mundial, Ortega aspiraba a desvelar el miedo a la novedad desde un contexto por completo diferente. Pese a todo, ambos reflexionan sobre una cuestión que pivota sin tregua en las reflexiones sobre el arte de vanguardia y cómo este pone a prueba las capacidades colectivas para entender –y aceptar– lo nuevo.

Dicho de otro modo, Ortega en *La deshumanización del arte* y Greenberg en “Vanguardia y kitsch” trazan un mapa que divide a la sociedad entre los que entienden y los que no entienden la vanguardia. O, en palabras de Ortega, hablan de la desafección de la gran mayoría social hacia dicho arte vanguardista que no es popular, subraya el filósofo, al no estar en concordancia con los gustos de la mayoría, y es antipopular, porque sus creadores no se esfuerzan en hacerse agradables para el público. “El arte nuevo tiene a la masa en contra suya, y la tendrá siempre”, escribe Ortega en el citado texto (Ortega y Gasset, 1981: 13). Igual que Greenberg, años después, explica cómo esta desafección divide a la sociedad entre los dos grupos opuestos que ambos enfatizan: los partidarios del arte contemporáneo, que son una minoría, y los detractores –o ni siquiera atentos a su existencia–, mayoritarios.

Ese primer grupo, apunta Javier Cuevas del Barrio en su revisión de Greenberg a partir de otros pensadores, la élite intelectual que interesaba a Ortega, cuya misión era regenerar la vida nacional en España –comentaba Lubar–, estaba en el centro de ese máster plan que iba dibujando Ortega y que serpenteaba en sus reflexiones sobre cierto concepto esencial en su pensamiento: la

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

masa. La masa ama el Romanticismo. O, apunta Greenberg, prefiere las formas de expresión que apelan a la sensiblería, cierto arte que ofrece al público general esas implicaciones sentimentales que, paradójicamente, impiden el goce estético –otra vez Kant en el centro de ambos debates.

Esa nueva sensibilidad artística, de la cual habla Ortega, se asocia a la deshumanización, muy próxima al sentido de purificación del arte en Greenberg, concepto que van desarrollando a lo largo del tiempo. En la aproximación de Ortega, los elementos que implican lo humano –hasta cierto punto aquello capaz de emocionar– van desapareciendo frente a una masa incapaz de encontrar el territorio de empatía que espera. No es, pues, que a esa mayoría no le guste el nuevo arte: no lo entiende, se decía. Al tiempo, ¿cómo obcecarse en reproducir el pasado, en negar lo nuevo? Da igual que lo nuevo sea una búsqueda que no ha dado aún sus frutos, se deduce en el artículo sobre la exposición de la Sociedad de Artistas Ibéricos, publicado en *El Sol* el 26 de junio de 1925. Hay que seguir perseverando: este arte que interesa solo a los iniciados, “es, más bien que arte, un movimiento hacia él, un rudo entrenamiento, un afán de laboratorio, un ensayo de taller. Ni creo que los artistas de hoy crean que su obra es otra cosa” (Ortega y Gasset, 1981: 170).

Comentarios como los anteriores, respecto a la producción vanguardista en España, han valido algunas críticas al filósofo: ¿supo entender los cambios que estaban ocurriendo en España en ese momento, por esos años, hasta las extremas consecuencias? Pese a todo, recorriendo las páginas de otro de los pilares de su máster plan para la modernización de España, para el cambio de paradigma intelectual, *Revista de Occidente* –inaugurada en 1923–, queda claro el interés constante de Ortega hacia la producción artística reciente: desde las características viñetas de la portada –por la cual fueron desfilando tantos vanguardistas– hasta el dar cuenta de las novedades que iban surgiendo en tiempo real. El Surrealismo puede ser un buen ejemplo a este respecto, pues si son ciertas las dudas de Fernando Vela, el secretario de redacción de la revista, frente al movimiento, que quizás no llegó a entender, entonces en su dimensión real, si lo trató incluso con cierto desdén en tanto “Bureau de recherches” –otra vez el laboratorio que sería sustituido por otro nuevo; una escuela literaria que bautizó como “suprarrealismo”–, no es menos cierto que *Revista* dio cuenta de él de forma inmediata. El *Primer Manifiesto del Surrealismo* se publicaba en octubre de 1924 y en diciembre aparecía la nota en la publicación, subrayando el citado activismo y a sus colaboradores en esta modernización de España. El *Manifiesto* de 1924 nunca se tradujo en la editorial Revista de Occidente –otro de los poderosos órganos de difusión del proyecto orteguiano–, pero en cambio se publicó *Realismo mágico* de Roh, un texto esencial que tuvo además un enorme impacto en Argentina, país con el cual Ortega mantuvo lazos muy estrechos.

Y aquí surge de nuevo otra duda y la cuestión de dónde está en realidad la vanguardia: si desde *Revista* no se llegó a comprender el nuevo arte –epitomizado

por el surrealismo–, ¿por qué invitó Ortega a la muy joven Maruja Mallo a exponer en las salas de *Revista* y siguieron en estrecho contacto incluso tras sentirse la artista más próxima a Breton durante su viaje a París? Por qué invitó a una mujer, además, si él mismo escribe –y lo recuerda Raquel Fernández Menéndez– cómo “en todos los órdenes (...) la existencia europea anuncia un tiempo de varonía y juventud. La mujer y el viejo tienen que ceder durante un período el gobierno de la vida a los muchachos” (Ortega y Gasset, 2018: 67). ¿Dónde está la vanguardia y sobre qué paradojas se construye? Quizás tuvo razón Ortega al comentar, respecto a la exposición de la Sociedad de Artistas Ibéricos, que la vanguardia es por definición un laboratorio, *work in progress*, pulsiones que nunca se pueden dar por terminadas, igual que el arte mismo.

Ver: 1925

El mismo año que se publicaba *La deshumanización del arte*, en 1925, Aleksandr Rodchenko llegaba a París, en su primer y único viaje al extranjero, enviado por las autoridades soviéticas como representante oficial en la Exposición Internacional de las Artes Decorativas e Industriales en París. Su cometido era exponer el que llegaría a convertirse en uno de los diseños más populares del creador y epítome de la búsqueda última de la filosofía constructivista, entonces aún grata para el Régimen, que justo durante esos meses se iría escorando hacia un ambiente más reaccionario, donde la vanguardia fue desapareciendo para dejar su lugar hacia gustos más supuestamente acordes con el pueblo. En pocas palabras: un arte para las masas, el que se correspondería al llamado “realismo socialista”. El arte romántico que apelaba a la sensiblería.

El Club Obrero, cuyas formas geométricas y racionalistas y hasta cuyo uso de materiales poco nobles representaban la sencillez y lo utilitario que el proyecto comunista exigía a los objetos cotidianos, corrientes, tenía sus orígenes en una realidad tangible: la necesidad de proporcionar un lugar de descanso para los trabajadores, punto clave en las aspiraciones revolucionarias. A partir de esas dos ideas concretas –educación política y ocio de la clase trabajadora– se organizaba una estructura dúctil, fácilmente apilable, sencilla de ampliar o reducir según las exigencias del momento. Se trataba de ciertas renovadas cualidades que la nueva vida y sus planes de futuro esperaban de los objetos, copartícipes de esa construcción ideal, camaradas, decía el propio Rodchenko. En un acto cargado de simbolismo, el Club sería donado al Partido Comunista francés, finalizada la muestra.

Allí mismo, en la Exposición de 1925 –el año “oficial” de la publicación para *La deshumanización del arte*, ensayada en 1924– suele cifrarse el máximo instante de gloria del que en los términos más canónicos se lee como la antítesis del proyecto “serio” de la Modernidad, el *Art Déco*, ese estilo anacrónico, apropiacionista, con frecuencia producido en serie, que convocabía en el propio recinto

a los traficantes de sueños y las sillas del Club Obrero, tal vez más bellas que útiles. El *déco* hacía realidad de consumo a través de un maravilloso trabajo de síntesis; cada fragmento de vanguardia, cada novedad, desde la *negritud* hasta Tutankamón o las formas cubistas. Era, pues, un arte del gusto de las masas.

Sin embargo, en esa contradicción entre la instalación de Rodchenko y la apoteosis del *déco*, en esa convivencia difícil, paradoja y al tiempo coincidencia entre lo inverosímil de ambas propuestas –por motivos diferentes en cada caso–, se cifra la fuerza del proyecto moderno entendido como totalidad. Si el *art déco* proyecta un sueño imposible de habitar por el exceso, el constructivismo ofrece una utopía compleja de articular por el defecto –fueron pocos, además, los diseños que llegaron a hacerse realidad, debido a la falta de medios de producción en la Rusia soviética. Quizás por eso, a su llegada a París, Rodchenko descubre una ciudad moderna, llena de cosas que no puede comprar –escribe a su mujer en un inventario de comodidades modernas–, y se compra ropa occidental, dejando a un lado su uniforme “constructivista”, explica Kiaer. Expresa luego esa carencia en la solución acumulatoria de los que acaban por convertirse en una estrategia precisa para tenerlo todo a través de su representación. Es, otra vez, la tensión entre productores y consumidores, entre producir una imagen y consumir una imagen; la tensión que rige el proyecto de la modernidad. La que divide el mundo entre los “verdaderos” artistas y los que no lo son tanto. Pero ¿dónde situar a la vanguardia sino en la paradoja?

Es el abismo entre el nuevo arte y los que no llegarán jamás a entenderlo y la obcecación por parte de ese nuevo arte por preservarse de la masa, ambas cuestiones clave en el texto de Ortega que nos ocupa. En primer lugar, hay algo de arduo en la tarea de trazar un plan para “colectivizar lo vanguardista”, esa vanguardia para todos del caso soviético, que acabó por mostrarse como un acto fallido, dado que las innovaciones tardan en permeabilizar al grueso de la sociedad, si se lee la propuesta en términos de *La deshumanización*. La mencionada vanguardia para el pueblo, la del Club Obrero, iba creando una realidad elitista de objetos y visualidades a los cuales pocos tenían acceso –al fin– y construida, además, sobre unos presupuestos de falsa simplificación de lo cotidiano, de funcionalidad. Hoy diríamos: más es menos. He aquí la diferencia orteguiana entre lo que no es popular y lo que es impopular. Diseñar objetos útiles y bellos tampoco era la solución, pues es complejo socializar la vanguardia hasta las extremas consecuencias, debido a las razones expuestas por Ortega. La historia lo iba a probar en la Rusia soviética, cuando el arte con algo de deshumanizado de Rodchenko dejaba paso al regreso de la vieja sentimentalidad mayoritaria con Aleksandr Deineka. Sin las implicaciones sentimentales –y de reconocimiento, añadiría– el espectador medio se quedaba sin papel, desconcertado, tal y como apuntaba Valeriano Bozal en su prólogo al texto de Ortega de 1925.

En la misma exposición de 1925, donde se exponían las modernidades ambiguas y contradictorias de las cuales se hablaba, resplandecía la obra de la artista Sonia Delaunay, otra de las rusas sofisticadas que fascinaron a los vanguardistas en esos años. Igual que el marido, Robert Delaunay, trabajaba fascinada por los colores aplicados a sus “vestidos simultáneos”, que desde 1913 desvelaban la otra cara de la búsquedad del color en las pinturas. Era la apuesta por las mal llamadas “artes aplicadas”, donde los colores dominaban las originales creaciones en tela, en piel, zapatos, bolsos, vestidos, abrigos, capas, coches... Diseños que a lo largo de los años perfecciona, matiza, produce y que, a mediados de los años 20, manufactura a través de los grandes almacenes holandeses de objetos de alta gama Mertz & Co., después de que el dueño conociera el trabajo de Sonia Delaunay en la citada Exposición Internacional de las Artes Decorativas.

Tras su paso por París y los primeros juegos de simultaneismos, los Delaunay, cuya casa parisina era un centro de ebullición de la vanguardia por donde pasaban poetas, escritores, artistas..., recalaban en Madrid en 1918 y allí se abría Casa Sonia en la calle Columela. La tienda vestiría a las más sofisticadas de la ciudad. Y de nuevo la paradoja, pues esos diseños, fabricados casi en exclusiva, eran igual de poco comprensibles para gran parte de la sociedad, incluso si hubiera podido adquirirlos. Algunos de los colaboradores del núcleo duro de *Revista de Occidente* hablan pronto de la tienda y la diseñadora: Ramón Gómez de la Serna o Guillermo de Torre –marido de Norah Borges– desde la revista *Alfar* en el año 1923. Quién sabe si abrir Casa Sonia es un anticipo de lo que está por venir en un Madrid muy alejado de las vanguardias, incluso en ese año 1925, con la exposición de la Sociedad de Artistas Ibéricos llamando a las puertas y su nuevo arte, del cual diría Ortega que no se contentaba con repetir formas del pasado, simple materia de estudio para los arqueólogos.

Verlas

Hasta ahora hemos tratado de acercarnos a las contradicciones del proyecto moderno, globalmente hablando, y algunos de los puntos más cuestionables en *La deshumanización* en sus aproximaciones a las vanguardias. Quedaría luego un intento de dar respuesta a la pregunta formulada: ¿por qué exponer en las salas de *Revista* a Maruja Mallo, teniendo en cuenta las citadas opiniones de Ortega respecto a las mujeres y los viejos y la necesidad de su exclusión de las discusiones de futuro? ¿Tenían sitio las mujeres en el citado máster plan? ¿Hasta dónde? ¿Por qué? ¿Cómo?

En su texto “José Ortega y Gasset y las pioneras de la crítica literaria feminista en España (1925-1930)” Raquel Fernández Menéndez citaba a Andreas Huyssen al recordar cómo a comienzos del siglo XX la mujer se seguía viendo como mera consumidora (Fernández Menéndez, 2024: 257), lo cual implicaría

su automática exclusión del ámbito de los productores. En esta nueva paradoja, tan de época, cabe recordar, no obstante, la relación de Ortega con su alumna dilecta, María Zambrano; su buena relación y hasta admiración por María de Maeztu –directora de la Residencia de Señoritas–, o Victoria Ocampo, cuya revista *Sur* siguió a su modo los pasos de *Revista de Occidente* bajo el consejo y la guía de Ortega. Dejaremos a un lado a Ernestina de Champourcin y sus relecturas sobre el sentimentalismo y el diálogo intelectual con el maestro. Ninguna de ellas fue, desde luego, mujer acomodaticia, de modo que algunas de las preguntas, si no todas, podrían haber sido ya contestadas.

Quedan, pese a todo, el “por qué” y el “cómo”, asociados a tres pintoras esenciales por aquellos años en España: la propia Maruja Mallo, Norah Borges –argentina de origen– y Ángeles Santos. No parece este el lugar ni el momento para analizar las increíbles aportaciones de las tres artistas, discutidas por la autora de este texto en numerosas aportaciones desde hace años. Sobre la primera, no hay duda respecto a la intervención directa de Ortega –con su exposición de 1928 y la correspondencia que mantuvieron estando la artista en París. También ella, como Picasso y buena parte de las vanguardias, volvió los ojos hacia la cultura popular, las verbenas que tanto interesaron a otro colaborador asiduo de *Revista*, Ernesto Giménez Caballero, quien en 1931 comparaba a Ángeles Santos con Maruja Mallo en un comentario quizás en exceso galante, se pensaría hoy, pero que resulta de enorme ayuda para encontrar algunas respuestas sobre el papel de las mujeres en el máster plan de Ortega y sus estrategias de organización. “Un día escribiré largamente sobre esta muchachita cuya santidad angelical nos va trayendo de cabeza a más de un español, a más de un ibérico” –escribía Giménez Caballero en *La Gaceta Literaria*, el 1 de diciembre de 1931. “Por ahora me limitaré a afirmar lo siguiente: El ángel negro y el ángel blanco. (¿María Mallo, Ángeles Santos?) ¿Cuál el blanco, cuál el negro? Maruja Mallo, personalmente, es un ángel negro. Pictóricamente tiene angelidades blancas. Es una bruja con alma de gorrión. Ángeles Santos –por contra– es personalmente un querube con alas y halos. Pero su pintura es endemoniada” (p. 13).

Justo en este punto empieza a cobrar sentido la pregunta “cómo”, cómo fueron visibilizándose algunas mujeres en el máster plan de Ortega, en el cual, por cierto, solo se visibilizaba lo que encajaba con la estrategia global. De hecho, acaso merece la pena plantear si *La deshumanización* pudiera ser analizada –cien años después– en el contexto de proyecto global de Ortega y su territorio de influencia, incluyendo a la citada *Revista de Occidente* y a los colaboradores y amigos –Ramón, Giménez Caballero, Juan Ramón, Guillermo de Torre, ellos mismos entrelazados de un modo u otro con las tres artistas citadas.

Sobre la importancia de Maruja Mallo en los álbumes de Ortega no hay que justificar mucho más, parecería. Quedarían, así, Santos y Norah Borges. Estudiando los textos que sobre ellas escribe la crítica masculina del momento,

queda claro que todas estas pintoras entran en el ámbito orteguiano a través de los amigos de Ortega. El caso de Ramón Gómez de la Serna es paradigmático y no se limita a ambas biografías de Mallo y Norah Borges. Conoce a la precoz artista, la última del trío, en un viaje a Valladolid, se enamoran y se escriben cartas cómplices, cartas de los que se entienden; luego ella las destruye. Ramón llega incluso a pedir su mano, que el padre no le concede, por supuesto, y que es el final del mejor momento artístico de Angelita –como se la solía llamar.

Años más tarde, en 1942, en *Españoles de tres mundos* –cuya portada de la editorial Losada ilustraría Norah Borges– Juan Ramón compara a la artista con “ciertas frutas, algunas flores (el caqui, la crisantema) que no pueden dejar de ser nacionales y son internacionales sin perder su natividad. (...) Eva mimosa y sensitiva de hoy, se ha dibujado su paraíso natural en que todos los seres flores, pájaros, jarros, estrellas, peces, frutos, escalas, panes, hasta hombres y niños, niños y mujeres, son, por armonía de cuerpo y alma, hermanitos de ella” (p. 148).

Aun así, sus pinturas delicadas de caritas y escaparates, bellos objetos, van dejando paso a la parte más secreta de su producción: los mapas. Esos mapas que Norah Borges envía a su novio, el que va a ser su marido, Guillermo de Torre, desde Buenos Aires. Primero son mapas tímidos que van guiñando a la mirada por las calles porteñas. Luego se hacen grandes mapas a colores: las Antillas, el mundo americano, entre cuyas dos orillas Ortega ha ido creando un puente intelectual, tal vez la más sofisticada maniobra de su máster plan. “Pero, cualesquiera sean sus errores, hay un punto, a mi juicio, incombustible en la nueva posición: la imposibilidad de volver hacia atrás”, escribía el filósofo en los últimos párrafos de *La deshumanización*.

Cinco años después, en 1930, *La Gaceta Literaria* formulaba, ya de manera abierta –en los números 83 y 84 de ese año– la misma pregunta –o casi–: “¿Qué es la vanguardia?” Mucho más tarde, Clement Greenberg seguía dando vueltas a la respuesta: porque dónde está al fin la vanguardia, sea lo que sea dicha vanguardia.

■ REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CUEVAS DEL BARRO, J. (2009-2010): "Una revisión a la interpretación de la Pintura Moderna de Greenberg a través de los textos de la Vanguardia", *Espacio, Tiempo y Forma*, Serie VII, Historia del Arte, tomo 22-23, pp. 335-364.
- FERNÁNDEZ MENÉNDEZ, R. (2024): "José Ortega y Gasset y las pioneras de la crítica literaria feminista en España (1925-1930)", *Arenal: Revista de Historia de las Mujeres*, vol. 31, n.º 1, pp. 255-275.
- GIMÉNEZ CABALLERO, E. (1931): "El Robinsón entre sus amigos los salvajes ibéricos", *La Gaceta Literaria*, 1 de diciembre.
- GREENBERG, C. (1965): "Avant-Garde and Kitsch", en *Art and Culture. Critical Essays*. Boston: Beacon Press.
- GREENBERG, C. (1984): "Where is the Avant-Garde?", en John O'BRIAN (ed.), *Clement Greenberg. The Collected Essays and Criticism*, vol. 4. Chicago y Londres: The University of Chicago Press.
- JIMÉNEZ, J. R. (1942): *Españoles de tres mundos*. Buenos Aires: Editorial Losada.
- KIAER, C. (1996): "Rodchenko in Paris", *October*, invierno.
- LODDER, C. (1987): *Russian Constructivism*. New Haven y Londres: Yale University Press.
- ORTEGA Y GASSET, J. (1981): *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*. Madrid: Revista de Occidente en Alianza Editorial.
- ORTEGA Y GASSET, J. (2018): *La deshumanización del arte e Ideas sobre la novela (y otros ensayos)*. Madrid: Alianza Editorial.